

**"FOR PROTECTION OF  
STAGE PRODUCTIONS  
UNDER COPYRIGHT"**

by Philippe LE CHEVALIER

Stage directors are members of what is a relatively recent profession. Though it is true that, with his troupe of actors, Molière already engaged in work which partially resembled that of stage directors today, it has only been in the last few decades that the role of stage directors in the theatre has assumed the scope that we now associate with it; this development stems largely from the emergence of increasingly numerous and sophisticated technical aids which have progressively been incorporated into theatrical entertainment (sound and decorative means essentially) and have given stage directors ever wider creative powers; at the same time, they have reduced, in some instances, the part played by the dramatic text underlying the spectacle.

It was doubtless in the era of the "Coalition" that this profession really opened out: Jouvett, Baty, Dullin, Pitoëff. Since then, the theatre world has ceased to think of putting on a theatrical show (dramatic play or opera) without the preparation and conception work of a stage director who assumes total responsibility for producing the dramatic work on stage. This development has often been criticized; stage directors have been reproached for not serving the dramatic work but of using it instead as a means of devoting themselves to their own creativity which stifles or alienates the work. Some observers

**POR UNA PROTECCION DE  
LA ESCENOGRAFIA TEATRAL  
POR EL DERECHO DE AUTOR**

Philippe LE CHEVALIER

*La profesión de director escénico es relativamente reciente. Aunque es cierto que Molière realizaba ya con su compañía de comediantes un trabajo que se parecía en parte al trabajo actual del director escénico, el papel de éste en el espectáculo con la importancia que hoy tiene data solamente de algunas décadas; la razón esencial de ese desarrollo puede encontrarse en la multiplicación y la sofisticación de los medios técnicos que han ido integrándose progresivamente en los espectáculos (medios sonoros y decorativos principalmente), dando al director de la acción teatral un poder creador cada vez más diversificado, reduciendo a veces así el papel del texto dramático que sigue siendo la base del espectáculo.*

*El pleno desarrollo de esta profesión se alcanzó sin duda en la época del Cartel: Jouvett, Baty, Dullin, Pitoëff. Desde entonces, el mundo teatral ya no concibe la puesta en escena de un espectáculo (obra dramática u ópera) sin el trabajo de preparación y de concepción de un director escénico que toma totalmente a su cargo la realización escénica de la obra dramática. Ese desarrollo ha sido criticado con frecuencia; se ha reprochado a los directores escénicos que no sirven a la obra dramática sino que más bien se sirven de ella para realizar su propia creación que ahoga o*

## **“Pour une protection des mises en scène théâtrales par le droit d’auteur”**

**par Philippe LE CHEVALIER**

La profession de metteur en scène est une profession relativement récente. S’il est vrai que Molière se livrait déjà avec sa troupe de comédiens à un travail qui ressemblait en partie au travail actuel d’un metteur en scène, ce n’est que depuis quelques dizaines d’années seulement que le rôle du metteur en scène dans le spectacle a pris l’ampleur qu’on lui connaît aujourd’hui ; la raison essentielle de ce développement peut être trouvée dans la multiplication et la sophistication des moyens techniques qui sont venus progressivement s’intégrer dans les spectacles (moyens sonores et décoratifs essentiellement), donnant au meneur de jeu du spectacle un pouvoir créateur de plus en plus diversifié, et, réduisant parfois du même coup le rôle du texte dramatique qui reste la base du spectacle.

Le plein épanouissement de cette profession a sans doute été l’époque du Cartel : Jovet, Baty, Dullin, Pitoëff,. Depuis, le monde du théâtre ne conçoit plus la mise en oeuvre d’un spectacle (pièce dramatique ou opéra), sans le travail de préparation et de conception d’un metteur en scène qui prend entièrement en charge la réalisation scénique de l’oeuvre dramatique. Ce développement a souvent été critiqué; on a reproché aux metteurs en scène de ne pas servir l’oeuvre dramatique mais plutôt de se servir de celle-ci pour s’adonner à une propre création qui étouffe ou aliène l’oeuvre

have considered the conduct of stage directors to be the cause of the relative decline of dramatic texts, while others have viewed it rather as the effect. Be that as it may, stage directors needed to secure their own specific legal status that fitted their particular situation. Indeed, stage directors find themselves in an intermediate position between dramatic authors, whose status is defined by the laws of 11th March 1957 and of 3rd July 1985, and performers who contribute to the presentation of the spectacle on stage and whose status is defined by the law of 3rd July 1985. Stage directors, however, are doubtless members of the only artistic profession that is not covered by these two successive laws governing literary and artistic property rights in France. Stage directors themselves have thus been obliged to carve out, over the years, a legal status that would be both suited to them and consistent with the rules of literary and artistic property.

It is essential to understand the stake that their legal description under intellectual property law represents for stage directors before discussing the current position of substantive law in this regard. We shall consider these two aspects in turn.

**Section 1: The stake that the determination of a true legal status represents for stage directors:**

The fact that stage directors were overlooked in the 1985 law may seem rather disturbing given that the law was

*aliena la obra dramática. Hay quienes han encontrado en el comportamiento de los directores escénicos la causa del relativo ocaso de los textos dramáticos, mientras que otros han visto en ello más bien un efecto. En cualquier caso, el director escénico tenía que obtener un estatuto jurídico propio que estuviera adaptado a su particular situación. El director escénico está en efecto en una situación intermedia entre, por un lado, el autor dramático cuyo estatuto está previsto por las leyes del 11 de marzo de 1957 y del 3 de julio de 1985 y, por el otro, los artistas intérpretes que colaboran en la realización escénica del espectáculo y cuyo estatuto está previsto en la ley del 3 de julio de 1985. Pero el director escénico es sin duda la única profesión artística que esas dos leyes sucesivas, encargadas de legislar los derechos de propiedad literaria y artística en Francia, han ignorado. Los directores escénicos se han visto pues obligados a forjarse ellos mismos, a lo largo del tiempo, un estatuto jurídico adecuado, y conforme a las reglas de la Propiedad literaria y artística.*

*Es indispensable comprender la importancia que tiene, para el director escénico, su calificación jurídica con respecto al derecho de la propiedad intelectual, antes de estudiar el estado del derecho positivo al respecto. Consideraremos sucesivamente esos dos aspectos:*

**Sección 1 : La importancia de la determinación de un verdadero estatuto jurídico para el director escénico**

*El hecho de que se haya olvidado al director escénico en la ley de 1985 puede parecer bastante sorprendente*

dramatique. Certains ont trouvé dans le comportement des metteurs en scène la cause du relatif déclin des textes dramatiques, d'autres y ont plutôt vu un effet. Quoiqu'il en soit, le metteur en scène se devait d'obtenir un statut juridique qui lui soit propre et qui soit adapté à sa situation particulière. Le metteur en scène se trouve en effet dans une situation intermédiaire entre, d'une part, l'auteur dramatique dont le statut est prévu par les lois du 11 Mars 1957 et du 3 Juillet 1985, et, d'autre part, les artistes interprètes qui concourent à la réalisation scénique du spectacle et dont le statut est prévu par la loi du 3 Juillet 1985. Or, le metteur en scène est sans doute la seule profession artistique que ces deux lois successives, chargées de légiférer les droits de propriété littéraire et artistique en France, ont ignoré. Les metteurs en scène ont donc été contraints de se forger eux-mêmes, au fil des ans, un statut juridique qui leur soit adapté, et qui soit conforme aux règles de la Propriété littéraire et artistique.

Il est indispensable de comprendre l'enjeu que représente, pour le metteur en scène, sa qualification juridique au regard du droit de la propriété intellectuelle, avant d'étudier l'état du droit positif à ce sujet. Nous envisagerons successivement ces deux aspects :

**Section 1 : L'enjeu que représente la détermination d'un véritable statut juridique pour le metteur en scène :**

L'oubli du metteur en scène dans la loi de 1985 peut paraître assez

enacted at a time when their profession was already widely developed.

Although, in 1985, the legislator was concerned above all about the new problems arising in the audiovisual sector, nevertheless there had been contacts with a number of stage directors. However, their response led the legislator to believe that author status was of no real interest to stage directors since they had no collecting society and considered the reform to be a pointless complication. Faced with such a reaction, the legislator preferred to forget about a profession which appeared to be so satisfied with its position, did not show any extreme interest in legal problems and seemed to lack any corporatist spirit. When other more informed members of the profession realized that the amendment Bill did not cover stage directors there was a sudden mobilization, but it was too late for the 1985 law.

Oddly enough, that is how a profession as significant as that of stage directors could fail to be dealt with under the legislation. (It is to be noted that, following this episode, there was a real mobilization of an effort to inform stage directors which led, as will be seen further on, to a new collective agreement in 1986 and the admission of stage directors to membership of the Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques - SACD.)

However, if stage directors had managed quite well without any regulation for years, it had become increasingly difficult to maintain such freedom in an environment that was so

*teniendo en cuenta que en esa época la profesión de director escénico se había desarrollado ya ampliamente.*

*Aunque en 1985 el legislador estaba preocupado sobre todo por los nuevos problemas de lo audiovisual, se habían establecido contactos sin embargo con algunos directores escénicos. La respuesta que éstos dieron hizo pensar al legislador que el estatuto de autor no presentaba un interés real para los directores escénicos, ya que estos no disponían de ninguna sociedad de recaudación y consideraban esta reforma como una complicación inútil. Frente a tal reacción, el legislador prefirió olvidar una profesión que parecía contentarse muy bien con su situación, que no manifestaba un exagerado interés por los problemas jurídicos y que parecía no tener ningún espíritu corporatista. Cuando otros directores escénicos más enterados se dieron cuenta de que el director escénico no figuraba en el proyecto de ley, se realizó una rápida movilización, pero ya era demasiado tarde para la ley de 1985.*

*Así es como de modo curioso una profesión tan importante como la de director escénico escapó al control del legislador. (Hay que notar que después de este episodio hubo una real movilización e información de los directores escénicos que llevó, como veremos luego, a la nueva convención de 1986 y a la entrada de los directores escénicos en la SACD).*

*Sin embargo, aunque los directores escénicos habían pasado bastante bien durante muchos años sin ninguna reglamentación, se hacía cada vez más difícil mantener tal libertad en*

troublant compte tenu du fait qu'à cette époque, la profession de metteur en scène était déjà largement développée.

Bien qu'en 1985, le législateur était surtout préoccupé par les problèmes nouveaux de l'audiovisuel, des contacts avaient cependant été pris avec certains metteurs en scène. Toutefois, la réponse donnée par ceux-ci donna à penser au législateur que le statut d'auteur ne présentait pas de réel intérêt pour les metteurs en scène, ceux-ci n'ayant pas de société de perception et considérant cette réforme comme une complication inutile. Face à une telle réaction, le législateur préféra oublier une profession qui semblait si bien se satisfaire de sa situation, qui ne manifestait pas un intérêt exagéré pour les problèmes juridiques, et semblait dépourvu de tout esprit corporatiste. Quand d'autres metteurs en scène plus avertis réalisèrent que le metteur en scène ne figurait pas dans le projet de loi, une mobilisation s'opéra soudainement, mais il était trop tard pour la loi de 1985.

Voilà curieusement comment une profession si importante que celle des metteurs en scène pu échapper au contrôle du législateur. (Il est à noter qu'à la suite de cet épisode, il y eut une réelle mobilisation et information des metteurs en scène qui conduisit, comme on le verra plus tard, à la nouvelle convention de 1986 et à l'entrée des metteurs en scène à la SACD).

Pourtant, si les metteurs en scène s'étaient assez bien passés de toute réglementation pendant des années, il était devenu de plus en plus difficile de maintenir une telle liberté dans un milieu si fermement réglementé.

firmly regulated. A number of disputes were to show that stage directors really were in need of protection.

Such protection was to emerge on two levels:

- under labour law, stage directors gradually achieved salaried employee status. This status was formally conferred on them under the law of 26th December 1969 (Article L. 762.1 of the Code du Travail) and was to be confirmed under the collective agreement signed on 13th November 1986 between stage directors and private Parisian theatres;

- under copyright law (and this is the question which interests us in this study), the problem was whether stage directors were going to be classified among performers or among authors.

A great deal was at stake in the solution to this problem: at theoretical level, stage directors needed to be granted a status which most closely corresponded to the real work of stage production and the spirit of the profession; at practical level, stage directors needed protection against certain fraudulent practices, which only author status could provide.

Two types of dangers exist in this regard. They are connected

*un medio tan firmemente reglamentado. Algunos conflictos demostraron que los directores escénicos tenían realmente necesidad de una protección.*

*Esta protección se realiza a dos niveles:*

*- en el plano del derecho laboral, los directores escénicos llegaron progresivamente a obtener un estatuto de asalariado. Ese estatuto les fue concedido definitivamente por la ley del 26 de diciembre de 1969 (artículo L. 762.1 del Código Laboral) y confirmado por la convención colectiva que vincula a los directores escénicos con los directores de los teatros privados parisienses, firmada el 13 de noviembre de 1986.*

*- en el plano del derecho de autor (que es la cuestión que nos interesa en este estudio), el problema era saber si el director escénico iba a figurar en la lista de artistas intérpretes o en la de los autores.*

*Lo que estaba en juego en la solución de este problema era importante: en el plano teórico, los directores escénicos debían obtener un estatuto que correspondiese lo mejor posible al trabajo real del director escénico y al espíritu de esa profesión: en el plano práctico, los directores escénicos debían estar protegidos contra algunos comportamientos fraudulentos, protección que únicamente un estatuto de autor podía permitir alcanzar.*

*Esos peligros son de dos clases: conciernen respectivamente los*

Certains contentieux vinrent montrer que les metteurs en scène avaient réellement besoin d'une protection.

Cette protection se réalise à deux niveaux :

- sur le plan du Droit du travail, les metteurs en scène parvinrent progressivement à obtenir un statut de salarié. Ce statut leur fut définitivement accordé par la loi du 26 Décembre 1969 (article L. 762.1 du Code du Travail) et confirmé par la convention collective liant les metteurs en scène aux directeurs des théâtres privés parisiens, signée le 13 Novembre 1986.

- sur le plan du Droit d'auteur (et c'est la question qui nous intéresse dans la présente étude), le problème était de savoir si le metteur en scène allait être classé dans le rang des artistes interprètes ou dans celui des auteurs.

L'enjeu de la solution à ce problème était important : sur le plan théorique, les metteurs en scène devaient obtenir un statut qui corresponde au mieux au réel travail du metteur en scène et à l'esprit de cette profession; sur le plan pratique, les metteurs en scène devaient être protégés contre certains comportements frauduleux, ce que seul un statut d'auteur pouvait permettre de réaliser.

Ces dangers sont de deux sortes : ils touchent respectivement aux



respectively with the problems of infringement of the stage production and with those raised by the stage director's "droit de suite" (right to claim a share in the income from further performances):

1) As with any other artistic work, infringement of a stage production consists of copying, imitating or simply reviving, in its original state, a production that has already been used in another spectacle. This is a fairly widespread practice and, all too often, stage directors suffer it in silence for want of not knowing exactly what rights they have in their productions. The development of private productions by audiovisual media and of satellite broadcasting will merely increase this practice in future. Yet the harm caused to the stage director through the infringement of his production is considerable. It must be possible, therefore, to secure him protection and such protection can only be secured if the stage production qualifies as an intellectual work protected under the 1957 law which expressly lays down remedies and penalties for infringement. If, on the other hand, a stage production is considered to be simply an idea, then it is freely available and nobody may claim exclusive ownership of it. Lastly, if stage productions are compartmentalized within the category of performances, they would still lack protection since the very notion of infringement is alien to the sphere of performances.

2) The other danger facing a stage director is the violation of what is called his "droit de suite": when a stage production, once completed, has been performed in a theatre, it is common practice for the same show to be put on again, either in the same or another

*problemas de plagio de una escenografía y los que plantea el derecho de "suite" del director escénico:*

*1) Como para cualquier obra artística, el plagio de una escenografía consiste en copiar, imitar o simplemente tomar en su estado original una escenografía ya realizada en otro espectáculo. Esta práctica está bastante extendida y los directores escénicos la sufren frecuentemente en silencio, por no poder conocer sus derechos exactos sobre su escenografía. El desarrollo de las producciones privadas de medios audiovisuales y de las comunicaciones vía satélite aumentará esta práctica en el futuro. Pero el perjuicio causado al director escénico con la copia de su escenografía es muy importante. Hay pues que poder protegerle y esta protección sólo es posible si la escenografía recibe la calificación de obra del ingenio protegida por la ley de 1957, ya que esta ley prevé expresamente la sanción de los plagios. Si, a la inversa, la escenografía se considera como una simple idea, es entonces libre y nadie puede apropiársela de manera exclusiva. En fin, si la escenografía se encierra en la categoría de las interpretaciones, tampoco puede considerarse la protección, ya que la propia noción de plagio es ajena al campo de la interpretación.*

*2) El otro peligro a que debe hacer frente el director escénico es el que consiste en la violación de lo que se denomina su derecho de "suite": cuando se ha realizado una escenografía y que el espectáculo ha sido presentado en un teatro, es corriente que ese mismo*

problèmes de la contrefaçon de mise en scène et à ceux que soulève "le droit de suite" du metteur en scène :

1) Comme pour toute autre oeuvre artistique, la contrefaçon de mise en scène consiste à copier, imiter ou tout simplement reprendre dans son état original, une mise en scène déjà réalisée dans un autre spectacle. Cette pratique est assez répandue et les metteurs en scène en souffrent trop souvent dans le silence, faute de ne pas connaître leurs droits exacts sur la mise en scène. Le développement des productions privées de moyens audiovisuels et des communications par satellites ne fera à l'avenir qu'accroître cette pratique. Or, le préjudice causé au metteur en scène sur sa mise en scène ainsi contrefaite est très important. Il faut donc pouvoir le protéger et cette protection n'est possible que si la mise en scène reçoit la qualification d'oeuvre de l'esprit protégée par la loi de 1957, cette loi prévoyant expressément la sanction des contrefaçons. Si à l'inverse, la mise en scène est considérée comme une simple idée, elle est alors de libre parcours et personne ne peut se l'approprier de manière exclusive. Enfin, si la mise en scène se voit cloisonner dans la catégorie des interprétations, il ne peut davantage être question de protection, car la notion même de contrefaçon est étrangère au domaine de l'interprétation.

2) L'autre danger auquel doit faire face un metteur en scène est celui consistant dans la violation de ce que l'on appelle son "droit de suite" : lorsqu'une mise en scène a été réalisée et que le spectacle a été représenté dans un théâtre, il est courant que ce même spectacle soit repris

theatre or on tour. Whatever the case, it is legitimate that the stage director should be remunerated again for this new exploitation of his production. If the latter is treated simply as a performer, there is no reason to grant him remuneration since no further contribution is required of him. (It is for this reason that the protection conferred on performers under the 1985 law is limited to the sound or visual fixation of their performances.) It is only by virtue of being granted the status of author of his stage production that the stage director, like any dramatic author or composer of music, can claim royalties for the exploitation of his creation.

Having outlined the stakes involved in the legal description of stage productions, it remains for us to consider the position of substantive law in this regard: we shall discuss in turn the legislative position concerning stage productions, their position under case law and, lastly, the practices through which stage directors have been able to secure their own specific legal status.

**Section 2: Study of substantive law:**

**I. - LEGISLATION**

As mentioned earlier, French copyright legislation has ignored stage directors.

*espectáculo sea dado, bien por el mismo teatro, bien durante una gira, bien por otro empresario de espectáculos. En todos los casos, es legítimo que el director escénico sea remunerado de nuevo por esta nueva explotación de su escenografía. Pero si se le considera como un simple intérprete, no hay que concederle remuneración alguna ya que no se le pide ninguna renovación de su prestación. (Por esto la ley de 1985 que protege a los artistas intérpretes no prevé su protección más que para la fijación sonora o audiovisual de su prestación). Únicamente el estatuto de autor de su escenografía puede permitir al director escénico, como a todo autor dramático o a todo compositor de música, reclamar derechos de autor sobre la explotación de su creación.*

*Una vez planteado lo que está en juego con la calificación de las escenografías, queda por estudiar el estado del derecho positivo sobre este punto: este estudio considerará sucesivamente el estado de la legislación relativa a las escenografías, la posición de la jurisprudencia al respecto y finalmente las costumbre gracias a las cuales el director escénico ha podido hacer que se le atribuya un estatuto jurídico propio.*

**Sección 2: Estudio del derecho positivo**

**1: LA LEGISLACION**

*Como mencionamos antes, las legislaciones relativas al derecho de autor en Francia han ignorado al director escénico.*

ultérieurement, soit par le même théâtre, soit lors d'une tournée, soit encore par un autre entrepreneur de spectacle. Dans tous les cas, il est légitime que le metteur en scène soit à nouveau rémunéré pour cette nouvelle exploitation de sa mise en scène. Or, si celui-ci est considéré comme un simple interprète, aucune rémunération n'a lieu de lui être accordée puisqu'il ne lui est demandé aucun renouvellement de sa prestation. (C'est pour cette raison que la loi de 1985 protégeant les artistes interprètes ne prévoit leur protection que pour la fixation sonore ou visuelle de leur prestation). Seul le statut d'auteur de sa mise en scène peut permettre au metteur en scène, comme à tout auteur dramatique ou à tout compositeur de musique, de réclamer des droits d'auteur sur l'exploitation de sa création.

L'enjeu de la qualification des mises en scène étant posé, reste à étudier l'état du droit positif sur ce point : cette étude envisagera successivement l'état de la législation concernant les mises en scène, la position de la Jurisprudence à leur égard, et enfin les usages grâce auxquelles les metteurs en scène ont pu se voir attribuer un statut juridique qui leur soit propre.

## **Section 2 : Etude du droit positif :**

### **I : LA LEGISLATION**

Comme nous l'avons mentionné auparavant, les législations concernant le droit d'auteur en France ont ignoré le metteur en scène.

However, under labour law, there is a provision referring to stage directors and, for a time, its import from the copyright viewpoint may well have been unclear.

Indeed, Article L. 762.1, paragraph 3, of the Code du Travail reads: "The following shall be deemed to be dramatic performers, notably ... and, for the material execution of his artistic conception, the stage director".

After calling for legislative action, it was learnt that stage directors had thus been "parachuted" into the list of performers for tax reasons: henceforward they were entitled to be treated as employees like any other dramatic performer. The legislator had by no means wished to get involved in the problem of the classification of stage directors under intellectual property law. Hence the reason why the Code du Travail employed the distinction that was already made in stage directors' collective agreements, i.e. the material execution of the stage director's work and the creative part of his work. From this provision it follows that, as far as the creative part of his work is concerned, the problem still remains unresolved: should the stage director be considered a performer or the author of his production?

Let us consider these two alternatives in turn:

**A) Stage directors as performers:**

It is the Act of 3rd July 1985 which now constitutes the applicable

*Sin embargo, en el marco del derecho laboral, una disposición menciona al director escénico y cabía preguntarse durante algún tiempo que alcance tenía ésta en cuanto a los problemas de derecho de autor.*

*El artículo L 762.1 del Código Laboral dispone en efecto: "Se consideran como artistas del espectáculo, en particular... y, para la ejecución material de su concepción artística, el director escénico".*

*Tras preguntar cuál era la intención del legislador, se supo que el director escénico se había "metido" en la lista de los artistas intérpretes por razones fiscales, para que tuviera en lo sucesivo derecho al título de asalariado como cualquier otro artista del espectáculo. El legislador no había querido en absoluto meterse en el problema de la calificación del director escénico con respecto al derecho de la propiedad intelectual. Por esta razón, la ley había utilizado la distinción que ya figuraba en los convenios de los directores escénicos: ejecución material del trabajo del director escénico y parte creativa de su trabajo. Se deriva de esta disposición que para la parte creativa de su trabajo el problema sigue en pie: ¿hay que considerar al director escénico como artista intérprete o como autor de su escenografía?*

*Consideremos sucesivamente esas dos alternativas:*

**A) El director escénico artista intérprete:**

*El derecho positivo vigente está constituido por la ley del 3 de julio de*

Cependant, dans le cadre du droit du travail, une disposition a mentionné le metteur en scène et on a pu se demander pendant un temps quelle était la portée de celle-ci quant aux problèmes de droit d'auteur.

L'article L 762.1. al. 3 du Code du Travail dispose en effet : "Sont considérés comme artistes du spectacle, notamment...et, pour l'exécution matérielle de sa conception artistique, le metteur en scène".

Après avoir fait appel à l'intention du législateur, on apprit que le metteur en scène était ainsi "parachuté" dans la liste des artistes interprètes pour des raisons fiscales, celui-ci ayant droit dorénavant au titre de salarié comme tout autre artiste du spectacle. Le législateur n'avait en aucun cas voulu se mêler du problème de la qualification de metteur en scène au regard du droit de la propriété intellectuelle. Pour cette raison, la loi avait repris la distinction déjà utilisée dans les conventions des metteurs en scène : exécution matérielle du travail du metteur en scène et partie créative de son travail. Il résulte de cette disposition que, pour la partie créative de son travail, le problème reste entier : le metteur en scène doit-il être considéré comme artiste interprète ou comme auteur de sa mise en scène ?

Envisageons successivement ces deux alternatives :

**A) Le metteur en scène artiste interprète :**

C'est la loi du 3 Juillet 1985 qui constitue dorénavant le droit positif en

substantive law. It is the first intellectual property statute in France to provide a definition of performers and to deal with their status. Only case law had done so previously.

Article 16 of Title II on "Neighbouring Rights" reads as follows: "Save for ancillary performers, considered such (under their contracts or) by professional practice, performers shall be those persons who act, sing, deliver, declaim, play in or otherwise perform literary or artistic works, variety, circus or puppet acts".

This definition, which (unlike Article 3 of the 1957 law) does not enumerate the professions concerned, is too general to exclude a professional category such as that of stage directors. The expression "otherwise perform" employed by the law suggests that the legislator did not mean to restrict the category of performers but, on the contrary, to make it a fairly wide family. Accordingly, is it not possible to consider that the stage director "performs" the dramatic work he stages? The expression is used for conductors who also act, so to speak, as animators. Failing that, can it not be considered that the stage director "acts" the dramatic work? Though these expressions were certainly not employed with the specific position of stage directors in mind, it would seem difficult to reject this broad interpretation of the law.

1985. *Es la primera ley sobre la propiedad intelectual que da una definición del artista intérprete y que define su estatuto, cosa que antes sólo la jurisprudencia había hecho.*

*El artículo 16 del título 2 "De los derechos afines al derecho de autor" reza así: "Con excepción del artista de complemento, considerado como tal por contrato o por las costumbres profesionales, el artista intérprete o ejecutante es la persona que representa, canta, recita, declama, toca o ejecuta de cualquier otra forma una obra literaria o artística, un número de variedades, de circo o de marionetas".*

*Esta definición, que (contrariamente al artículo 3 de la ley de 1957) no enumera las profesiones concernidas, es demasiado general para que permita excluir una categoría profesional como la de los directores escénicos. La expresión empleada por la ley "ejecuta de cualquier otra forma" parece mostrar que el legislador no ha querido limitar esta categoría de los artistas intérpretes, sino hacer por el contrario una familia bastante amplia. ¿No es entonces posible considerar que el director escénico "ejecuta" la obra dramática que pone en escena? Se utiliza la expresión para los directores de orquesta que también realizan esa función de "dirección del juego". ¿No puede considerarse que el director escénico "representa" la obra dramática? Aunque sea cierto que esas expresiones no han sido redactadas pensando en la situación particular del director escénico, parece difícil rechazar esta interpretación extensiva de la ley.*

vigueur. Elle est la première loi de propriété intellectuelle à donner une définition de l'artiste interprète et à régler son statut, ce que seule la jurisprudence avait fait auparavant.

L'article 16 du titre 2 "Des droits voisins du droit d'auteur" est ainsi rédigé : "A l'exclusion de l'artiste de complément, considéré comme tel par contrat ou, par les usages professionnels, l'artiste interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une oeuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes".

Cette définition, qui (contrairement à l'article 3 de la loi de 1957) n'énumère pas les professions concernées, est trop générale pour qu'elle permette d'exclure une catégorie professionnelle comme celle des metteurs en scène. L'expression employée par la loi "exécute de toute autre manière" semble montrer que le législateur n'a pas entendu restreindre cette catégorie des artistes interprètes, mais en faire au contraire une famille assez large. Dès lors n'est-il pas possible de considérer que le metteur en scène "exécute" l'oeuvre dramatique qu'il met en scène ? L'expression est employée pour les chefs d'orchestre qui remplissent aussi cette fonction de meneur de jeu. A défaut, ne peut-on pas considérer que le metteur en scène "représente" l'oeuvre dramatique ? S'il est certain que ces expressions n'ont pas été rédigées en pensant à la situation particulière du metteur en scène, il paraît difficile de refuser cette interprétation extensive de la loi.



Merely by interpreting the legal texts in force, it thus appears to be possible to argue a case for performer-stage directors. Nevertheless, there are at least two reasons why the performer label does not seem an appropriate one to use for stage directors.

1. As we have already said, this status would not secure stage directors sufficient protection, particularly against infringements of their productions and in relation to the enforcement of their "droit de suite".

2. Furthermore, the term "performer" does not reflect the situation of stage directors on an artistic level. It does not correspond to the reality of this profession which is fundamentally different to that of performers. To appreciate this, it suffices to return to the comparison that has been made so often between stage directors and conductors: a conductor, just like a stage director, is the animator of a musical performance; both the former and the latter direct performers on stage, dictating and organizing the way things should be done in their respective arts; just like a stage director, a conductor is a sort of intermediary between the author or the composer and the performers. However the comparison ends there: the degree of freedom enjoyed by a conductor vis-à-vis the musical score is certainly not comparable to the freedom that a stage director inevitably has, however honest and faithful he may be. A musical score is dotted with directions concerning the tempo, the rhythmical value of each note, the intonations and the instrumentation. A conductor cannot change the style of a work which is

*Interpretando únicamente los textos jurídicos vigentes, parece pues posible abogar en favor de la causa de un director escénico artista intérprete. Sin embargo, parece que la calificación del director escénico no deba ser la de artista intérprete, por al menos dos razones:*

*1- como ya hemos dicho, ese estatuto no ofrecería al director escénico una protección suficiente, en particular en lo tocante al plagio de su escenografía y al respeto de su derecho de "suite",*

*2- por otro lado, ese calificativo de artista intérprete no está adaptado a la situación del director escénico en el plano artístico. No corresponde a la realidad de esta profesión que es fundamentalmente distinta de la profesión de artista intérprete. Para darse cuenta de ello basta con considerar de nuevo la comparación tan frecuente entre el director escénico y el director de orquesta: el director de orquesta, como el director escénico, dirige el juego de una representación musical; como él, dirige en el escenario a los artistas intérpretes a los que dicta y ordena cómo tienen que actuar, en su arte respectivo; como el director escénico, es una especie de intermediario entre el autor o el compositor y los intérpretes. Pero aquí se para la comparación: el director de orquesta no beneficia en absoluto, con respecto a la partitura musical, de una libertad comparable a la que tiene inevitablemente el director escénico, por honrado y fiel que sea; la partitura musical está plagada de indicaciones relativas al tempo, al valor rítmico de cada nota, a las entonaciones, a la instrumentación. El director de orquesta*

Par la seule interprétation des textes juridiques en vigueur, il paraît donc possible de plaider la cause d'un metteur en scène artiste interprète. Cependant, il semble que la qualification d'artiste interprète ne doit pas être celle du metteur en scène, et ceci, pour au moins deux raisons :

- 1 - comme nous l'avons déjà dit, ce statut n'offrirait pas au metteur en scène une protection suffisante notamment pour ce qui concerne la contrefaçon de sa mise en scène et le respect de son droit de suite.

2 - par ailleurs, ce qualificatif d'artiste interprète n'est pas adapté à la situation du metteur en scène sur le plan artistique. Il ne correspond pas à la réalité de cette profession qui est fondamentalement différente de la profession d'artiste interprète. Il suffit pour s'en rendre compte de reprendre la comparaison si souvent faite entre le metteur en scène et le chef d'orchestre : le chef d'orchestre, tout comme le metteur en scène, est le meneur de jeu d'une représentation musicale; tout comme lui, il dirige sur scène des artistes interprètes dont il dicte et ordonne la manière de faire, dans leur art respectif; tout comme le metteur en scène, il est une sorte d'intermédiaire entre l'auteur ou le compositeur et les interprètes. Mais la comparaison s'arrête là : le chef d'orchestre ne bénéficie absolument pas, vis-à-vis de la partition musicale, d'une liberté comparable à celle dont dispose inévitablement le metteur en scène, si honnête et fidèle soit-il; la partition musicale est parsemée d'indications concernant le tempo, la valeur rythmique de chaque note, les intonations, l'instrumentation. Le chef d'orchestre ne pourra pas changer le style d'une œuvre qui est imposé par

imposed by the very way in which the music is written. The tempo he chooses, the musical line, the emphasis and the pauses he favours will merely make a rendering of the work more effective and original or otherwise, but none of these choices, however important they may be in the eyes of the conductor, will ever make the work essentially different in form and spirit to another interpretation. The proof is that the general public will not be able to recognize two different orchestral interpretations with certainty, whereas two stage productions of the same play will be recognized immediately. There is a simple reason for this: it is possible for a stage director (unlike a conductor) to incorporate into the performance elements that he has chosen, or even created, that were not planned by the author, and the sound or visual impact of which will be decisive. A stage director chooses the actors - the basic elements of the performance - himself and directs them in their movements and intonations; two instrumentalists will never be able to differ in the same musical phrase in the same way that two actors will be able to do in the same role. A stage director also has freedom in the choice and creation of the scenery, the costumes and the lighting; these choices are vital to the theatrical performance and are rarely anticipated by the author. A conductor does not have such creative and decision-making powers; he can only follow the composer's directions with a greater or lesser amount of genius.

This difference explains why performer status was conferred on conductors, despite the fact that they lead a group of performers and that

*no podrá cambiar el estilo de una obra que viene impuesto por la propia escritura de la música. El tempo que elija, la línea musical, los acentos, los silencios que favorezca no harán más que hacer que la interpretación de la obra sea más o menos feliz, más o menos original, pero todas esas elecciones, por importantes que sean a ojos del director de orquesta, no harán nunca que la obra sea esencialmente diferente en su forma y en su espíritu con respecto a otra interpretación. La prueba de ello es que el público no podrá reconocer con certeza dos interpretaciones orquestales diferentes, mientras que lo hará sin dudar con dos escenografías de la misma obra teatral. La razón de esto es simple: el director escénico tiene la posibilidad (que no tiene el director de orquesta) de integrar en el espectáculo elementos escogidos por él, o incluso creados por él, no previstos por el autor, y cuyo impacto sonoro o visual será determinante; el director escénico elige él mismo a los comediantes, elementos de base de la representación y les dirige en sus movimientos y en sus entonaciones; dos instrumentistas no podrán diferenciarse nunca en la misma frase musical como podrán hacerlo dos comediantes que representan el mismo papel. El director escénico dispone también de la elección y de la creación de los decorados, figurines, luces: esas elecciones son indispensables para la representación teatral y escasas veces están previstos por el autor. El director de orquesta no dispone de ese poder de creación y de decisión; sólo puede seguir, con más o menos genio, lo que ha sido previsto por el compositor.*

*Esta diferencia explica que el director de orquesta haya recibido el estatuto de artista intérprete, aunque esté a la cabeza de un conjunto de*

l'écriture même de la musique. Le tempo qu'il choisira, la ligne musicale, les accents, les silences qu'il favorisera ne feront que rendre une interprétation de l'œuvre plus ou moins réussie, plus ou moins originale, mais tous ces choix, si importants au yeux du chef d'orchestre soient-ils, ne rendront jamais l'œuvre essentiellement différente dans sa forme et dans son esprit, par rapport à une autre interprétation. La preuve en est que le grand public ne pourra pas reconnaître deux interprétations orchestrales différentes avec certitude, alors qu'il le fera sans hésitation pour deux mises en scène de la même pièce. La raison en est simple : le metteur en scène a la possibilité (que n'a pas le chef d'orchestre) d'intégrer au spectacle des éléments choisis par lui, ou même créés par lui, non prévus par l'auteur, et dont l'impact sonore ou visuel sera déterminant ; le metteur en scène choisit lui-même les comédiens, éléments de base de la représentation et les dirige dans leurs mouvements et leurs intonations ; deux instrumentistes ne pourront jamais se différencier dans la même phrase musicale comme pourront le faire deux comédiens dans le même rôle. Le metteur en scène dispose aussi du choix et de la création des décors, costumes, éclairages : ces choix sont indispensables à la représentation théâtrale et ne sont que rarement prévus par l'auteur. Le chef d'orchestre ne dispose pas de ce pouvoir de création et de décision ; il ne peut que suivre, avec plus ou moins de génie, ce qui a été prévu par le compositeur.

Cette différence explique que le chef d'orchestre ait reçu le statut d'artiste interprète, bien s'il soit à la tête d'un ensemble d'interprètes et que

their role is more important in the final rendering than that of each of the contributors. It also explains why stage directors, though also interpreters (for part of a stage director's work is indeed to interpret the dramatic work), cannot make do with such a status - which takes no account of the essentially creative side of their work.

In addition, it could be pointed out that, like all performers, conductors do not need the protection that copyright offers. Indeed, there has never been any question of imitating an orchestral interpretation. Furthermore, no concert promoter could use a conductor's rendering without that conductor's presence to direct the orchestra! The situation is a very different one for a stage director who does not direct a score of the production the day it is performed and who leaves on stage a creation that can be copied, or re-used under another name or revived in another theatre without his agreement. This explains why the provisions on performers under the 1985 Act protect only fixations (recordings) of performances and their abusive exploitation.

The status of performer is not sufficient for stage directors and does not correspond to the true nature of their work when considered to its full extent.

Let us thus consider, rather, the integration of stage directors into the family of authors of intellectual works.

*intérpretes y que su papel sea más importante en la interpretación final que el de cada uno de los participantes. Explica también por qué el director escénico, aunque sea también un intérprete (ya que hay efectivamente un trabajo de interpretación de la obra dramática en la tarea del director escénico), no puede contentarse con tal estatuto que no tiene en cuenta toda la parte esencialmente creativa de su trabajo.*

*Se podría precisar por otro lado que el director de orquesta, como todos los artistas intérpretes, no tiene necesidad de la protección ofrecida por el derecho de autor. Nunca se ha hablado de la imitación de una interpretación orquestal. Además, ningún empresario de espectáculos puede coger la interpretación de un director sin la presencia de éste a la cabeza de la orquesta. La situación es muy diferente para el director escénico que no dirige la partitura del espectáculo el día de la representación y que deja en el escenario una representación que puede ser copiada, reutilizada bajo otro nombre y, en fin, explotada de nuevo sin su acuerdo en otro teatro. Eso explica por qué la ley de 1985 sobre los artistas intérpretes no protege más que las fijaciones de las interpretaciones (grabación) y su explotación abusiva.*

*Ese estatuto de intérprete no es suficiente para el director escénico y no corresponde a la verdadera naturaleza de su trabajo, considerado en toda su extensión.*

*Consideremos pues más bien la integración del director escénico en la familia de los autores de obras del ingenio.*

son rôle soit plus important dans l'interprétation finale que chacun des participants. Elle explique aussi pourquoi le metteur en scène, s'il est aussi un interprète (car il y a bien un travail d'interprétation de l'œuvre dramatique dans le travail du metteur en scène), ne peut se contenter d'un tel statut qui ne tient pas compte de toute la partie essentiellement créative de son travail.

On pourrait d'ailleurs préciser que le chef d'orchestre, comme tous les artistes interprètes, n'a pas besoin de la protection offerte par le droit d'auteur. Il n'a d'ailleurs jamais été question de l'imitation d'une interprétation orchestrale. En outre, aucun entrepreneur de spectacle ne peut reprendre l'interprétation d'un chef sans se passer de sa présence à la direction de l'orchestre ! La situation est bien différente pour le metteur en scène qui ne dirige pas la partition du spectacle le jour de la représentation et qui laisse sur scène une création qui peut être copiée, réutilisée sous un autre nom, enfin, réexploitée sans son accord dans un autre théâtre. Cela explique pourquoi la loi de 1985 sur les artistes interprètes ne protège que les fixations des interprétations (enregistrement) et leur exploitation abusive.

Ce statut d'interprète n'est pas suffisant pour le metteur en scène et ne correspond pas à la véritable nature de son travail, considéré dans toute son étendue.

Envisageons donc plutôt l'intégration du metteur en scène dans la famille des auteurs d'œuvres de l'esprit.

**B) Stage directors as authors of their stage productions:**

In the first place, we must judge whether or not stage directors were intended to be excluded from the family of authors under the 1957 Act. We must also establish whether stage productions can satisfy the qualifying criteria, imposed on any intellectual work, for copyright protection.

**1) Stage directors and the 1957 Act**

Though stage productions are not included among the works considered worthy of protection listed in the law of 11th March 1957, this does not mean that they are necessarily excluded,

far from it: the list provided in Article 3 of the law is not exhaustive in nature since the Article states: "The following shall, **in particular**, be considered intellectual works...", while Articles 1 and 2, for their part, lay down the principle that any author of an intellectual work may enjoy copyright protection.

In the case of stage directors, two problems of interpretation arise on reading Article 3:

a) First, the question may be raised as to whether, from the presence therein of "choreographic works and pantomimes, the acting form of which is fixed in writing or otherwise", it could not be concluded, by analogy, that the legislator supposed stage productions to warrant protection. The answer to this question would seem to be negative if anything because there is a

**B) El director escénico autor de su escenografía**

*Se trata en primer lugar de juzgar si la ley de 1957 ha tenido la intención de excluir o no al director escénico de la familia de los autores. Se trata también de saber si las escenografías pueden responder a los criterios impuestos a cualquier obra del ingenio para estar protegidas por el derecho de autor.*

**1) Los directores escénicos y la ley de 1957**

*Aunque la escenografía no forme parte de las obras enunciadas por la ley del 11 de marzo de 1957 y consideradas como dignas de protección, no está por eso excluida, ni mucho menos: la lista dada en el artículo 3 de la ley no tiene carácter exhaustivo puesto que reza así: "Se consideran **en particular** obras del ingenio..."; y los artículos 1 y 2 enuncian por su lado el principio de la protección por el derecho de autor para todo autor de una obra del ingenio.*

*Se plantean dos problemas de interpretación, en el caso del director escénico, cuando se lee el artículo 3:*

a) *Cabe en primer lugar preguntarse si la presencia en este artículo de las "obras coreográficas... y de las pantomimas cuya puesta en escena está fijada por escrito o de otro modo" no permiten, por analogía, concluir que las escenografías han sido imaginadas por el legislador como obras dignas de protección. La respuesta a esta cuestión parece más bien negativa*

## **B) Le metteur en scène auteur de sa mise en scène**

Il s'agit tout d'abord de juger si la loi de 1957 a entendu exclure ou non le metteur en scène de la famille des auteurs. Il s'agit également de savoir si les mises en scène peuvent répondre aux critères imposés à toute œuvre de l'esprit pour se voir protégées par le droit d'auteur.

### **1) Les metteurs en scène et la loi de 1957**

Si la mise en scène ne fait pas partie des œuvres énoncées par la loi du 11 mars 1957 et considérées comme dignes de protection, elle n'en est pas pour autant exclue, loin s'en faut : la liste donnée par l'article 3 de la loi n'a aucun caractère exhaustif puisque celui ci dispose : "Sont considérées **notamment** comme œuvres de l'esprit...", et les articles 1 et 2 énoncent quant à eux le principe de la protection par le droit d'auteur de tout auteur d'une œuvre de l'esprit.

Deux problèmes d'interprétation se posent, pour le cas du metteur en scène, à la lecture de l'article 3 :

a) On peut tout d'abord se demander si la présence dans cet article des "œuvres chorégraphiques... et des pantomimes dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement" ne permettrait pas, par analogie, de conclure que les mises en scène ont été imaginées par le législateur comme des œuvres dignes de protection. La réponse à cette question semble plutôt



fundamental difference between a choreographic production (or choreography) and a stage production of a dramatic work, whatever the type of dramatic work involved.

In the latter case, the production is always totally dependent on a pre-existing text (and, in some instances, pre-existing music) which the director is required to adapt for the stage. No such dependence exists in the case of a choreographic work: just as a literary work consists of words, it consists of steps, figures and other means of expression taken from the language of dancing. The existence of the music on which the choreographic work is to be based does not impose any constraint on it comparable to those imposed on a stage production. Apart from the need to respect a certain rhythm, style and spirit, a choreographer enjoys a great deal of freedom; he controls the very language of the performers, often the subject and characters of the ballet and sometimes even the story as a whole. The choreographer's only true constraint is the rhythm imposed by the music. To provide a more pragmatic illustration, suffice it to note that the performance of a ballet is (materially) conceivable without the accompanying music, whereas it is impossible to imagine a stage production being staged without the dramatic work itself. Choreography is an independent, distinct art resting solely on its performers (the dancers) who act on the basis of rules and techniques that are peculiar to the art of dancing. Stage production is a very unusual art, if indeed it can be described as such; it is totally dependent on various other art forms from which it derives subsistence and which it organizes and arranges.

*ya que existe una diferencia fundamental entre la puesta en escena coreográfica (o coreografía) y la puesta en escena de una obra dramática, sea la que sea.*

*Esta última se realiza siempre con total dependencia de un texto preexistente (y a veces de una música) que está encargada de adaptar para la escena. La obra coreográfica no tiene la misma dependencia: como una obra literaria que está compuesta de palabras, se compone de pasos, de figuras y de todos los demás medios de expresión tomados del lenguaje de la danza. La existencia de la música sobre la que va a realizarse no le impone ninguna condición comparable a las que tiene una escenografía; aparte del respeto de cierta rítmica, de un estilo y de un espíritu, el coreógrafo dispone de gran libertad, es dueño del lenguaje de los intérpretes, con frecuencia también del tema y de los personajes del ballet, a veces incluso de la historia en su conjunto. Para hacer más pragmática esta demostración, basta observar que la representación de un ballet puede concebirse (materialmente) sin la música que lo acompaña, mientras que la escenografía no puede representarse en el escenario sin la propia obra dramática. La coreografía es un arte independiente, distinto, que reposa únicamente en los intérpretes (los bailarines) que actúan sobre la base de reglas y técnicas propias del arte de la danza. La puesta en escena es un arte muy particular, si puede calificarse así; es totalmente dependiente y parásito de otras artes diversas que ella organiza y arregla. Por todas esas razones, no parece posible hacer una analogía entre el conjunto de las escenografías y la coreografía, para hacer de la puesta en*

négative car il existe une différence fondamentale entre la mise en scène chorégraphique (ou chorégraphie) et la mise en scène d'une œuvre dramatique, quelle qu'elle soit.

Cette dernière est toujours réalisée en totale dépendance d'un texte préexistant (et parfois d'une musique) qu'elle est chargée d'adapter à la scène. L'œuvre chorégraphique ne connaît pas la même dépendance : telle une œuvre littéraire qui est composée de mots, elle est composée de pas, de figures et tous autres moyens d'expression empruntés au langage de la danse. L'existence de la musique sur laquelle elle va se réaliser ne lui impose aucune contrainte comparable à celles que connaît une mise en scène ; mis à part le respect d'une certaine rythmique, d'un style et d'un esprit, le chorégraphe dispose d'une grande liberté, il est maître du langage même des interprètes, souvent même du sujet et des personnages du ballet, parfois même de l'histoire dans son ensemble. La seule véritable contrainte du chorégraphe est la rythmique que lui impose la musique. Pour rendre plus pragmatique cette démonstration, il suffit de remarquer que la représentation d'un ballet est concevable (matériellement) sans la musique qui l'accompagne alors que la mise en scène ne peut se représenter sur scène sans l'œuvre dramatique elle-même. La chorégraphie est un art indépendant, distinct, qui repose sur ses seuls interprètes (les danseurs) qui agissent sur la base de règles et techniques propres à l'art de la danse. La mise en scène est un art très particulier, si tant est que l'on puisse la qualifier ainsi ; elle est totalement dépendante et parasite de divers autres arts qu'elle organise et accommode. Pour toutes ces raisons, il ne paraît pas

For all these reasons, it does not seem possible to infer, from an analogy between stage productions as a whole and choreography, that a stage production is a protected work under the 1957 law.

b) A comparison between theatrical stage productions and film-making would appear to be an easier one to make. "Cinematographic works" are included in the list of protected works and Article 14 of the law states that: "Authorship of a cinematographic work shall be deemed to belong to the physical person or persons who brought about the intellectual creation thereof".

"In the absence of proof to the contrary, the co-authors of a cinematographic work made in collaboration are deemed to be: 1) The author of the script ... 5) The director". It is thus most tempting to make an analogy with stage directors.

The objection could of course be raised that, under the law, a film director is only granted the status of "co-author" of the film and not that of author of his cinematographic production. However, if a film director is deemed to be a co-author of the film together with the authors of the script and the music... it is indeed because the director is implicitly recognized as being the author of an artistic contribution to the film, namely its cinematographic production. Hence it would be perfectly possible to make an analogy with a stage director if evidence could be shown of the existence, in the case of the latter, of work comparable to that of a "film director".

It is essential to point out in this regard that comparisons between the

*escena una obra protegida por la ley de 1957.*

*b) La comparación de la escenografía teatral con la dirección cinematográfica parece más fácil de hacer. Las "obras cinematográficas" están enunciadas en la lista de las obras protegidas y el artículo 14 de la ley precisa: "Tienen calidad de autor de una obra audiovisual la o las personas físicas que realizan la creación intelectual de esta obra".*

*"Se suponen, salvo prueba de lo contrario, como coautores de una obra audiovisual realizada en colaboración: 1) El autor del guión...5) El realizador."; la analogía con el director escénico de teatro es entonces muy tentadora.*

*Se podría objetar naturalmente que al realizador la ley sólo lo reconoce como "coautor" del film y no como autor de su escenografía cinematográfica. Pero si éste es juzgado como coautor del film al lado de los autores del guión y de la música... es bien porque se le reconoce implícitamente como autor de un trabajo artístico incluido en el film y que constituye su escenografía. La analogía con el director escénico de teatro podría pues hacerse perfectamente si se llega a demostrar en este último la existencia de un trabajo comparable al del "realizador".*

*Es indispensable recordar, a este respecto, que las comparaciones entre*

possible d'opérer une analogie entre l'ensemble des mises en scène et la chorégraphie, pour faire de la mise en scène une œuvre protégée par la loi de 1957.

b) La comparaison de la mise en scène de théâtre avec la mise en scène cinématographique, paraît plus facile à opérer. Les "œuvres cinématographiques" sont énoncées dans la liste des œuvres protégées et l'article 14 de la loi précise : "Ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre".

"Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteur d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration : 1) L'auteur du scénario... 5) Le réalisateur." : l'analogie avec le metteur en scène de théâtre est dès lors bien tentante.

On pourrait objecter naturellement que le réalisateur n'est reconnu par la loi que "coauteur" du film et non auteur de sa mise en scène cinématographique. Mais si celui-ci est jugé coauteur du film à côté des auteurs du scénario et de la musique... c'est bien parce qu'il est implicitement reconnu auteur d'un travail artistique inclus dans le film et constituant sa mise en scène. L'analogie avec le metteur en scène de théâtre pourrait donc parfaitement être faite si l'on parvient à prouver chez ce dernier l'existence d'un travail comparable à celui du "réalisateur".

Il est indispensable de rappeler, à ce propos, que les comparaisons

two types of directors have often been badly formulated. In many instances attempts have been made to compare the film director/film relationship with that of the stage director/dramatic work and it has been concluded therefrom that the dramatic work existed prior to the stage production and regardless of it, whereas the film director really was the (principal) author of the film. However, the correct comparison to make is the one between the stage director/dramatic work relationship and that of the film director/script since, in the cinema, it is the latter which forms the basis of the director's work in the same way as the dramatic work in the theatre. The fact that the cinematographic production is inseparable from the film itself is simply a question of form - purely because the final medium in which the film director's work is going to be embodied is a reel of film and not a live performance. It is certain that, though the dramatic work continues to exist in its own right after the performance has been given, in the case of a script the only public existence that it will enjoy is through the film. However, this fact is merely due to a practical reason: scripts are written with the immediate objective in mind of cinematographic production. Yet a film director's work would be the same if it were based on an adaptation of a literary work. In other words, the fact that a script does not have a commercial life before the film is made and that its embodiment in the latter is often definitive are due to practical reasons which, at legal level, pose nothing more than a problem of form (see *infra*). As for the rest, all that matters is the problem of whether the work undertaken by a stage director is comparable to that of a film director.

An artistic analysis of their respective contributions shows the

*los dos tipos de directores se han hecho frecuentemente mal. Se ha querido a veces comparar las relaciones realizador-film con las relaciones director escénico-obra dramática, y se ha llegado a la conclusión de que la obra dramática existía antes de la puesta en escena e independientemente de ella, mientras que el realizador era efectivamente el autor (principal) del film. Pero la comparación correcta debe hacerse entre las relaciones director escénico - obra dramática y las relaciones realizador - guión, ya que éste es, en el cine, la base del trabajo del realizador como la obra dramática lo es en el teatro. El hecho de que la puesta en escena cinematográfica no pueda separarse del film mismo es una simple cuestión de forma, sencillamente porque el soporte definitivo de ese trabajo va a materializarse en una bobina de film y no en un espectáculo en vivo. Es cierto que si la obra dramática sigue viviendo tras el espectáculo, el guión, por su lado, no tendrá una vida pública más que a través del film. Pero eso no es más que una razón práctica, que hace que los guiones se escriban con una idea inmediata de realización. El trabajo del realizador sería sin embargo el mismo si se basase en una obra literaria adaptada. En otros términos, la falta de vida comercial del guión antes del film, y su integración frecuentemente definitiva en éste son razones prácticas que ya no plantean, en el plano jurídico, más que un problema de forma (ver *infra*). Por lo demás, únicamente cuenta el problema de saber si el trabajo del director escénico es comparable al del realizador.*

*Pero el análisis artístico de su trabajo respectivo muestra lo fundado*

entre les deux types de metteurs en scène ont souvent été mal posées. On a souvent voulu comparer les rapports réalisateur-film avec les rapports metteur en scène de théâtre - œuvre dramatique, et on en a conclu que l'œuvre dramatique existait avant la mise en scène et indépendamment d'elle, alors que le réalisateur était bien l'auteur (principal) du film. Or, la comparaison correcte doit être faite entre les rapports metteur en scène - œuvre dramatique et les rapports réalisateur - scénario, car c'est celui-ci qui, au cinéma, est la base du travail du réalisateur comme l'œuvre dramatique l'est au théâtre. Le fait que la mise en scène cinématographique soit indétachable du film lui-même relève d'une simple question de forme, tout simplement parce que le support définitif de ce travail va se matérialiser dans une bobine de film et non dans un spectacle vivant. Il est certain que si l'œuvre dramatique continue de vivre après le spectacle, le scénario, quant à lui, ne connaîtra de vie publique, qu'à travers le film. Mais il n'y a là qu'une raison pratique, celle qui veut que les scénarios soient écrits avec une idée immédiate de réalisation. Le travail du réalisateur serait pourtant le même s'il s'appuyait sur une œuvre littéraire adaptée. Autrement dit, l'absence de vie commerciale du scénario avant le film, et son intégration souvent définitive dans celui-ci sont des raisons pratiques qui ne posent plus, sur le plan juridique, qu'un problème de forme (voir infra). Pour le reste, seul compte le problème de savoir si le travail du metteur en scène est comparable à celui du réalisateur.

Or l'analyse artistique de leur travail respectif montre le bien fondé de cette comparaison : le travail de mise en scène comprend essentiellement

validity of such a comparison: the work of stage or film production comprises essentially the choice of all the elements that make up the spectacle (actors, scenery, costumes, lighting) and then all the work of directing the actors and technical staff involved in it. Lastly, both directors set the tone, the movement and the style of each scene and the whole spectacle. The only fundamental difference between the two activities lies in the fact that a film director also possesses the art of handling and placing a camera, i.e. of producing audiovisual images, whereas a stage director, for his part, produces scenic images.

Accordingly, if it is considered, in legal terms, that an artistic work is created by a film director, it appears impossible, in all equity and logic, to deny stage productions an equivalent right.

Nevertheless, a decisive argument could conflict with this analogy. It stems from Article 3 of the 1957 law which does not propose to protect "cinematographic productions" but only "films", i.e. the end result, all component parts merged into one. This would doubtless appear to be implicit because, in most cases, the infringement of a film through reproduction will involve a plagiarism of some of the director's ideas. We may add, lastly, that if the legislator did not wish to protect cinematographic or other "productions" explicitly, it was doubtless due to the difficulty of defining what is exactly the work of a director or, in short, of materializing his creation. Here we are broaching the crucial problem of the form and proof of stage productions - obstacles which

*de la comparación: el trabajo de puesta en escena incluye esencialmente la elección de todos los elementos que componen el espectáculo (comediantes, decorados, vestuarios, iluminación) y luego todo el trabajo de dirección, de los actores y del personal técnico del espectáculo. En fin, los dos hombres dan a cada escena así como al conjunto del espectáculo el tono, el movimiento, el estilo. La única diferencia esencial entre las dos actividades reside en el hecho de que el realizador dispone además del arte de manejar y de situar la cámara, es decir, de realizar imágenes audiovisuales, mientras que el director escénico de teatro realiza, por su parte, imágenes escénicas.*

*Se deduce que si se considera, en el plano jurídico, que hay obra artística creada por el realizador de cine, no parece posible, en equidad y en lógica, denegar un derecho equivalente a las escenografías teatrales.*

*Un argumento determinante podría oponerse sin embargo a esta analogía y se deduciría del artículo 3 de la ley de 1957, que no se propone proteger las "puestas en escena cinematográficas", sino únicamente los "filmes", es decir, el resultado final, con la mezcla de todos los elementos constitutivos. Esto parece sin duda implícito ya que el plagio de un film constituirá con la mayor frecuencia el plagio de determinadas ideas del director. Se añadirá finalmente que si el legislador no ha querido proteger explícitamente las "puestas en escena" cinematográficas u otras, es sin duda por la dificultad que existe para delimitar el trabajo exacto del director escénico, para materializar su creación. Tocamos aquí el problema crucial de la forma y de la prueba de las escenografías,*

le choix de tous les éléments composant le spectacle (comédiens, décors, costumes, éclairages) puis tout le travail de direction, des comédiens et du personnel technique du spectacle. Enfin, les deux hommes donnent à chaque scène ainsi qu'à l'ensemble du spectacle, le ton, le mouvement, le style. La seule différence essentielle entre les deux activités réside dans le fait que le réalisateur dispose en outre de l'art de manier et placer la caméra, c'est-à-dire de réaliser des images audiovisuelles, alors que le metteur en scène de théâtre réalise, quant à lui, des images scéniques.

Il s'ensuit que si l'on considère, sur le plan juridique, qu'il y a œuvre artistique créée par le réalisateur celui-ci, il ne paraît pas possible, en toute équité et en toute logique, de refuser un droit équivalent aux mises en scène de théâtre.

Un argument déterminant pourrait toutefois s'opposer à cette analogie et viendrait de l'article 3 de la loi de 1957, qui ne se propose pas de protéger les "mises en scène cinématographiques", mais seulement les "films", c'est-à-dire le résultat final, tous éléments constitutifs mélangés. Cela paraît sans doute implicite car la contrefaçon d'un film constituera le plus souvent un plagiat de certaines idées du metteur en scène.

On ajoutera enfin que si le législateur n'a pas voulu protéger explicitement les "mises en scène" cinématographiques ou autres, c'est sans doute pour la difficulté qui existe à cerner l'exact travail du metteur en scène, à matérialiser sa création. Nous touchons là au problème crucial de la forme



have hampered the legislator but, fortunately, have intimidated neither case law nor professional practices (see *infra*).

All in all, it seems possible therefore, at legal level, to include stage productions within the works of the mind protected under copyright since the 1957 and 1985 laws leave the door wide open to any intellectual creation.

Nevertheless, two conditions must be met by stage productions, just like any other protected work: originality of the creation and existence of a form. Can stage productions fulfil these two conditions?

**2) Does a stage production meet the requirements of originality and form?**

**a) An original creation:**

Distinct from the criterion of novelty used in industrial property, the criterion of originality is a subjective one which only the courts can assess in each individual case. It is generally considered to reside in "the mark of the author's personality".

This requirement by no means prevents a work from being inspired by an earlier one, of which it is an

*obstáculos que han dificultado la tarea del legislador, pero que, afortunadamente, no han intimidado a la jurisprudencia ni las costumbres de la profesión (ver *infra*).*

*En total, parece pues posible, en el plano jurídico, incluir las escenografías teatrales dentro de las obras del ingenio protegidas por el derecho de autor ya que las leyes de 1957 y de 1985 dejan la puerta muy abierta para toda creación intelectual.*

*Sin embargo las escenografías deben cumplir dos condiciones, como cualquier otra obra protegida: la originalidad de la creación y la existencia de una forma. ¿Pueden cumplir esta dos condiciones las escenografías teatrales?*

**2) ¿Cumple la escenografía las condiciones de originalidad y de forma?**

**a) Una creación original:**

*Distinto del criterio de la novedad empleado en materia de propiedad industrial, el criterio de la originalidad tiene un carácter subjetivo que únicamente los jueces pueden apreciar en cada caso. Se considera habitualmente que reside en la marca "de la personalidad del autor".*

*Esta exigencia no impide en absoluto que la obra se inspire en una obra anterior de la que sea la*

et de la preuve des mises en scène, obstacles qui ont gêné le législateur, mais qui, heureusement, n'ont pas intimidé la jurisprudence ni les usages de la profession, (voir infra).

Au total, il semble donc possible, sur le plan juridique, d'inclure les mises en scène de théâtre dans les œuvres de l'esprit protégées par le droit d'auteur puisque les lois de 1957 et de 1985 laissent une porte grande ouverte à toute création intellectuelle.

Deux conditions doivent néanmoins être remplies par les mises en scène comme par toute autre œuvre protégée : l'originalité de la création et l'existence d'une forme. Les mises en scène de théâtre peuvent-elles remplir ces deux conditions ?

**2) La mise en scène remplit-elle les conditions d'originalité et de forme ?**

**a) Une création originale :**

Distinct du critère de la nouveauté employé en matière de propriété industrielle, le critère de l'originalité est un critère subjectif que seuls les juges peuvent apprécier selon chaque espèce. On considère habituellement qu'il réside dans la marque de "l'empreinte de la personnalité de l'auteur".

Cette exigence n'empêche nullement l'œuvre d'avoir été inspirée par

adaptation or arrangement, as long as the intellectual labour that has gone into it is original. The originality of a stage production-labour of adaptation for the stage - may be revealed at all levels of a stage director's work, at the level of the basic choices that the director makes concerning the actors, scenery, costumes, etc. and even, at times, the era and the place (where they are not set by the author), at that of the acting and also that of the tone, the rhythm, the movement, indeed all the features which are going to give the spectacle its style, its particular, recognizable atmosphere. In view of the wide range of choices open to a stage director in the process of staging a work, it should be no difficult matter for him to produce an original creation. Indeed, any stage director, however honest, will be obliged, it seems, to make so many choices in staging his production that it could never be similar to that of another director working on the same dramatic text: this is further proof that a stage production is a creation and not an interpretation, for it is as difficult to recognize two interpretations as it is easy to distinguish two creations.

It thus appears evident that the respect which the director owes to the dramatic work he stages does not prevent him in the slightest from engaging in creative work. Moreover, intellectual works based on earlier ones - adaptations, arrangements, translations - have long been protected under the 1957 law, even though their authors enjoy much less creative

*adaptación o el arreglo, a partir del momento en que el trabajo intelectual realizado es original. La originalidad de la escenografía, trabajo de adaptación escénica, podrá manifestarse a todos los niveles de la tarea del director escénico, al nivel de las decisiones de base tomadas por el director escénico relativas a los autores, los decorados, los vestuarios, a veces incluso la época y el lugar (cuando no están impuestos por el autor), al nivel de la acción de los actores así como del tono, del ritmo, del movimiento, todos los elementos que van a dar un estilo, una atmósfera particular y reconocible al espectáculo. La multiplicidad de decisiones que se ofrecen a un director escénico para la realización de una obra parece poder conducirle fácilmente a la realización de una creación original. Parece en efecto que todo director escénico, por respetuoso que sea, tendrá que tomar tantas decisiones para la realización de su escenografía que ésta no podrá ser nunca semejante a la de otro director escénico que trabaje sobre la misma obra dramática: ésta es una prueba más de que la puesta en escena es una creación y no una interpretación ya que es tan difícil reconocer dos interpretaciones como fácil es distinguir dos creaciones.*

*Parece pues manifiesto que el respeto debido por el director escénico a la obra dramática que pone en escena no le impide en absoluto realizar un trabajo de creación original. Por otra parte, la ley de 1957 protege desde hace mucho tiempo obras del ingenio que resultan de una obra anterior, adaptaciones, arreglos, traducciones, mientras que la libertad de creación de*

une œuvre antérieure dont elle est l'adaptation ou l'arrangement, à partir du moment où le travail intellectuel réalisé est original. L'originalité de la mise en scène, travail d'adaptation scénique, pourra se manifester à tous les niveaux du travail du metteur en scène, au niveau des choix de base faits par le metteur en scène concernant les acteurs, les décors, les costumes, parfois même l'époque et le lieu (quand ils ne sont pas imposés par l'auteur), au niveau du jeu des acteurs ainsi que du ton, du rythme, du mouvement, tous les éléments qui vont donner un style, une atmosphère particulière et reconnaissable au spectacle. La multiplicité des choix qui s'offre à un metteur en scène pour la réalisation scénique d'une œuvre, paraît ainsi pouvoir le conduire facilement à la réalisation d'une création originale. Il semble en effet que tout metteur en scène, le plus honnête soit-il, sera obligé de se livrer à tant de choix pour la réalisation de sa mise en scène, que celle-ci ne pourra jamais être similaire à celle d'un autre metteur en scène travaillant sur la même œuvre dramatique : il y a bien là encore une preuve que la mise en scène est une création et non une interprétation car il est aussi difficile de reconnaître deux interprétations qu'il est facile de distinguer deux créations.

Il paraît donc manifeste que le respect dû par le metteur en scène à l'œuvre dramatique qu'il met en scène ne l'empêche en rien de se livrer à un travail de création originale. D'ailleurs, la loi de 1957 protège depuis longtemps des œuvres de l'esprit intervenant sur la base d'une œuvre antérieure, adaptations, arrangements, traductions, alors que la liberté de création de leur auteur est pourtant beaucoup moins grande que celle du

freedom than stage directors.

In this connection, one is entitled to ask the following question: in what category of intellectual works should stage productions be included, in relation to the labels that are generally used?

1) Obviously, a stage production cannot be labelled an independent work since it is intended by nature to be "attached" eternally to an earlier dramatic work.

2) Could a stage production be termed a work of joint authorship between the stage director and the author of the dramatic work? (It is to be stressed that what we are referring to here is the stage production proper and not the final work or, in other words, the spectacle that is performed in public as that is another problem.) To be able to do so, there would have to be some real involvement on the author's part in the stage production work. The mere fact that the stage production is dependent on the dramatic work is not sufficient to make it a work of joint authorship, a consensus. Though there may occasionally be such a consensus, or collaboration between the two parties (notably in the event of the creation of a new dramatic work), it concerns the spectacle as a whole and not the actual stage production itself. Indeed, it is only exceptionally that a dramatic author gets involved in a stage production, which is solely the director's creation.

*su autor es sin embargo mucho menor que la del director escénico.*

*A este respecto, cabe preguntarse en qué categoría de obras del ingenio debe incluirse la escenografía con respecto a las calificaciones empleadas habitualmente:*

*1) La escenografía no puede evidentemente calificarse de obra independiente ya que su vocación es la de estar "unida" eternamente a una obra dramática anterior.*

*2) ¿Podría calificarse la escenografía de obra de colaboración entre el director escénico y el autor de la obra dramática? (Hablamos aquí de la escenografía y no de la obra final representada ante el público, es decir del espectáculo, ya que se trataría de otro problema). Para eso, sería preciso una participación efectiva del autor en el trabajo de escenificación. La simple dependencia de la escenografía con respecto a la obra dramática no puede bastar para constituir un trabajo de colaboración, un consenso. Si a veces existe -en particular en el caso de la creación de una nueva obra dramática- un consenso, una colaboración entre los dos hombres, esto concierne el espectáculo en su conjunto y no la escenificación propiamente dicha. Es en efecto excepcional que el autor dramático se meta en la escenografía que es la creación únicamente del director escénico.*

metteur en scène.

A ce sujet, on est en droit de se demander dans quelle catégorie d'oeuvre de l'esprit doit être incluse la mise en scène par rapport aux qualifications habituellement employées :

1) La mise en scène ne peut évidemment être qualifiée d'oeuvre indépendante puisque sa vocation même est d'être "attachée" éternellement à une oeuvre dramatique antérieure.

2) La mise en scène pourrait-elle être qualifiée d'oeuvre de collaboration entre le metteur en scène et l'auteur de l'oeuvre dramatique ? (Nous parlons bien ici de la mise en scène et non de l'oeuvre finale représentée en public, autrement dit du spectacle, car il s'agirait ici d'un autre problème). Pour cela, il faudrait qu'il y ait une participation effective de l'auteur au travail de mise en scène. La simple dépendance de la mise en scène vis-à-vis de l'oeuvre dramatique ne peut suffire à constituer un travail de collaboration, un consensus. S'il existe parfois -notamment en cas de création d'une nouvelle oeuvre dramatique- un consensus, une collaboration entre les deux hommes, ceci concerne le spectacle dans son ensemble et non en effet la mise en scène en elle-même. Il est en effet exceptionnel que l'auteur dramatique se mêle de la mise en scène qui reste la création du seul metteur en scène.

3) The label "composite work" and more specifically "adaptation" seems best to fit the very unusual situation of stage productions. The definition given in Article 9, paragraph 2, of the 1957 law is the following: "A composite work is a new work into which a pre-existing work is incorporated, but without the collaboration of the author thereof". Although the notion of incorporation is fairly difficult to envisage in abstract terms, there is no denying that the dramatic work is in fact incorporated into all the elements that make up the stage production. At all times, the stage production is based on what the author has written and imagined, whether it be the text (the music in the case of operas and operettas) or, in more general terms, the rhythm, the climate and the atmosphere, as also the place and period set by the author. This incorporation is such that the stage production cannot be performed on stage without the dramatic work itself. At the same time, however, it does not rule out a degree of detachment in the stage production, which is particularly visible in stage directors' log-books; nor does it prevent us from distinguishing the work of the author from that of the stage director. Though merged into one on the day of the performance, there is no doubt that these two creations are discernible and can by no means be confused. (This notion will be very important when considering the form of stage productions.)

If we return to the problem of the originality of stage productions - the first requirement for their protection under copyright - the basic question is whether it is possible to accept a sort of presumption of originality for any stage

*3) Parece que la calificación mejor adaptada a la situación particular de la escenografía sea la de obra compuesta y más particularmente de adaptación. La definición dada por el artículo 9 párrafo 2 de la ley de 1957 es la siguiente: "Se denomina compuesta la obra nueva en la que se incorpora una obra preexistente, sin la colaboración del autor de esta última". Aunque la noción de incorporación sea bastante difícil de considerar de modo abstracto, no se puede negar que la obra dramática está efectivamente incorporada a todos los elementos constitutivos de la puesta en escena. En todo momento la puesta en escena se basa en lo que el autor ha escrito e imaginado, sea el texto (la música para las óperas y operetas), y más generalmente el ritmo, el clima, la atmósfera, así como el lugar y la época establecidos por el autor. Esta incorporación es tal que la escenografía no puede ser representada en el escenario sin la obra dramática misma. Sin embargo esta incorporación no obstaculiza cierto alejamiento de la escenificación, particularmente visible en el "libro de dirección" de los directores escénicos, y no impide discernir el trabajo del autor del del director escénico. Esas dos creaciones, aunque estén mezcladas en el espectáculo, siguen siendo efectivamente discernibles y no pueden en ningún caso ser confundidas. (Esta noción sera muy importante en el estudio de la forma de las escenografías).*

*Volvamos al problema de la originalidad de las escenografías, primera condición para su protección por el derecho de autor: la cuestión esencial es la de saber si se puede admitir una especie de presunción de originalidad*

3) Il semble que ce soit la qualification d'oeuvre composite et plus particulièrement d'adaptation qui soit la mieux adaptée à la situation très particulière de la mise en scène. La définition donnée par l'article 9 al.2 de la loi de 1957 est la suivante : "Est dite composite l'oeuvre nouvelle à laquelle est incorporée une oeuvre préexistante, sans la collaboration de l'auteur de cette dernière". Bien que la notion d'incorporation soit assez difficile à envisager abstraitement, il est indéniable que l'oeuvre dramatique est bel et bien incorporée à tous les éléments constitutifs de la mise en scène. A tout moment, la mise en scène repose sur ce que l'auteur a écrit et imaginé, que ce soit le texte, (la musique pour les opéras ou opérettes), et plus généralement le rythme, le climat, l'atmosphère, ainsi que le lieu et l'époque établis par l'auteur. Cette incorporation est telle que la mise en scène ne peut être représentée sur scène sans l'oeuvre dramatique elle même. Cependant, cette incorporation ne fait pas obstacle à un certain détachement de la mise en scène, particulièrement visible dans le livret de conduite des metteurs en scène, et n'empêche pas de discerner le travail de l'auteur de celui du metteur en scène. Ces deux créations, bien que mêlées l'une à l'autre lors du spectacle, restent bel et bien discernables et ne peuvent en aucun cas être confondues. (Cette notion sera très importante dans l'étude de la forme des mises en scène).

Revenons au problème de l'originalité des mises en scène, première condition de leur protection par le droit d'auteur : la question essentielle est de savoir si l'on peut admettre une sorte de présomption d'originalité pour toute mise en scène, présomption qui mettrait les mises en scène sur le



production, a presumption which would put stage productions on the same plane as all the works mentioned in Article 3 of the 1957 law. To date, this solution has never been accepted by the courts, but it is not impossible that, one day, stage productions will be treated like other intellectual works. The collective agreement between the stage directors' guild and the federation of managers of private Parisian theatres, which determines all the legal relations in the private theatres and even, to a large extent, in other theatres, has already affirmed this presumption in favour of stage productions.

The fact remains, however, that only the courts could grant, or refuse to grant, originality to a stage production. In this regard, the nature of such originality can be expected to be assessed differently by the courts depending on the type of case involved. Indeed, it is certain that, in the event of infringement through reproduction, the court will be less suspicious about the originality of the stage production since the mere fact that another stage director should have wished to copy it makes its originality more likely. With regard to the "droit de suite", on the other hand, the fact that a theatre should have wished to revive a stage production without either advising or remunerating its creator, is no forecast of its originality. Be that as it may, and as we shall see in our discussion of case law, it is not the director who provides evidence of the originality of his stage production but an expert appointed by the court who gives a detailed opinion on this criterion: the opinion of that expert - an artist by profession - is certain to have an influence on the decision of the trial judges.

*para toda escenificación, presunción que pondría las escenografías en el mismo nivel que todas las obras mencionadas en el artículo 3 de la ley de 1957. Esta solución no ha sido nunca adoptada por la jurisprudencia hasta ahora, pero no es imposible que las escenografías sean tratadas un día como las demás obras del ingenio. La convención que vincula al sindicato de directores escénicos con el de los directores de teatros privados parisienses, y que regula el conjunto de las relaciones jurídicas en los teatros privados e incluso, en gran parte, en los demás teatros, ha afirmado ya esta presunción en favor de las escenografías.*

*Es cierto sin embargo que únicamente los jueces podrían conceder o negar la originalidad a la escenografía. A este respecto, es probable que el carácter de originalidad sea apreciado diferentemente por los tribunales según el tipo de asunto concernido. Es seguro en efecto que en un caso de plagio, el tribunal tendrá menos reparos en admitir la originalidad de la escenografía, ya que el sólo hecho de que otro director escénico haya querido tomarla hace que sea más probable su originalidad. En materia de derecho de "suite", por el contrario, el hecho de que un teatro haya cogido una escenografía sin advertir al creador y sin remunerarle, no prejuzga en absoluto la originalidad de aquella. En cualquier caso, y como veremos en el estudio de la jurisprudencia, no es el director escénico el que aporta la prueba de la originalidad de su escenografía, sino que es un experto solicitado por el tribunal el que da una opinión detallada sobre ese criterio: la opinión de ese experto, artista de profesión, tendrá una influencia segura en la decisión de los jueces del fondo.*

même plan que toutes les oeuvres mentionnées dans l'article 3 de la loi de 1957. Cette solution n'a jamais été retenue par la jurisprudence jusqu'alors, mais il n'est pas impossible que les mises en scène soient un jour traitées comme les autres oeuvres de l'esprit. La convention liant le syndicat des metteurs en scène à celui des directeurs des théâtres privés parisiens, qui règle l'ensemble des relations juridiques dans les théâtres privés et même, en grande partie, dans les autres théâtres, a déjà affirmé cette présomption en faveur des mises en scène.

Il reste cependant que seuls les juges pourraient accorder ou refuser l'originalité à une mise en scène. A ce propos, il est probable que le caractère d'originalité sera apprécié différemment par les Tribunaux suivant le type d'affaire concerné. Il est en effet certain que dans une hypothèse de contrefaçon, le tribunal sera moins suspicieux quant à l'originalité de la mise en scène, car le seul fait qu'un autre metteur en scène ait voulu reprendre celle-ci rend son originalité plus probable. En matière de droit de suite, par contre, le fait qu'un théâtre ait repris une mise en scène sans en avertir son créateur et sans le rémunérer, ne préjuge en rien de l'originalité de celle-ci. Quoiqu'il en soit, et comme nous le verrons dans notre étude jurisprudentielle, ce n'est pas le metteur en scène qui fournit la preuve de l'originalité de sa mise en scène, mais c'est un expert commis par le tribunal qui donne un avis détaillé sur ce critère : l'avis de cet expert, artiste de profession, aura une influence certaine sur la décision des juges du fond.

Finally, the fundamental problem arises as to where the courts will place the borderline between stage productions which warrant protection and others. In this regard, it seemed for a time that the stand taken by the courts did not necessarily correspond to a satisfactory analysis of the value of stage productions and tended to favour a type of production the development of which would doubtless not augur well for the future of dramatic works and the theatre as a whole. We shall return to this point in our discussion of case law.

The second condition that an intellectual work must meet to be deemed worthy of copyright protection is the existence of a form:

**b) The form of a stage production:**

A fundamental principle of copyright is that it only protects creations of form and not ideas. Although this principle is not stated as such in the law, the requirement of a "form of expression", regardless of the kind, to qualify for protection can be inferred from Article 2. It is part of the very essence and purpose of ideas that they should be freely available. The reason for this distinction is easy to understand at practical level since it would be perfectly impossible to claim to protect the ideas of everybody and anybody if they have not been realized in a particular art form or technique.

Because there is no proprietary right in ideas, their protection can only

*En fin, se plantea el problema fundamental de saber por dónde harían pasar los tribunales la frontera entre las escenografías dignas de protección y las demás. A este respecto se pudo pensar en tiempos que la postura adoptada por la jurisprudencia no correspondía forzosamente a un buen análisis del valor de las escenografías y tendía a favorecer un tipo de escenografía cuyo desarrollo no sería sin duda favorable para el futuro de las obras dramáticas y de todo el teatro. Volveremos sobre este punto en nuestro estudio de la jurisprudencia.*

*La segunda condición que debe cumplir una obra del ingenio para ser juzgada digna de protección por el derecho de autor es la existencia de una forma:*

**b) La forma de la escenografía**

*El derecho de autor tiene por principio fundamental no proteger más que las creaciones de forma y no las ideas. Ese principio no está expresado como tal en la ley, pero el artículo 2 da a entender la exigencia, para toda protección, de una "forma de expresión", cualquiera que ésta sea. Por esencia y por destino las ideas son de libre circulación. La razón de esta distinción es fácil de comprender en el plano práctico, ya que sería perfectamente imposible pretender proteger las ideas de cada cual si no han tenido una realización en un arte o una técnica particular.*

*Por el hecho de que no existe derecho privativo sobre las ideas, su*

Enfin, se pose le problème fondamental de savoir où les tribunaux placeraient la frontière entre les mises en scène dignes de protection et les autres. A ce sujet, on a pu penser pendant un temps que la position prise par la jurisprudence ne correspondait pas forcément à une bonne analyse de la valeur des mises en scène, et tendait à favoriser un type de mise en scène dont le développement ne serait sans doute pas favorable à l'avenir des oeuvres dramatiques et du théâtre tout entier. Nous reviendrons sur ce point dans notre étude jurisprudentielle.

La deuxième condition que doit remplir une oeuvre de l'esprit pour être jugée digne de protection par le droit d'auteur est l'existence d'une forme :

### **b) La forme de la mise en scène**

Le droit d'auteur a pour principe fondamental de ne protéger que les créations de forme et non les idées. Ce principe n'est pas exprimé comme tel dans la loi, mais l'article 2 laisse sous entendre l'exigence, pour toute protection, d'une "forme d'expression", quelle qu'elle soit. Il est de l'essence même et de la destination des idées d'être de libre parcours. La raison de cette distinction est facile à comprendre sur le plan pratique, puisqu'il serait parfaitement impossible de prétendre protéger les idées de tout-un-chacun si elles n'ont pas connu une réalisation dans un art ou une technique particulière.

Du fait qu'il n'existe pas de droit privatif concernant les idées, leur

be secured through an action on grounds of unfair competition. However, such an action is subject to strict limits, as determined by the Court of Cassation (Commercial Chamber, 14th June 1976, RIDA, January 1977, p. 106): "the appropriation of the idea must have been effected knowingly, against the rules of fair play, and, above all, it must have given rise to confusion such as to be prejudicial to the holder of the idea". We are clearly far from an infringement action in which evidence of such harm does not have to be shown. Hence a stage production that was considered to be simply an idea would not be effectively protected.

The question, therefore, is whether a stage production is more than an idea, in other words whether it possesses any form whatsoever which would enable it to enjoy the status of an intellectual work. Some experts have contested the existence of such a form in the case of stage productions. Among them, Mr LYON CAEN (cf. magistrate's court, Seine, 24 January 1961, D. 1962, p. 251) writes: "... In this transposition of the author's ideas onto the stage, it is doubtful that there is anything other than a leading idea, the instructions given to the performers, the impetus given to their acting, the substitution of real life for a written text; in short, although there is no disputing that a stage production bears the stamp of its author and expresses his personality, it fails to leave an indelible external mark which, alone, makes a creation". If Mr LYON CAEN is referring to traditional forms, such as books, records or pictures, it is true that stage productions hardly correspond to them. However, the concept of form, as arising implicitly from the law, does not

*protección no puede hacerse más que a través de una acción judicial por competencia desleal. Sin embargo, esta acción tiene límites estrictamente determinados por el Tribunal de Casación (Cámara Comercial, 14 de junio de 1976, RIDA enero de 1977, p.106): "la apropiación de la idea debe haber sido hecha conscientemente, contra las reglas del juego limpio, y sobre todo debe haber habido confusión perjudicial para el poseedor de la idea". Está claro que estamos lejos de la acción por plagio, para la cual ese perjuicio no tiene que ser probado. Una escenografía que estuviese considerada como una simple idea no estaría pues protegida eficazmente.*

*Se trata por consiguiente de saber si la escenografía es algo más que una idea, es decir si posee una forma cualquiera que le permita la calificación de obra del ingenio. Algunos autores han puesto en duda la existencia de tal forma para la escenografía. Entre ellos, el Sr. Lyon Caen (Tribunal Cor. del Sena, 24 de enero de 1961, D. 1962, p. 251) escribe: "...Es dudoso que haya en esta transposición en la escena de las ideas del autor otra cosa que la idea directriz, directivas dadas a los intérpretes, impulso dado a la acción de estos, sustitución de la vida concreta al texto escrito; en pocas palabras, aunque la escenografía lleva incontestablemente la marca de su autor, expresa su personalidad, le falta dejar una huella exterior y duradera que es la única que hace la creación". Si el Sr. Lyon Caen hace referencia a formas tradicionales tales como libros, discos o cuadros, es cierto que la escenografía difícilmente puede corresponder a estas. Pero la noción de forma que se desprende implícitamente de la ley no contiene en absoluto un sentido tan*

protection ne peut se faire que par le biais d'une action en concurrence déloyale. Cependant, cette action connaît des limites strictement déterminées par la Cour de Cassation (Ch. Commerciale du 14 Juin 1976, RIDA Janvier 1977, p. 106) : "l'appropriation de l'idée doit avoir été faite sciemment, contre les règles du fair play, et surtout qu'il y ait eu confusion préjudiciable pour le détenteur de l'idée". Il est clair que nous sommes loin de l'action en contrefaçon, pour laquelle ce préjudice n'a pas à être prouvé. Une mise en scène qui serait considérée comme une simple idée ne serait donc pas efficacement protégée.

Il s'agit donc de savoir si la mise en scène est davantage qu'une idée, autrement dit si elle possède une forme quelconque qui lui permette la qualité d'oeuvre de l'esprit. Certains auteurs ont contesté l'existence d'une telle forme pour la mise en scène. Parmi eux, M. LYON CAEN (sous Tribunal Cor. Seine, 24 Janvier 1961, D. 1962, p. 251) écrit : "...Il est douteux qu'il y ait dans cette transposition sur la scène des idées de l'auteur, autre chose que idée directrice, directives données aux interprètes, impulsion donnée au jeu de ceux-ci, substitution de la vie concrète au texte écrit; bref, si la mise en scène porte incontestablement le cachet de son auteur, exprime sa personnalité, il lui manque de laisser une trace extérieure et durable qui, seule, fait la création". Si c'est à des formes traditionnelles que fait référence M. LYON CAEN, tels que livres, disques ou tableau, il est vrai que la mise en scène peut difficilement correspondre à celles-ci. Mais la notion de forme qui se dégage implicitement de la loi ne contient nullement un sens aussi restrictif; elle exprime la notion de réalisation, de concrétisation, qui fait suite

have such a limited meaning; it expresses the notion of realization, or materialization, which follows on from the pure idea, i.e. **the artistic result of an idea using techniques that are characteristic of the chosen art.** A form is a realization; what means that an idea ceases to be an idea and materializes one day, due to an artistic activity, in a result which deserves protection under the law. At the same time, such protection is made possible through proof of its existence and content. It may be added, moreover, that this realization demands a particular artistic skill (which is not the case of an idea) and it is thus the artistic professions that the law seeks to protect.

A priori, a stage production does not adopt the forms that are typical of the other arts: books, recordings, paintings, sculptures... because it is an unusual type of art which calls on all the other arts and organizes them on a stage for an ephemeral spectacle. The actual form of a stage production really does exist, therefore, **by the mere fact of its performance**; the production is materialized during every second of the performance and on every part of the stage; the scenery, costumes and sound-tracks, the actors moving across the stage, their gestures, expressions and their speech are all forms, all materializations of the stage director's leading ideas. The only thing is that this form is far more complex than those we usually encounter.

The only limit that could exist to this artistic realization would be the totally fleeting character of the spectacle (and thus of the stage production), not because it would alter

*restrictivo; expresa la noción de realización, de concretización, que sigue a la simple idea, es decir la finalización artística de una idea gracias a medios técnicos propios del arte elegido. La forma es la realización, lo que hace que una idea no se quede tal, sino que se concrete un día, gracias a una actividad artística, en un resultado que merece la protección de la ley, al mismo tiempo que se hace posible esa protección por la prueba de su existencia y de su contenido. Se puede añadir también que esta realización requiere un oficio de artista particular (que no ocurre con la idea) y que son así las profesiones artísticas lo que la ley desea proteger.*

*La escenografía no toma a priori las formas habituales de las demás artes: libros, discos, cuadros, esculturas... puesto que es un arte particular que utiliza todas las demás artes organizándolas en un escenario para un espectáculo efímero. La forma real de la escenografía existe pues efectivamente por el sólo hecho de la representación; la escenografía se materializa en todo momento y en todo punto del escenario en que se desarrolla la representación; los decorados, los vestuarios, las cintas sonoras, los actores en movimiento, sus gestos, mímicas y discursos son formas, materializaciones de las ideas directrices del director escénico. Esta forma es únicamente mucho más compleja que las demás formas que se encuentran habitualmente.*

*El único límite que podría existir para esta realización artística sería el carácter efímero del espectáculo (y por lo tanto de la escenografía), no porque cambiaría la realidad objetiva de la*

à la simple idée, c'est-à-dire l'aboutissement artistique d'une idée grâce à des moyens techniques propres à l'art choisi. La forme, c'est la réalisation, ce qui fait qu'une idée ne reste pas telle, mais se concrétise un jour, grâce à une activité artistique, dans un résultat qui mérite la protection de la loi, en même temps que cette protection est rendue possible par la preuve de son existence et de son contenu. On peut en outre ajouter que cette réalisation fait appel à un métier d'artiste particulier (ce qui n'est pas le cas de l'idée) et que ce sont ainsi des professions artistiques que la loi désire protéger.

La mise en scène n'emprunte pas à priori les formes habituelles des autres arts : livres, disques, tableaux, sculpture... puisqu'elle est un art particulier qui fait appel à tous les autres arts en les organisant sur une scène pour un spectacle éphémère. La réelle forme de la mise en scène existe donc bel et bien **du seul fait de la représentation**; la mise en scène est matérialisée à tout moment et en tout endroit du plateau où la représentation se déroule; les décors, les costumes, les bandes sonores, les comédiens en mouvement, leurs gestes, mimiques et discours sont autant de formes, de matérialisations des idées directrices du metteur en scène. Cette forme est seulement beaucoup plus complexe que les autres formes rencontrées habituellement.

La seule limite qui pourrait exister à cette réalisation artistique serait le caractère totalement éphémère du spectacle (et donc de la mise en scène), non pas parce qu'il changerait la réalité objective de la mise en scène, mais



the objective reality of the production but because it would make proof of its existence and content impossible. Hence protection of the stage production would be prevented for evidentiary reasons. However, this is by no means so because, for the purposes of proof, stage productions are perfectly able to adopt forms which, though ill-adapted to their distinctive nature, can materialize and provide evidence of the work of a stage director in a more typical manner: these materializations are, first, the written recording of the stage director's work, referred to as the "log-book" in which the director notes against the text (and the music, if applicable) all the elements that make up his stage production (from the acting to the stagecraft) and, second, the audiovisual recording of the spectacle whereby the director's work can be captured on film right down to the smallest detail.

For years the log-book was the only means of proof for stage productions. Under the collective agreements between stage directors and theatres, all stage directors were required to lodge a log-book of each production that was staged with the Library of the Paris Stage Managers' Association. The log-book was to consist of "a final manuscript of the play, annotated in clear language with indications concerning the acting, the movements on stage, the ideal timing of each act or scene, the scenery settings and, lastly if applicable, the music sound-track or document furnished by the theatre". Unfortunately, this obligation was rarely respected because stage directors (apart from the most scrupulous ones) never took the time required to undertake this long,

*escenografía, sino porque haría imposible la prueba de su existencia y de su contenido. La protección de la escenografía se haría así imposible a causa de la prueba. Pero no hay nada de esto, puesto que la escenografía puede perfectamente, para aportar la prueba, adoptar formas que, aunque sean poco propias de su particularidad pueden materializar más comunmente el trabajo del director escénico y hacer posible la prueba de éste: esas materializaciones son, por un lado, la grabación escrita del trabajo del director escénico, el llamado "libro de dirección", en el que el director escénico anota, en paralelo con el texto (y la música si hace al caso), todo lo que compone su escenografía (la acción de los actores pasando por todos los medios técnicos de escenificación), y por otra parte, la grabación audiovisual del espectáculo que permite fijar en un film el trabajo del director escénico en sus menores detalles.*

*Durante muchos años, el libro de dirección fue el único medio de prueba de las escenografías. Las convenciones entre directores escénicos y directores de teatro obligaban a todos los directores escénicos a depositar el libro de dirección de la escenografía en la Biblioteca de la Asociación de Traspuntes de París. Este debía incluir "un manuscrito definitivo de la obra anotado en lenguaje claro con indicación de la acción, de los movimientos escénicos, el cronometraje ideal de cada acto o cuadro, la disposición de los decorados, y en fin cuando es necesario, el documento sonoro de la música o la cinta de sonido dados por el director del teatro". Desgraciadamente esta obligación era respetada escasas veces ya que los directores escénicos (exceptuando los*

parce qu'il rendrait impossible la preuve de son existence et de son contenu. La protection de la mise en scène serait ainsi rendue impossible pour une raison de preuve. Mais il n'en est rien, car la mise en scène, pour des besoins de preuve, peut parfaitement emprunter des formes qui, bien que peu adaptées à sa particularité peuvent matérialiser plus communément le travail du metteur en scène et rendre possible la preuve de celui-ci : ces matérialisations sont, d'une part, l'enregistrement écrit du travail du metteur en scène, appelé "livret de conduite", dans lequel le metteur en scène note, parallèlement au texte (et à la musique s'il y a lieu), tout ce qui compose sa mise en scène, (du jeu des comédiens en passant par tous les moyens techniques de scène), d'autre part, l'enregistrement audiovisuel du spectacle qui permet de fixer sur pellicule le travail du metteur en scène dans ses moindres détails.

Pendant des années, le livret de conduite a été le seul moyen de preuve des mises en scène. Les conventions entre metteurs en scène et directeurs de théâtre obligeaient tous les metteurs en scène à déposer le livret de conduite de la mise en scène représentée à la Bibliothèque de l'Association des Régisseurs de Paris. Celui-ci devait comprendre "un manuscrit définitif de la pièce annoté en langage clair avec indication du jeu, des mouvements scéniques, le minutage idéal de chaque acte ou tableau, la plantation des décors, enfin, quand il y avait lieu, le document sonore de la musique ou la bande-son fournis par le directeur du théâtre". Malheureusement, cette obligation était rarement respectée car les metteurs en scène (à l'exception des plus scrupuleux) ne prenaient jamais le temps

tedious task and underestimated its interest.

Though still retaining this option, the latest collective agreement of 13th November 1986 between stage directors and private Parisian theatres simplified the method of establishing proof for stage productions. While providing for the inclusion in the log-book of the "lighting arrangements" (an important detail because the lighting aspect is becoming increasingly preponderant in stage productions today), the agreement allows the stage director (with the theatre's permission) to replace the written document of the production by an audiovisual one—a form of proof that is easy to achieve can thus be established and it is a vital precaution in the event of disputes, particularly once performances have ceased.

To conclude this discussion on the form of stage productions, it should be noted further that this issue has always been a purely doctrinal one; the courts have never made the form of stage productions into an obstacle to their protection. We can quote in this regard a ruling handed down by the Paris Appeal Court on 5th February 1958 (G.P. 1058.1, p. 312) which held that "protection of a stage production cannot be claimed unless the author provides evidence of the existence of his work to enable an assessment to be made of the reality and consistency of his original creation; ... as it is impossible to make a comparison in the absence of one of these factors". This statement -

*más escrupulosos) no se tomaban nunca el tiempo necesario para realizar ese trabajo largo y fastidioso cuyo interés infravaloraban.*

*Al mismo tiempo que conservaba esta posibilidad, la última convención del 13 de noviembre de 1986 entre los directores escénicos y los directores de los teatros privados parisienses simplificó esta constitución de prueba para las escenografías. Además de prever la inclusión en el libro de dirección del "plan conductor de la iluminación" (precisión importante ya que el elemento luz se hace cada vez más preponderante en las escenografías actuales), la convención da la posibilidad al director escénico (tras acuerdo con el director) de sustituir ese documento de escenografía por un documento audiovisual: una prueba fácil de realizar que puede así constituirse, y que es una precaución indispensable en caso de conflicto, en particular cuando se han acabado las representaciones.*

*Para concluir este estudio de la forma de las escenografías, precisemos aún que no ha habido nunca sobre eso más que un debate doctrinal, ya que la jurisprudencia no ha puesto nunca obstáculo a su protección. Citemos a este respecto el fallo del Tribunal de Apelación de París del 5 de febrero de 1958 (G.P. 1058.1 p.312) que decidió que "la protección de una escenografía no puede ser invocada más que cuando el autor aporta la prueba de la existencia de su obra que permita apreciar la realidad y la consistencia de su creación original;...cualquier comparación es imposible cuando no se da uno de los términos"; esta afirmación, hecha en un pleito por fraude, muestra que el*

nécessaire pour se livrer à ce travail long et fastidieux dont ils sous estimaient l'intérêt.

Tout en conservant cette possibilité, la dernière convention du 13 Novembre 1986 entre les metteurs en scène et les directeurs des théâtres privés parisiens est venu simplifier cette constitution de preuve pour les mises en scène. En même temps qu'elle prévoit l'inclusion dans le livret de conduite du "plan conducteur de l'éclairage" (précision importante car l'élément lumière devient de plus en plus prépondérant dans les mises en scène actuelles), la convention donne la possibilité au metteur en scène (après accord avec le directeur) de remplacer ce dossier de mise en scène par un document audiovisuel : une preuve facile à réaliser peut ainsi être constituer, précaution indispensable en cas de contentieux, particulièrement quant les représentations sont achevées.

Précisons encore, pour conclure cette étude relative à la forme des mises en scène, qu'il n'y a toujours eu là qu'un débat doctrinal, la jurisprudence n'ayant jamais fait de la forme des mises en scène un obstacle à leur protection. Citons à ce propos l'arrêt de la cour d'Appel de Paris du 5 Février 1958 (G.P. 1058.1.p.312) qui décida que : "la protection d'une mise en scène ne peut être invoquée que lorsque l'auteur rapporte la preuve de l'existence de son oeuvre permettant d'apprécier la réalité et la consistance de sa création originale;...toute comparaison étant impossible lorsque l'un des termes n'est pas fourni" : cette affirmation, faite à propos d'une affaire de contrefaçon, montre que le problème de la forme est avant tout un problème

which was made in an infringement case - shows that the problem of form is above all a problem of proof and that, a priori, there is no requirement of "observance of forms" for the works enjoying protection under the 1957 law. Mr DESJEUX provides a decisive argument in this debate, moreover, by citing another case: on 1st July 1970, the first Civil Chamber of the Court of Cassation (D. 1970; 734, B. Edelman note) rejected an appeal against the Paris Appeal Court's decision of 1st July 1968, stating that: "The improvisation of a guitarist (Manitas DE PLATA) is a true composition; it is original in nature and is a personal creation...". The Court thus dismissed the "form" argument that had been raised against the musician, affirming that the music played by him did not have to be printed on a score if proof of its existence and content could be furnished: "the guitarist's improvisations cannot be held to be simply "ideas" when, being original (because they are renewed on each occasion), they are performed musically".

In the following discussion, we shall see that there is not a single case involving a stage director in which the problem of the form of the stage production has been raised. The impediment to protection that the particular form of stage productions might have constituted has been created by doctrine itself. It has not prevented the courts from granting stage directors rights in their original creations.

## II. - CASE LAW

Five cases mark the predominant stages in the development of case law

*problema de la forma es ante todo un problema de prueba y que no hay una exigencia de "formalismo", a priori, para las obras protegidas por la ley de 1957. El Sr. Desjeux da por otra parte un argumento decisivo en este debate citando otro caso de jurisprudencia: el 1 de julio de 1970, la primera Sala Civil del Tribunal de Casación (D.1970; 734, nota B. Edelman) desestimaba el recurso presentado contra la decisión del tribunal de Apelación de París del 1 de julio de 1968 en estos términos: "La improvisación de un guitarrista (Manitas de Plata) es una verdadera composición, presenta un carácter original y es una creación personal..." El Tribunal rechazaba así el argumento de forma opuesto al músico, afirmando que no es necesario que la música tocada esté impresa en una partitura, si puede aportarse la prueba de su existencia y de su contenido: "las improvisaciones del guitarrista no pueden juzgarse como simples "ideas" desde el momento en que siendo originales ( ya que se renuevan a cada vez), son ejecutadas musicalmente".*

*Veremos en el estudio siguiente que no existe un sólo caso relativo a un director escénico en el que el problema de la forma de la escenografía haya sido planteado. El obstáculo que hubiera podido constituir la forma particular de la escenografía para su protección ha sido creado por la propia doctrina. No ha impedido a la jurisprudencia conceder a los directores escénicos derechos de autor sobre sus creaciones originales.*

## 2: LA JURISPRUDENCIA

*Cinco pleitos marcan las etapas predominantes de la evolución de la*

de preuve et qu'il n'y a pas une exigence de "formalisme", a priori, pour les oeuvres protégées par la loi de 1957. M. DESJEUX donne d'ailleurs un argument décisif dans ce débat en citant un autre cas de jurisprudence : le 1er Juillet 1970, la première Chambre Civile de la Cour de Cassation (D.1970; 734, note B. Edelman) rejetait le pourvoi formé contre la décision de la Cour d'Appel de Paris du 1er Juillet 1968 dans ces termes : "L'improvisation d'un guitariste (Manitas DE PLATA) est une composition véritable, présente un caractère original et est une création personnelle..." La Cour rejetait ainsi l'argument de forme opposé au musicien, en affirmant qu'il n'est pas nécessaire que la musique jouée soit imprimée sur une partition, si la preuve de son existence et de son contenu peut en être faite : "les improvisations du guitariste ne peuvent être jugées comme de simples "idées" dès lors qu'étant originales (car renouvelées à chaque fois), elles sont exécutées musicalement".

Nous verrons dans l'étude qui va suivre qu'il n'existe pas une seule affaire concernant le metteur en scène dans laquelle le problème de la forme de la mise en scène ait été soulevé. L'obstacle qu'aurait pu constituer la forme particulière de la mise en scène pour sa protection a été créé par la doctrine elle même. Il n'a pas empêché la jurisprudence d'accorder aux metteurs en scène des droits d'auteur sur leurs créations originales.

## II.- La jurisprudence

Cinq affaires marquent les étapes prédominantes de l'évolution

on the subject. Four out of the five cases concern stage productions of dramatico-musical works or son et lumière displays. Only one of them involves a dramatic play. This fact does not mean that stage productions of dramatic works are brushed aside by the courts, but it is true that, more often than not, disputes over stage productions involve large-scale spectacles. The latter require far more substantial financial investments and thus considerable injury can be sustained. Such significant sums of money are involved that even the loss of one or two performances is sufficient to justify legal action; furthermore, these types of production are easier and more attractive targets for infringers since they stage predominantly visual and sound elements.

The various decisions through which stage directors have been able to acquire their current status are presented hereunder in chronological order.

**A) The POGGI case:**

The POGGI case was the first one in which a French court was to deliver a verdict, directly, on whether a stage director's production could be deemed to be a creation. It gave rise to several conflicting decisions which each retain real legal interest.

This case involved the infringement of a stage production.

*jurisprudencia en la materia. De esos cinco pleitos, cuatro conciernen escenografías de espectáculo lírico o de espectáculo Luz y Sonido; uno solo se refiere a una obra dramática. Esta observación no quiere decir que las escenografías de obras dramáticas sean por eso ajenas a la jurisprudencia, pero es una constante que los conflictos de escenografía conciernen con la mayor frecuencia espectáculos de gran envergadura. Ese tipo de espectáculo pone en juego inversiones financieras mucho más importantes y los perjuicios sufridos son pues considerables. La simple pérdida de una o dos representaciones basta para justificar una acción judicial, por la importancia de las cantidades invertidas; por otro lado, esas escenografías constituyen blancos más fáciles y más atractivos para los plagiarios ya que ponen en escena elementos visuales y sonoros preponderantes.*

*Presentamos aquí en orden cronológico los diferentes fallos que han permitido a los directores escénicos adquirir su actual estatuto:*

**A) El pleito Poggi:**

*El pleito Poggi fue el primero en el que una jurisdicción francesa se pronunció directamente sobre la posibilidad de creación del director escénico. Dió lugar a varios fallos contradictorios que conservan un real interés jurídico.*

*Este pleito concernía la copia de una escenografía. El director escénico*

jurisprudentielle en la matière. Sur ces cinq affaires, quatre d'entre elles concernent des mises en scène de spectacle lyrique ou de spectacle Sons et Lumières; une seule concerne une pièce dramatique. Cette constatation ne veut pas dire que les mises en scène de pièces dramatiques ne soient pour autant écartées de la jurisprudence, mais il est constant que les contentieux de mise en scène concernent le plus souvent des spectacles de grande envergure. Ce type de spectacle met en jeu des investissements financiers beaucoup plus importants et les préjudices encourus sont donc considérables. La simple perte d'une ou deux représentations suffit à justifier une action en Justice, tant les sommes investies sont importantes; d'autre part, ces mises en scène constituent des cibles plus faciles et plus attirantes pour les contrefacteurs car elles mettent en scène des éléments visuels et sonores prépondérants.

Voici présentées dans un ordre chronologique, les différentes décisions qui ont permis aux metteurs en scène d'acquérir leur statut actuel :

**A) L'affaire POGGI :**

L'affaire POGGI fut la première affaire dans laquelle une juridiction française se prononça directement sur la possibilité de création du metteur en scène. Elle donna lieu à plusieurs décisions contradictoires qui conservent chacune, un réel intérêt juridique.

Cette affaire concernait la contrefaçon d'une mise en scène. Le metteur



After completing a production of the operetta "La Belle de Cadix", the director, POGGI, found the same production staged by another theatre under the name of another director. In fact, the infringer had memorized POGGI's stage production during the initial performances and had retranscribed it. POGGI founded his application for relief on the economic right that he claimed to have in his production. His application was dismissed by the Court of the Seine on 2nd May 1956 in a decision that was affirmed by the Paris Court of Appeal on 5th February 1958 (G.P. 1958.1, p. 312) in a particularly detailed ruling. The principal grounds of this ruling were as follows:

"Whereas, to assess the position of the appellant ... it is appropriate to examine the role played by stage directors in theatrical entertainment generally and operettas in particular;

Whereas it cannot be said that the scenic aspect of a spectacle should not be taken into consideration;

Whereas there are indeed spectacles in which the contribution provided by the stage production changes a play so profoundly that it reduces the importance of the text and even the music;

Whereas, undeniably, in what are commonly referred to as extravaganzas or spectacular plays which are the speciality of certain large Parisian

*Poggi había realizado la escenografía de la opereta "La Bella de Cádiz" y encontró esa misma escenografía en otro teatro presentada bajo el nombre de otro director. Este plagio había en realidad memorizado y retranscrito la escenografía de Poggi en sus primeras representaciones. Poggi basó su demanda de reparación en el derecho patrimonial que pretendía tener sobre su escenografía. Su demanda fue desestimada por el Tribunal del Sena el 2 de mayo de 1956, decisión confirmada por el Tribunal de apelación de París el 5 de febrero de 1958 (G.P. 1958.1 p.312) en un fallo particularmente detallado del que podemos transcribir aquí los motivos principales:*

*"Considerando que para apreciar la situación del demandante... conviene examinar el papel del director escénico en materia teatral y más especialmente en las operetas;*

*Considerando que no cabría decir que el elemento escénico de un espectáculo no deba ser tomado en consideración;*

*Considerando que existen en efecto espectáculos en los que la aportación de la escenografía modifica profundamente una obra hasta el punto de reducir considerablemente la importancia del texto e incluso de la música;*

*Considerando que, sin duda, en lo que se da en llamar obras de gran espectáculo que son la especialidad de algunos grandes teatros parisienses hay*

en scène POGGI ayant réalisé la mise en scène de l'opérette "La Belle de Cadix" retrouva cette même mise en scène reprise par un autre théâtre et présentée sous le nom d'un autre metteur en scène. Ce contrefacteur avait en réalité mémorisé et retranscrit la mise en scène de POGGI lors des premières représentations. POGGI fonda sa demande en réparation sur le droit patrimonial qu'il prétendait avoir sur sa mise en scène. Il fut débouté de sa demande par le Tribunal de la Seine le 2 Mai 1956, décision confirmée par la Cour d'appel de Paris le 5 Février 1958 (G.P. 1958.1.p.312) dans un arrêt particulièrement détaillé dont nous pouvons ici retranscrire les motifs principaux :

"Considérant que pour apprécier la situation de l'appelant... il convient d'examiner le rôle du metteur en scène en matière théâtrale et plus spécialement dans les opérettes;

Considérant qu'on ne saurait dire que l'élément scénique d'un spectacle ne doit pas être pris en considération;

Considérant qu'il existe en effet des spectacles où l'apport fourni par la mise en scène modifie profondément une pièce au point d'amenuiser considérablement l'importance d'un texte et même la musique;

Considérant que, sans contexte, dans ce qu'on est convenu d'appeler les féeries ou les pièces à grand spectacle qui sont la spécialité de certains grands théâtres parisiens, il y a primauté de la mise en scène sur le

theatres, the stage production has pre-eminence over the manuscript and the musical accompaniment which are merely secondary and serve only to set off the stage production;

Whereas it is easily understandable that in such types of spectacle the stage director may enjoy an economic author's right;

Whereas the position is quite different in the case of operettas;

Whereas, in this type of spectacle, the libretto and the music play a preponderant part and the public is attracted more by the charm of the music than by the scenic side of the performance...

Whereas, however, it should not be inferred from this consideration that the stage director could not have a right in his work; he could be protected if he were the author of a creation and an original one;

Whereas, as far as operettas are concerned, such original creation will be fairly exceptional since the stage director's creative possibilities are limited in that he is the prisoner of the action and of the directions that have been given by the authors."

A priori, therefore, this decision acknowledged the possibility of recognizing any stage director as being the author of his stage production if that

*primaía de la escenografía sobre el manuscrito y el acompañamiento musical que no se situán más que en segundo plano y no sirven más que para realzar la escenografía;*

*Considerando que se comprende fácilmente que en ese género de espectáculo, el director escénico pueda beneficiar de un derecho patrimonial de autor;*

*Considerando que la situación es muy distinta en los espectáculos de opereta;*

*Considerando que en ese género de espectáculo, el libreto, la música ocupan un lugar preponderante; que el público es atraído por el encanto de la música más que por el lado escénico de la representación...*

*Considerando que esta consideración no debe sin embargo anular el derecho del director escénico sobre su obra, que podría estar protegido si fuera autor de una creación original;*

*Considerando que en materia de opereta esta creación original será bastante excepcional, ya que el director escénico no tiene la plenitud de la creación, siendo prisionero de la acción y de las indicaciones dadas por los autores".*

*Esta decisión reconocía pues, a priori, a todo director escénico la posibilidad de reconocimiento como autor de su escenografía si esta*

manuscrit et l'accompagnement musical qui ne se situent qu'au second plan et ne servent qu'à mettre en valeur la mise en scène;

Considérant qu'on comprend facilement que dans ce genre de spectacle, le metteur en scène puisse bénéficier d'un droit patrimonial d'auteur;

Considérant que la situation est toute autre dans les spectacles d'opérettes;

Considérant que dans ce genre de spectacle, le livret, la musique tiennent une place prépondérante; que le public est attiré par le charme de la musique plus que par le côté scénique de la représentation...

Considérant que cette considération ne doit pas cependant mettre à néant le droit du metteur en scène sur son oeuvre, qu'il pourrait être protégé s'il était l'auteur d'une création et d'une création originale;

Considérant qu'en matière d'opérette, cette création originale sera assez exceptionnelle, car le metteur en scène n'a pas la plénitude de la création, étant le prisonnier de l'action et des indications données par les auteurs".

Cette décision reconnaissait donc, a priori, à tout metteur en scène la possibilité de se voir reconnaître auteur de sa mise en scène si celle-ci

production was original in nature. This affirmation was fundamental in itself. Unfortunately, its importance was reduced by the distinction that was made between large-scale, elaborate shows and others (operettas, operas, dramatic plays...). In the case of the latter, productions of an original nature were deemed to be exceptional by the Court and, moreover, it denied POGGI's stage production any originality.

Following this decision, POGGI brought an action under penal law. In the grounds put forward by POGGI, he "charged a publishing house with having ignored his copyright in his stage production by reproducing the original log-book without his knowledge and circulating it to theatres". The Court, which broke the infringement offence down into "a physical act of publication and a breach of copyright", made an excellent substantive analysis of POGGI's stage production:

"It follows from a combination of the former Article 425 et seq. of the Penal Code and Article 1 of the law of 19th July 1793 (the enactment of the 1957 Act, subsequent to the facts of the case, has not affected the legal aspects of the problem) that any artistic work of the mind generates a pecuniary and moral right which vests in its author when that work stems from a personal and original conception;

POGGI's role was to transpose the intentions of the authors of the libretto onto the stage and, in so doing, to animate and coordinate the acting,

*presenta un carácter original. Esta afirmación era por sí sólo fundamental. Por desgracia, su importancia quedaba reducida por la distinción entre los grandes espectáculos y los demás (operetas, óperas, obras dramáticas...). Para estos últimos espectáculos, la calidad de originalidad se juzgaba excepcional por el Tribunal y éste denegaba por otra parte a la escenografía de Poggi todo carácter original.*

*Tras este fallo, Poggi entabló una acción en el plano penal. La demanda de Poggi se basaba en "reprochar a una casa editorial el haber ignorado sus derechos de autor sobre su escenografía reproduciendo sin que él lo supiera el libro de dirección original y difundiendo entre los directores de teatro". El Tribunal descompuso el delito de fraude en "un acto material de edición y un perjuicio a los derechos de autor" y realizó un excelente análisis de fondo sobre la escenografía de Poggi:*

*"Considerando que resulta de la combinación de los artículos 425 antiguo y siguientes del Código Penal y del artículo 1° de la ley del 19 de julio de 1793 (la entrada en vigor de la ley de 1957, posterior a los hechos, no cambia los datos jurídicos del problema en absoluto), que toda obra del ingenio engendra en provecho de su autor un derecho pecuniario y moral, desde el momento en que es debida a una concepción personal y original".*

*"El papel de Poggi ha consistido en transponer a la escena las intenciones de los autores animando y coordinando el juego de los intérpretes,*

présentait un caractère original. Cette affirmation était à elle seule fondamentale. Malheureusement, son importance était réduite par la distinction établie entre les grands spectacles et les autres (opérettes, opéras, pièces dramatiques...). Pour ces derniers spectacles, la qualité d'originalité était jugée exceptionnelle par la Cour et celle-ci déniait d'ailleurs à la mise en scène de POGGI tout caractère original.

A la suite de cette décision, une action fut intentée par POGGI sur le plan pénal. Le moyen de POGGI consistait à "reprocher à une maison d'édition d'avoir méconnu ses droits d'auteur sur sa mise en scène en reproduisant à son insu le livret de conduite originaire et en le diffusant auprès de directeurs de théâtre". Le Tribunal décomposa le délit de contrefaçon en "un acte matériel d'édition et une atteinte aux droits de l'auteur" et se livra à une excellente analyse de fond de la mise en scène de POGGI :

"Attendu qu'il résulte de la combinaison des articles 425 ancien et suivants du Code Pénal et de l'article 1° de la loi du 19 Juillet 1793 (l'entrée en vigueur de la loi de 1957, postérieure aux faits, n'a rien changé aux données juridiques du problème), que toute oeuvre de l'esprit de l'art engendre au profit de son auteur un droit pécuniaire et moral, dès lors qu'elle est due à une conception personnelle et originale".

"Le rôle de POGGI a consisté à transposer sur scène les intentions des auteurs du livret en animant et en coordonnant le jeu des interprètes, les

the movements and gestures on stage and the lighting and sound effects in a setting imagined by him...

As his involvement thus occurred only after the work had been completed, barring any last minute alterations, and once the authors' respective rights had been determined, POGGI may only possess his own right, separate from those of the authors and limited to his production alone; if, like any stage director, he received a prepared subject from the authors, with supporting annotations, and hence the starting point, the sequence of situations and the temperament of the characters were imposed upon him, nevertheless, within that context, he enjoyed total freedom of assessment in terms of the choice of the means that would be employed."

We shall not go further into the details that were given in this decision, which continues to be the most precise one ever delivered concerning the role played by a stage director. Suffice it to note that this time the Court does not make any distinction between the different types of spectacle; the only principle adopted is to grant copyright protection to any original stage production.

DESBOIS and Mr LYON CAEN reduced the importance of this decision, arguing that it related solely to the log-book of the production and its reproduction, not the stage production proper. We have already refuted this interpretation (P. Le Chevalier: "Le statut juridique du metteur en scène", Thesis Paris 2, 1989). If the penal offence involved in this particular case was indeed that of unlawful

*los movimientos escénicos, los efectos de luz y de sonido en un marco imaginado por él...*

*"que no habiendo intervenido así más que una vez terminada la obra, salvo retoque de última hora y una vez fijados los derechos de los autores, Poggi no podría disponer más que de un derecho propio, independiente del de los autores y limitado a únicamente su producción; que si como todo director escénico, ha recibido de los autores, mediante notas, un tema preparado cuyo punto de partida, encadenamiento de situaciones y carácter de los personajes le venían impuestos, ha dispuesto, en el marco así trazado, de una libertad total de apreciación para la elección de los elementos que había que utilizar".*

*No entraremos más en los detalles dados por este fallo, que sigue siendo el más preciso dictado sobre el papel del director escénico. Recordemos que el tribunal ya no hace ninguna distinción entre los diferentes tipos de espectáculo; el único principio adoptado consiste en conceder una protección por el derecho de autor a toda escenografía original.*

*Desbois y Lyon Caen redujeron la importancia de este fallo afirmando que no se refería más que al libro de dirección y a su reproducción, y no a la escenografía propiamente dicha. Ya hemos refutado esta interpretación (P. Le Chevalier: "Le statut juridique du metteur en scène", Tesis París 2, 1989). Aunque el delito incriminado era efectivamente en este caso el delito de plagio del libro de dirección, en el fallo*

mouvements scéniques, les effets de lumière et de son dans un cadre imaginé par lui...

“que n'étant ainsi intervenu qu'après l'achèvement de l'oeuvre, sauf retouche de dernière heure et une fois les droits des auteurs fixés, POGGI ne saurait disposer que d'un droit propre, indépendant de celui des auteurs et limité à sa seule production; que si comme tout metteur en scène, il a reçu des auteurs, avec des annotations à l'appui, un sujet préparé dont le point de départ, l'enchaînement des situations et le caractère des personnages lui étaient imposés, il a disposé, dans le cadre ainsi tracé, d'une liberté entière d'appréciation dans le choix des moyens à mettre en oeuvre”.

Nous ne rentrerons pas davantage dans les détails donnés par cette décision, qui reste la décision la plus précise qui ait jamais été rendue concernant le rôle joué par le metteur en scène. Retenons que le tribunal n'opère plus aucune distinction entre les différents types de spectacle; le seul principe retenu consiste à accorder une protection par le droit d'auteur à toute mise en scène originale.

DESBOIS et M. LYON CAEN réduisirent l'importance de cette décision en affirmant qu'elle ne concernait que le livret de conduite de la mise en scène et sa reproduction, et non la mise en scène en elle-même. Nous avons déjà refuté cette interprétation (P. Le Chevalier : “Le statut juridique du metteur en scène”, Thèse Paris 2.1989). Si le délit pénal incriminé était bien en l'espèce le délit de contrefaçon du livret de conduite, c'est de la mise en



reproduction of the log-book, nevertheless it was a question, in the judgment, of the stage production and of that production alone: the Court expressly terms the stage production a "creative work" and an "original creation". The log-book was merely the form that the production took in this instance and the subject matter of a transaction between the various theatres and the infringer. The core of the problem was still, obviously, the copyright status of the stage production.

If this judgment was rich in promises for stage directors, the following decision, regrettably, did not adopt the same approach. On 1st April 1963 (G.P. 1964.1, p. 52), the Paris Court of Appeal reaffirmed the principle of granting protection to original stage productions but considered that "although it is possible, under the statutory requirements governing offences of infringement of an artistic work, to recognize the existence of such features (originality and stamp of the author's personality) in most film productions as a result of the very many opportunities and varieties of expression available in this field, the same is far less true, on the other hand, in the case of stage productions - apart from extravaganzas and what are known as "spectacular" plays - since in such productions there are only limited forms of those expressions that are capable of engendering the life of a work with sufficient freedom that they can be considered to be personal works, separate from the libretto and the music, whether such expressions be rhythmical, visual or of movement and whatever the creative and artistic minds of their authors".

Apart from this distinction

*se trata de la escenografía y nada más que de ella: este fallo califica explícitamente la escenografía de "obra de creación" y de "creación original". El libro de dirección no era en ese caso más que la forma que revestía la escenografía, objeto de transacción entre los diversos teatros y el plagarió. El fondo del problema era bien evidentemente la calificación de la escenografía con respecto al derecho de autor.*

*Aunque este fallo fuera rico en promesas para los directores escénicos, el siguiente fallo no se inspiró en él por desgracia. El 1 de abril de 1963 (G.P. 1964.1.p.52), el Tribunal de Apelación de París reafirmó el principio de una protección de las escenografías originales, pero consideró que "las condiciones legales del delito de plagio de una obra artística, aunque permitan reconocer la existencia de esos caracteres (originalidad y marca de la personalidad del autor) en la mayoría de las escenografías cinematográficas a consecuencia de las grandes facilidades y diversidades de expresión posibles en la materia, la autorizan difícilmente cuando se trata de escenografías teatrales, aparte de las comedias de magia y de las obras denominadas "de gran espectáculo", ya que no existen por el contrario, para tales obras, más que formas limitadas de esas expresiones susceptibles de provocar la vida de la obra con una libertad suficiente para que se las pueda considerar como una obra personal, independiente del libreto y de la música, sean rítmicas, visuales, de movimiento, y sea cual pueda ser el espíritu creador y artístico de sus autores".*

*Aparte de esta distinción entre las*

scène et d'elle seule dont il était question dans le jugement : celui-ci qualifie expressément la mise en scène d'"oeuvre créatrice" et de "création originale". Le livret de conduite n'était que la forme que revêtait en l'espèce la mise en scène, objet de transaction entre les divers théâtres et le contrefacteur. Le fond du problème restait bien évidemment la qualification de la mise en scène au regard du droit d'auteur.

Si ce jugement était riche de promesses pour les metteurs en scène, la décision suivante ne le suivit malheureusement pas. Le 1er Avril 1963 (G.P. 1964.1.p.52), la Cour d'Appel de Paris réaffirma le principe d'une protection des mises en scène originales, mais considéra que "les conditions légales du délit de contrefaçon d'une oeuvre artistique, si elles permettent de reconnaître l'existence de ces caractères (originalité et empreinte de la personnalité de l'auteur) dans la plupart des mises en scène cinématographiques par suite des très grandes facilités et diversités d'expression possibles en la matière, elles l'autorisent difficilement quand il s'agit de mises en scène théâtrales, en dehors des féeries, des pièces dites "à grand spectacle", n'existant au contraire, pour de tels travaux, que des formes limitées de ces expressions susceptibles de provoquer la vie de l'oeuvre avec une liberté suffisante pour qu'on puisse les considérer comme une oeuvre personnelle, indépendante du livret et de la musique, qu'elles soient rythmiques, visuelles, de mouvement, et quel que puisse être l'esprit créateur et artistique de leurs auteurs".

En dehors de cette distinction entre les mises en scène à grand

between spectacular stage productions and others, the Court also stated that: "the stage director should not confine himself to the material element ... he should show imagination, initiative, personal ingenuity - in a word, originality".

This decision was fraught with consequences since, in requiring a stage production to be "distinct from the general directions imposed" for it to be deemed original, it paved the way for a practice which has often been held against stage directors, namely that of using, rather than serving, a work. In addition, it favoured stage productions with predominant external effects, in which originality appears to be more evident, at the expense of stage productions in which the originality is to be found in a certain style, movement or type of acting.

It would have been regrettable if subsequent decisions had followed the lines of this last ruling as it might have promoted certain "flashy" stage productions that are unsuited to dramatic works and sacrifice their underlying spirit for current fashions, to the detriment of more modest productions in which the originality is less superficial.

Hence the position of case law in 1963 did not appear to augur well for the future of the theatre.

*escenografías de gran espectáculo y las demás, el Tribunal precisó además que "el director escénico no deberá limitarse al elemento material...deberá dar pruebas de fantasía, de iniciativa, de ingeniosidad personal, en una palabra de originalidad".*

*Este fallo tenía consecuencias importantes ya que, al exigir de una escenografía que sea "distinta de las indicaciones impuestas" para ser juzgada original, abría la puerta a una práctica que se ha reprochado con frecuencia a los directores escénicos, que consiste en servirse de una obra más bien que en servirla. Además favorecía las escenografías con efectos exteriores predominantes, en las que la originalidad parece mas evidente, en detrimento de las escenografías cuya originalidad está contenida en un estilo, un movimiento, un tipo de actuación.*

*Hubiera sido de lamentar que los fallos posteriores siguieran a esta última sentencia ya que eso hubiera significado el riesgo de favorecer determinadas escenografías "efectistas", inadaptadas a la obra dramática y que sacrificasen el espíritu profundo de ésta a la moda del momento, en detrimento de escenografías más modestas y de originalidad menos superficial.*

*La postura de la jurisprudencia en 1963 no parecía pues muy favorable para el futuro del teatro.*

spectacle et les autres mises en scène, la Cour précisa en outre : "Le metteur en scène ne devra pas se borner à l'élément matériel...il devra faire preuve de fantaisie, d'initiatives, d'ingénuosité personnelle, en un mot d'originalité".

Cette décision était lourde de conséquences, car, exigeant d'une mise en scène qu'elle soit "distincte des indications générales imposées" pour être jugée originale, elle ouvrait la porte à une pratique souvent reprochée aux metteurs en scène, et consistant pour ceux-ci à se servir d'une oeuvre plutôt qu'à servir celle-ci. De plus, elle favorisait des mises en scène aux effets extérieurs prédominants, dans lesquelles l'originalité semble plus évidente, au détriment de mises en scène dont l'originalité est contenue dans un style, un mouvement, un type de jeu.

Il eût été regrettable que les décisions ultérieures suivent ce dernier arrêt car c'eût été risquer de favoriser certaines mises en scène "tape à l'œil", inadaptées à l'oeuvre dramatique et sacrifiant l'esprit profond de celle-ci aux modes du moment, au détriment de mises en scène plus modestes et à l'originalité moins superficielle.

La position de la jurisprudence en 1963 ne paraissait donc pas favorable à l'avenir du théâtre.

**B) The Château de Chambord case:**

This case concerned a rather particular type of stage production since the production in question was a son et lumière display. The initial stage director of the display entitled "Les très riches heures du Château de Chambord" found his production (or what he considered to be his production) in a modernized revival. He immediately filed an action for unlawful reproduction and performance.

The decision which interests us here was rendered by the Bourges Court of Appeal on 1st June 1965 (D.S. 1966, p. 44). The defendant claimed in this instance that the stage production which had allegedly been imitated could not have been infringed because it was not a protected work under the 1957 law. The Court stated the following in its ruling:

"It is irrelevant to compare productions based on lighting effects, as in this particular case, either to theatrical stage productions or, conversely, to film productions; indeed, son et lumière displays constitute a totally new form of spectacle in which, as their very name suggests, the "light" element is obviously preponderant; accordingly, the role of the lighting director, far from being comparable to that of an interpreter or servant of the work, may be considered to be that of a creator of one of the essential parts of the work, without which its performance would be inconceivable."

**B) El pleito del Castillo de Chambord :**

*Este pleito se refería a una escenografía algo particular, puesto que se trataba de un espectáculo de luz y sonido. El director escénico del espectáculo titulado "Las muy ricas horas del Castillo de Chambord" había encontrado su escenografía (o lo que él consideraba como tal) en la adaptación modernizada que se había hecho del espectáculo. Presentó en seguida un pleito por plagio y representación ilícita.*

*El fallo que nos interesa aquí lo dictó el Tribunal de Apelación de Bourges el 1 de junio de 1965 (D.S. 1966; p.44). El demandado pretendía en este caso que la escenografía supuestamente imitada no podía ser objeto de un plagio ya que no se trataba de una obra protegida por la ley de 1957. El Tribunal decidió:*

*"Considerando que las asimilaciones de la escenografía luminosa en cuestión, a la escenografía teatral o al contrario a la escenografía cinematográfica no son pertinentes; considerando en efecto que los espectáculos de luz y sonido constituyen una forma de espectáculo totalmente nueva en la que el elemento "luz" es evidentemente preponderante, como se deduce de su propia denominación; que en esas condiciones el papel del director de la iluminación, lejos de ser asimilable al de un intérprete o de un servidor de la obra, es susceptible de ser considerado como el de un creador de una de las partes esenciales de dicha obra, sin la cual la representación de esta no podría concebirse".*

**B) L'affaire du Château de Chambord :**

Cette affaire concernait une mise en scène un peu particulière, puisqu'il s'agissait en l'espèce d'un spectacle de sons et lumières. Le premier metteur en scène du spectacle intitulé "Les très riches heures du Château de Chambord" avait retrouvé sa mise en scène (ou ce qu'il considérait comme telle) dans la reprise modernisée qui avait été faite du spectacle. Il déposa aussitôt une plainte en contrefaçon et représentation illicite.

La décision qui nous intéresse ici fut rendue par la Cour d'Appel de Bourges, le 1er Juin 1965 (D.S. 1966; p.44). Le défendeur prétendait en l'espèce que la mise en scène soit-disant imitée ne pouvait faire l'objet d'une contrefaçon puisqu'elle n'était pas une oeuvre protégée par la loi de 1957. La Cour décida :

"Attendu que les assimilations de la mise en scène lumineuse en l'espèce, à la mise en scène théâtrale, ou au contraire à la mise en scène cinématographique, ne sont ni l'une ni l'autre pertinentes; attendu en effet, que les spectacles sons et lumières constituent une forme de spectacle entièrement nouvelle dans laquelle l'élément "lumière" est évidemment prépondérant, ainsi qu'il s'évince de leur dénomination même; que dans ces conditions le rôle du metteur en lumière, bien loin d'être assimilable à celui d'un interprète ou d'un serviteur de l'oeuvre est susceptible d'être considéré comme celui d'un créateur d'une des parties essentielles de ladite oeuvre, sans laquelle la représentation de celle-ci ne se concevrait pas".

This decision was totally consistent, therefore, with the approach adopted by the POGGI Court because the presentation involved was the very epitome of a spectacular show in which it is true that the stage production plays a major part.

However, it would not be correct to put this type of production on exactly the same plane as the other stage productions referred to throughout this study. The work of a "son et lumière director" differs quite sharply in fact from that of a typical stage director. In a son et lumière, the stage director's work is the very raw material of the spectacle and not simply the tool used to adapt or transform a dramatic work. Accordingly, it is not solely the particularly predominant nature of the production itself which constitutes the distinctive feature of the spectacle: here, the public does not come to see the play by Mr X or the opera by Mr Y; it comes to see a son et lumière. One of the elements thereof is the text, but the two main components are the lighting and the sound. Hence, in this case, we are not quite on the ground of a stage production, that is to say the adaptation of a dramatic work for the stage, but rather on that of a distinct work based essentially on sound and light, which are effects that stage directors use generally. It is significant, moreover, that these two activities are carried out by different artists in each case, because it is not exactly the same profession that is involved.

We shall conclude, therefore, by recalling that this decision was perfectly

*Esta decisión se inscribía pues exactamente en la línea trazada por la jurisprudencia Poggi puesto que el espectáculo concernido era bien el modelo mismo de gran espectáculo, en el que es cierto que la escenografía tiene una importancia preponderante.*

*No sería sin embargo exacto poner este tipo de escenografía en el mismo nivel exactamente que las demás escenografías de que hablamos a lo largo de este estudio. El trabajo del "director de luces y sonidos" se distingue en efecto bastante claramente del de un director escénico habitual. En un espectáculo de luz y sonido, el trabajo del director escénico se convierte realmente en la materia prima del espectáculo y ya no es simplemente la herramienta de adaptación o de transformación de una obra dramática. No es pues solamente el carácter particularmente predominante de la escenografía lo que constituye su particularidad; aquí el público no viene a ver la obra teatral del señor X o la ópera del señor Y. Viene a ver un espectáculo Luz y Sonido, uno de cuyos elementos es el texto pero cuyos dos constituyentes principales son la luz y el sonido. Ya no estamos pues exactamente en el campo de la escenografía, es decir de la adaptación escénica de una obra dramática, sino ante una obra distinta cuyos elementos principales son el sonido y la luz, técnicas de que se sirven habitualmente los directores escénicos. Es por otra parte significativo que esas dos actividades sean ejercidas por artistas distintos, ya que no se trata exactamente de la misma profesión.*

*Concluiremos pues recordando que este fallo estaba en perfecto*

Cette décision s'inscrivait donc exactement dans la lignée tracée par la jurisprudence POGGI puisque le spectacle concerné était bien le modèle même de grand spectacle, dans lequel il est exact que la mise en scène tient un rôle prépondérant.

Cependant il ne serait pas exact de mettre ce type de mise en scène exactement sur le même plan que les autres mises en scène dont nous parlons tout au long de cette étude. Le travail du "metteur en sons et lumières" se distingue en effet assez nettement de celui d'un metteur en scène habituel. Dans le son et lumière, le travail du metteur en scène devient véritablement la matière première du spectacle et non plus simplement l'outil d'adaptation ou de transformation d'une oeuvre dramatique. Ce n'est donc pas seulement le caractère particulièrement prédominant de la mise en scène qui en constitue la particularité; ici, le public ne vient pas voir la pièce de M. X ou l'opéra de M. Y. Il vient voir un spectacle Sons et Lumières, dont un des éléments est le texte mais dont les deux éléments constitutifs principaux sont les lumières et le son. Nous ne sommes donc plus exactement dans le domaine de la mise en scène, c'est-à-dire de l'adaptation scénique d'une oeuvre dramatique, mais dans une oeuvre distincte dont les éléments principaux sont le son et la lumière, techniques dont se servent habituellement les metteurs en scène. Il est d'ailleurs significatif que ces deux activités soient exercées par des artistes différents, car il ne s'agit pas exactement de la même profession.

Nous concluerons donc en rappelant que cette décision était en parfait



in keeping with the POGGI ruling, though it stood somewhat on the fringe of the judicial trend concerning stage productions.

**C) The Raymond ROULEAU case:**

It was essentially a stage director's "droit de suite" that was at issue in this case. The scenery and stage production of BIZET's opera CARMEN, directed by R. ROULEAU, had been used during subsequent tours of the opera without the stage director's authorization and without remunerating him. The latter claimed a copyright in his production and it was on this right that the Court of first instance of the Seine (2nd November 1965; JCP 1966; 14577) took a most surprising stand. Indeed, although the Court disagreed with the stage director on the merits of the case, it presumed from the outset, in its analysis of the problem, that the director was the author of his stage production. The terms used in the judgment were as follows:

"Whereas the Réunion des Théâtres Lyriques claims that it acquired permanent ownership of Raymond ROULEAU's copyrights under a work-for-hire contract...

Whereas the contract as analyzed above is a work-for-hire contract by virtue of which Raymond ROULEAU assigned his economic rights, not subject to a percentage remuneration, but for a lump sum fee, which the 1957 Act expressly authorizes...

*acuerdo con la jurisprudencia Poggi, pero un poco al margen de la corriente de la jurisprudencia relativa a las escenografías.*

**C) El pleito Raymond Rouleau**

*Este pleito concernía esencialmente un problema de derecho de "suite" del director escénico: los decorados y la escenografía de la ópera de Bizet "Carmen", realizados por R. Rouleau, habían sido reutilizados durante las giras del espectáculo, sin autorización ni remuneración del director escénico. Este reivindicaba un derecho de autor sobre su escenografía. El Tribunal de primera instancia del Sena (2 de noviembre de 1965; JCP 1966; 14577) adoptó una postura sobre ese derecho de la forma más sorprendente. En efecto, aunque no dio razón al director escénico sobre el fondo del asunto, analizó el problema planteado suponiendo de entrada que el director escénico tiene calidad de autor sobre su escenografía. Los terminos empleados en el fallo son los siguientes:*

*"Considerando que la Reunión de Teatros líricos afirma haber comprado definitivamente los derechos de autor de Raymond Rouleau mediante un contrato de alquiler de labor..."*

*"Considerando que el contrato antes analizado es un alquiler de labor en virtud del cual Raymond Rouleau ha cedido sus derechos patrimoniales, no contra un tanto por ciento sino contra una cantidad global, lo que está autorizado expresamente por la ley de 1957..."*

accord avec la jurisprudence POGGI, mais qu'elle se situait un peu en marge du courant jurisprudentiel concernant les mises en scène.

### C) L'affaire Raymond ROULEAU

Cette affaire concernait essentiellement un problème de droit de suite du metteur en scène : les décors et la mise en scène de l'Opéra CARMEN de BIZET, réalisés par R. ROULEAU avaient été réutilisés lors de tournées du spectacle, sans autorisation ni rémunération du metteur en scène. Celui-ci se prévalait d'un droit d'auteur sur sa mise en scène. C'est sur ce droit que le tribunal de grande instance de la Seine (2 Novembre 1965; JCP 1966; 14577) prit position de la manière la plus étonnante. En effet, s'il ne donna pas raison au metteur en scène sur le fond, il analysa le problème posé en présumant d'emblée la qualité d'auteur du metteur en scène sur sa mise en scène. Les termes employés par le Jugement sont les suivants :

“Attendu que la Réunion des Théâtres lyriques soutient avoir acquis définitivement les droits d'auteur de Raymond ROULEAU par contrat de louage d'ouvrage...”

“Attendu que le contrat ci-dessus analysé est un louage d'ouvrage en vertu duquel Raymond ROULEAU a cédé ses droits patrimoniaux, non pas moyennant un pourcentage mais forfaitairement, ce que la loi de 1957 autorise expressément...”

Whereas in this particular instance, R. ROULEAU assigned his economic rights in his stage production..."

The Court not only employs the terms "copyrights" and "economic rights" (in the stage production); it also bases its entire reasoning on and around the 1957 law. The stage director is thus considered from the outset to be the author of his production and, even more significantly, this classification is granted to the director without restriction and without reference to the type of stage production involved. Yet the production, in this case, was that of an opera, a category in which the POGGI Court did not appear to be ready to accept the original nature of stage productions. This time, the originality of the production seems to be presumed outright by the Court, just as if it were dealing with the situation of a canvass or a novel.

The audacity of this decision did not escape DESBOIS who still rejected the idea of stage directors being authors of their productions at the time of the judgment and would have preferred to see the issue debated within the context of neighbouring rights.

Nonetheless, this decision, however rash it may have been, could not in itself have created a new trend in case law, for it was deeply wanting in justification. However, it paved the way for the next decision which is currently the reference case concerning stage directors.

*"Considerando que en este caso R. Rouleau ha cedido sus derechos patrimoniales sobre su escenografía..."*

*No sólo se emplean los términos "derechos de autor" y "derechos patrimoniales" sobre la escenografía, sino que toda la argumentación del tribunal está hecha con referencia a la ley de 1957 y en el marco de esta. El director escénico es pues considerado de entrada como autor de su escenografía sin limitación alguna y sin referencia al tipo de escenografía considerado. Se trataba sin embargo en este caso de una ópera, categoría de espectáculo para la que la jurisprudencia Poggi no parecía querer reconocer un carácter original de las escenografías. En este caso el carácter original de la escenografía pareció ser totalmente admitido por el tribunal, del mismo modo que si éste se hubiera interesado por la suerte de un cuadro o de una novela.*

*La audacia de este fallo no pasó desapercibida para Dubois que, en la época de este juicio, se negaba aún a admitir la idea de un director escénico autor de su escenografía, y que hubiera preferido ver la cuestión debatida en el terreno de los derechos afines.*

*Sin embargo esta decisión, por temeraria que fuera, no hubiera podido por sí sólo crear una nueva corriente de la jurisprudencia, ya que carecía profundamente de justificación. Pero abrió la vía al fallo siguiente que constituye en la actualidad la jurisprudencia de referencia relativa a la escenografía.*

Attendu que dans le cas de l'espèce, R. ROULEAU a cédé ses droits patrimoniaux sur sa mise en scène..."

Non seulement les termes de "droits d'auteur" et de "droits patrimoniaux" sur la mise en scène" y sont employés, mais toute l'argumentation du tribunal est faite en référence à la loi de 1957 et dans le cadre de celle-ci. Le metteur en scène est donc considéré d'emblée comme auteur de sa mise en scène, mais plus encore, cette qualification est accordée au metteur en scène sans aucune limitation et sans référence au type de mise en scène concerné. Il s'agissait pourtant en l'espèce d'un opéra, catégorie de spectacle pour laquelle la jurisprudence POGGI ne semblait pas vouloir reconnaître un caractère original aux mises en scène. En l'espèce, le caractère d'originalité de la mise en scène sembla être totalement présumé par le tribunal, au même titre que si celui-ci s'intéressait au sort d'une toile ou d'un roman.

L'audace de cette décision n'échappa pas à DESBOIS qui, à l'époque du jugement, se refusait encore à l'idée d'un metteur en scène auteur de sa mise en scène, et qui aurait préféré voir la question débattue sur le terrain des droits voisins.

Il reste que cette décision, si téméraire qu'elle soit, n'aurait pas pu à elle seule créer un nouveau courant jurisprudentiel, car elle manquait profondément de justification. Mais elle a ouvert la voie à la décision suivante qui constitue à l'heure actuelle la jurisprudence de référence concernant le metteur en scène.

**D) The DARNEL case:**

The DARNEL Court had to resolve a combined problem involving the droit de suite and infringement. The director DARNEL had staged a production of the comic opera "BA-TA-CLAN" by OFFENBACH and HALEVY. Following several performances in various places, DARNEL refused to renew his contract for a subsequent revival due to the defection of the leading artist. The opera was performed, nevertheless, with a production by a certain Emile NOEL which strangely resembled DARNEL's. The latter thus filed a suit against the organizer of the performances and the alleged infringer.

The first instance decision upheld DARNEL and was confirmed by the Paris Appeal Court on 8th July 1971 (RIDA July 1971, p. 134) in a remarkable ruling which was totally devoid of ambiguity and posed the problem of the protection of stage productions in the following manner:

"Although the conductor's influence in the presentation of a lyric drama is preponderant in most cases, nonetheless the stage production of a drama enjoys the protection afforded by the law if the director, while respecting the annotations of the author of the libretto and complying with the conductor's interpretation of the musical score, makes an original contribution in the instructions he gives notably concerning the composition of the various scenes, the nature of the scenery, the choice and placement of accessories and also the entrances,

**D) El pleito Darnel:**

*Este pleito se refería a un problema conjugado de derecho de "suite" y de plagio: el director escénico Darnel había realizado la escenografía de la ópera bufa "Ba-ta-clan" de Offenbach y Halevy. Tras varias representaciones dadas en diversos lugares, Darnel se negó a renovar su contrato, cuando, posteriormente, se iba a dar de nuevo el espectáculo, a causa de la ausencia del intérprete principal. El espectáculo fue representado sin embargo con la escenografía de Emile Noel, que se parecía curiosamente a la de Darnel. Este presentó pues una denuncia contra el organizador del espectáculo así como contra el supuesto plagario.*

*El primer fallo dió la razón a Darnel y fue confirmado por el Tribunal de Apelación de París el 8 de julio de 1971 (RIDA julio de 1971; p.134) en una sentencia notable, desprovista de cualquier ambigüedad y que plantea el problema de la protección de las escenografías del modo siguiente:*

*"Considerando que aunque la influencia del director de orquesta en la presentación de un espectáculo lírico es muy frecuentemente preponderante, no deja de ser cierto que la escenografía de un espectáculo beneficia de la protección de la ley desde el momento en que el director escénico, al mismo tiempo que respeta las notas del autor del libreto y se somete a la interpretación, por el director de orquesta, de la partitura musical, crea una obra original en las instrucciones que da, en particular sobre la composición de los diferentes cuadros,*

**D) L'affaire DARNEL :**

Cette affaire concernait un problème conjugué de droit de suite et de contrefaçon : le metteur en scène DARNEL avait réalisé la mise en scène de l'opéra bouffe "BA-TA-CLAN" de OFFENBACH et HALEVY. Après plusieurs représentations données en divers lieux, DARNEL refusa de renouveler son contrat, lors d'une reprise ultérieure du spectacle en raison de la défection de l'interprète principal. Le spectacle fut néanmoins représenté avec la mise en scène d'un certain Emile NOEL qui ressemblait étrangement à celle de DARNEL. Celui-ci assigna donc l'organisateur du spectacle ainsi que le soit-disant contrefacteur.

La première décision donna droit à DARNEL et fut confirmée par la Cour d'Appel de Paris, le 8 Juillet 1971 (RIDA Juillet 1971; p.134) dans une décision remarquable, dépourvue de toute ambiguïté et qui pose le problème de la protection des mises en scène de la manière suivante :

"Considérant que si l'influence du chef d'orchestre dans la présentation d'un spectacle lyrique est le plus souvent prépondérante, il n'en reste pas moins que la mise en scène d'un spectacle bénéficie de la protection de la loi dès lors que le metteur en scène, tout en respectant les annotations de l'auteur du livret, et en se soumettant à l'interprétation, par le chef d'orchestre, de la partition musicale, fait oeuvre originale dans les instructions qu'il donne notamment sur la composition des divers tableaux, la nature des décors, le choix et l'emplacement des accessoires, et également

exits and conduct of the artists as well as the tone and the rhythm of the words they have to utter”.

The one last step remaining for the courts was thus taken; all stage productions qualify for protection if they show originality. No distinction is now made between the various types of stage production involved.

The general nature of the language employed in this decision suggests that it seeks to define the basic principles. It is remarkable in its sobriety and the exactness of the terms used to describe the stage director's occupation as accurately as possible:

- the judges begin by dissociating the intrinsically dependent character of the stage production in relation to the dramatic work (a comic opera in this instance) from the no less real existence of the separate effort involved in the stage production which can show originality;

- the ruling then goes on to define the work of a stage director: a great deal more is involved in that work than simply an interpretation because it requires a vast number of choices and decisions - hence imagination on a wide variety of different levels. It is this imagination which is going to constitute the originality of the stage production, as the decision explains:

“In the case in point, it suffices to

*la indole de los decorados, la elección y la disposición de los accesorios, y también sobre la entrada, la salida y el comportamiento de los intérpretes así como sobre el tono y el ritmo de las palabras que hay que pronunciar”.*

*La jurisprudencia daba así el paso que le quedaba por dar; todas las escenografías son susceptibles de protección si tienen un carácter de originalidad. Ya no se hacen distinciones entre los diferentes tipos de escenografía.*

*Este fallo, por la generalidad de los terminos empleados se presenta como una decisión de principio. Es notable por su sobriedad y por la exactitud de los términos empleados para describir lo más concretamente posible la profesión del director escénico:*

*- los jueces comienzan por disociar el carácter intrínsecamente dependiente de la escenografía con respecto a la obra dramática (en ese caso la ópera bufa), y la no menos real existencia de un trabajo distinto de escenificación que puede presentar el carácter de originalidad,*

*- después, la sentencia define el trabajo del director escénico: ese trabajo va mucho más lejos que una simple interpretación, puesto que implica una multitud de elecciones, de decisiones, y por lo tanto de imaginación a niveles muy diversos. Lo que va a constituir la originalidad de la escenografía es esta imaginación, como lo explica la sentencia:*

*“Considerando que en este caso,*

sur l'entrée, la sortie et le comportement des interprètes ainsi que sur le ton et le rythme des paroles qu'ils ont à prononcer".

Le pas qui restait à faire pour la jurisprudence est ainsi fait; toutes les mises en scène sont susceptibles de protection si elles présentent un caractère d'originalité. Il n'y a plus de distinction faite entre les différents types de mise en scène.

Cette décision, de par la généralité des termes employés se présente comme une décision de principe. Elle est remarquable par sa sobriété et par l'exactitude des termes employés pour décrire le plus concrètement possible la profession du metteur en scène :

- les juges commencent pas dissocier le caractère intrinsèquement dépendant de la mise en scène par rapport à l'oeuvre dramatique (l'opéra bouffe en l'espèce), et la non moins réelle existence d'un travail distinct de mise en scène qui peut présenter le caractère d'originalité.

- plus loin, l'arrêt se livre à une définition du travail du metteur en scène : ce travail va beaucoup plus loin qu'une simple interprétation, puisqu'il nécessite une multitude de choix, de décisions et donc d'imagination à des niveaux très divers. C'est cette imagination qui va constituer l'originalité de la mise en scène, comme l'explique la décision :

"Considérant qu'en l'espèce, il suffit de se reporter au livret des auteurs



look through the libretto of the authors of the comic opera "BA-TA-CLAN" to see that only rarely do they provide directions in this regard and solely in connection with certain gestures of the actors; on the other hand, DARNEL's log-book contains a great number of sketches and annotations concerning the scenery, the accessories and the acting which reveal the personality of the stage director and the originality of the means employed by him to express the thinking of the authors of the work visually."

The ruling concludes:

"Hence DARNEL's stage production constitutes an intellectual work protected under the law of 11th March 1957."

Without conferring a presumption of originality on stage productions, the ruling thus recognizes them as being capable of protection under the 1957 law subject to the one proviso that they meet the originality requirement. Accordingly, the DARNEL decision gave stage directors a fixed status under copyright law which has never been contested to date. The impact of this decision was such that, since 1971, legal literature has accepted once and for all the idea of stage directors being authors of their stage productions, without persisting in efforts to classify them within the family of performers...

In practical terms, not only did this decision give stage directors a right they needed, but it also seemed to afford the possibility in future of

*basta con consultar el libreto de los autores de la ópera bufa "Ba-ta-clan" para observar que estos no han dado al respecto más que escasas indicaciones, solamente relativas a determinadas mímicas de los actores; que por el contrario, el libro de dirección de Darnel contiene numerosos croquis y anotaciones relativos a los decorados, accesorios y acción escénica, que revelan la personalidad del director escénico y la originalidad de los medios empleados por él para expresar visualmente el pensamiento de los autores de la obra".*

*La sentencia concluye:*

*"La escenografía de Darnel constituye pues una obra del ingenio protegida por la ley del 11 de marzo de 1957".*

*Sin conceder a las escenografías una presunción de originalidad, la sentencia les reconoce pues la posibilidad de estar protegidas por la ley de 1957, con la única condición de verificar el carácter de originalidad. La jurisprudencia Darnel ha dado así un estatuto definitivo al director escénico con respecto al derecho de autor que no ha sido nunca puesto en duda hasta ahora. La influencia de este fallo ha sido tal que, desde 1971, la doctrina ha aceptado definitivamente la idea de un director escénico autor de su escenografía, sin persistir en querer clasificarlo en la familia de los artistas intérpretes.*

*Desde un punto de vista práctico, esta sentencia no sólo dió a los directores escénicos un derecho que necesitaban, sino que pareció poder por*

de l'opéra bouffe "BA-TA-CLAN" pour constater que ceux-ci n'ont fourni à cet égard, que de rares indications uniquement relatives à certaines mimiques des acteurs; que par contre, le livret de conduite de DARNEL comporte de très nombreux croquis et annotations concernant les décors, les accessoires et les jeux de scène, qui révèlent la personnalité du metteur en scène et l'originalité des moyens employés par lui, pour exprimer visuellement la pensée des auteurs de l'oeuvre".

L'arrêt conclut :

"La mise en scène de DARNEL constitue donc une oeuvre de l'esprit protégée par la loi du 11 Mars 1957".

Sans conférer aux mises en scène une présomption d'originalité, l'arrêt reconnaît donc aux mises en scène la possibilité de se voir protéger par la loi de 1957, à la seule condition qu'elle remplisse le caractère d'originalité. La jurisprudence DARNEL a ainsi donné un statut définitif au metteur en scène vis-à-vis du droit d'auteur, qui, jusqu'ici, n'a jamais été contesté. L'influence de cette décision a été telle que, depuis 1971, la doctrine a définitivement accepté l'idée d'un metteur en scène auteur de sa mise en scène, sans persister à vouloir le classer dans la famille des artistes interprètes..

D'un point de vue pratique, non seulement cette décision donna aux metteurs en scène un droit dont ils avaient besoin, mais, elle sembla pouvoir

preventing the danger (and the post-1971 decisions are there to show it) which stemmed from the POGGI case law, namely to protect only stage productions of spectacular shows. The COCHET case which we shall now take as an illustration shows that, since then, the courts have excluded any idea of differentiating between the various types of spectacle.

**E) The J.L. COCHET/Théâtre Herbetot case:**

As the facts of this case are fairly complex we shall not refer to them in detail. Following a disagreement between the stage director J.L. COCHET and the actor Paul MEURISSE over the choice of an actress during preparations for the Sacha GUITRY play "Mon père avait raison", Mr COCHET withdrew his services. Despite the fact that he had forbidden use of his stage production, the play was performed on the scheduled dates with his production. Thereupon the stage director filed an infringement suit.

A preliminary order was issued, recognizing "that the original features of this stage production needed to be determined as a matter of urgency while the play was being performed". Pierre DUX, an actor, stage director and, moreover, a former director of the Comédie Française, was instructed to submit a report on the stage production. After recalling the general aspects of the work of a stage director, P. DUX reported the following:

*otra parte evitar en el futuro (y las decisiones posteriores a 1971 lo demuestran) el peligro que se derivaba de la jurisprudencia Poggi y que consistía en no proteger más que las escenografías de grandes espectáculos. El fallo Cochet que vamos a tomar ahora como ejemplo nos muestra que la jurisprudencia ha excluido ahora cualquier idea de distinción entre los diferentes tipos de espectáculo.*

**E) El pleito del Teatro Herbetot-J.L. Cochet**

*Los hechos de este asunto son bastante complejos y no los contemplaremos con detalle. Tras un desacuerdo entre el director escénico J.L. Cochet y el actor Paul Meurisse sobre la designación de una actriz durante la preparación de la obra "Mi padre tenía razón" de Sacha Guitry, el Sr. Cochet se retiró del espectáculo. A pesar de la prohibición que había expresado de utilizar su escenografía, las representaciones tuvieron lugar en las fechas previstas, con su escenografía. El director escénico presento pues una querrela por plagio.*

*Se dictó una primera orden reconociendo que "había urgencia de buscar los caracteres originales de esta escenografía mientras se representaba la obra". Se encargó a Pierre Dux, actor, director escénico y además antiguo administrador de la Comédie Française, la elaboración de un informe sobre la escenografía. Tras recordar en su informe las características generales del trabajo del director escénico, P. Dux observó:*

par ailleurs éviter à l'avenir (et les décisions ultérieures à 1971 sont là pour le montrer) le danger qui résultait de la jurisprudence POGGI et qui consistait à ne protéger que les mises en scène de grands spectacles. La jurisprudence COCHET que nous allons maintenant prendre comme exemple nous montre que la jurisprudence a dorénavant exclu toute idée de distinction entre les différents types de spectacle.

### **E) L'affaire du Théâtre Herbetot J.L. COCHET**

Les faits de l'affaire sont assez complexes pour que nous ne nous y attachions pas dans les détails. Après un désaccord entre le metteur en scène J.L. COCHET et le comédien Paul MEURISSE à propos du choix d'une comédienne lors de la préparation de la pièce "Mon père avait raison" de Sacha GUITRY, M. COCHET se retira du spectacle. Malgré l'interdiction qu'il avait exprimé d'utiliser sa mise en scène, les représentations eurent lieu aux dates prévues, avec sa mise en scène. Le metteur en scène déposa alors une plainte en contrefaçon.

Une première ordonnance fut rendue et reconnut "qu'il y avait urgence à rechercher les caractères originaux de cette mise en scène pendant que la pièce était représentée". Pierre DUX, comédien, metteur en scène et de surcroît ancien administrateur de la Comédie Française, fut chargé de remettre un rapport sur la mise en scène. Après avoir rappelé dans son rapport, les caractères généraux du travail d'un metteur en scène, P. DUX releva :

"Mr COCHET has given the actors instructions as to the tone, the style and the movement which make the play both a faithful and modernized version... To anyone who is familiar with the characteristic features of Mr COCHET's work, the mark of this stage director is evident... The interpretation as a whole could not do without a conductor. J.L. COCHET's personality emerges clearly in the manner in which this whole is conducted. In short, J.L. COCHET's original contribution is clearly apparent. It is to be found at various levels: the breaks in the text, the choice of set designer and actors (apart from Mr Paul MEURISSE) and, above all, the tone and movement of the performance."

This report is interesting because it shows that the originality of a stage production does not necessarily lie in either the material/technical or the visual/sound aspects, but rather in a tone, a movement, a style. In its decision of 11th July 1979, the Court of first instance (1st Chamber, 1st section), after quoting word for word the terms used in the DARNEL ruling ("the stage production of a drama enjoys the protection afforded by the law on intellectual works if the director, while respecting the annotations of the author of the libretto, makes an original contribution in the instructions he gives ..."), relied entirely, moreover, on the report it had received from P. DUX and accepted the original nature of J.L. COCHET's production. This decision strengthened further the position of case law vis-à-vis stage productions by reaffirming that their originality has nothing to do with the type of spectacle involved and can be found, moreover, in every facet of a stage director's work.

*"El Sr. Cochet ha indicado a los actores el tono, el estilo y el movimiento que dan una versión de la obra fiel y al mismo tiempo modernizada... Para quien conoce las características del trabajo del Sr. Cochet, la marca de este director escénico es evidente... La interpretación en su conjunto no podía pasarse sin un director de orquesta. En la dirección de este conjunto aparece claramente la personalidad de J.L. Cochet. En resumen, la aportación original de J.L. Cochet es segura. Se sitúa a diferentes niveles: cortes de texto, elecciones del decorador, de los actores (exceptuando al señor Paul Meurisse) y sobre todo, el tono y el movimiento de la representación".*

*Este informe es interesante ya que muestra que la originalidad de la escenografía no se encuentra obligatoriamente en elementos materiales o técnicos, visuales o sonoros, sino más bien en un tono, un movimiento, un estilo. La decisión del Tribunal de Primera Instancia (1 Sala, 18 sección) del 11 de julio de 1979, tras retomar textualmente la fórmula enunciada en la sentencia Darnel ("la escenografía de un espectáculo beneficia de la protección de la ley sobre las obras del ingenio, desde el momento en que el director escénico, respetando las anotaciones del autor del libretto, realiza una obra original en las instrucciones que da sobre..."), se fió por otro lado totalmente en el informe de P. Dux y reconoció el carácter original de la escenografía de J.L. Cochet. Este fallo reforzó aún más la posición de la jurisprudencia con relación a las escenografías, reafirmando que la originalidad de estas es totalmente independiente del tipo de espectáculo considerado, y puede además encontrarse en todo lo que constituye el trabajo del director escénico.*

"M. COCHET a indiqué aux comédiens le ton, le style et le mouvement qui donnent de la pièce une version à la fois fidèle et modernisée... Pour qui connaît les caractéristiques du travail de M. COCHET, la marque de ce metteur en scène est évidente... L'interprétation dans son ensemble ne pouvait se passer d'un chef d'orchestre. Dans la conduite de cet ensemble, la personnalité de J.L. COCHET apparaît nettement. En résumé, l'apport original de J.L. COCHET est certain. Il se situe à différents niveaux : coupures de texte, choix du décorateur, des acteurs, (M. Paul MEURISSE excepté) et surtout, ton et mouvement de la représentation".

Ce rapport est intéressant car il montre que l'originalité de la mise en scène ne se trouve pas nécessairement dans des éléments matériels ou techniques, visuels ou sonores, mais plutôt dans un ton, un mouvement, un style. La décision du Tribunal de Grande Instance (1ère Chambre, 1ère section) du 11 Juillet 1979, après avoir repris textuellement la formule énoncée dans l'arrêt DARNEL ("la mise en scène d'un spectacle bénéficie de la protection de la loi sur les oeuvres de l'esprit, dès lors que le metteur en scène, tout en respectant les annotations de l'auteur du livret, fait oeuvre originale dans les instructions qu'il donne sur ..."), se fia d'ailleurs totalement au rapport de P. DUX et reconnut le caractère original de la mise en scène de J.L. COCHET. Cette décision renforça encore la position de la jurisprudence vis-à-vis des mises en scène, en réaffirmant que l'originalité de celles-ci est totalement indépendante du type de spectacle considéré, et peut en outre se rencontrer dans tout ce qui constitue le travail du metteur en scène.

That completes the survey of the judicial decisions relating to the position of stage directors in the context of literary and artistic property. It remains for us to consider what has been the principal source of law for stage directors over the last few decades, namely professional practices in the field.

### III. - PROFESSIONAL PRACTICES

Essentially, these practices concern the legal relations established between stage directors and theatre managers. Since 1946, in fact, the legal relations between these two professions have been governed by collective agreements dealing, notably, with the legal issues arising under contracts between directors and theatres. Although only the private theatres in Paris have actually entered into such agreements, many other theatres have used them as a model and this is a growing trend (see *infra*).

The 1946 and subsequently the 1960 agreements were thus the only legal texts concerned with stage directors; it was these agreements that proposed a dual status for directors, employee status for the material execution of their work and self-employed status, as members of the liberal professions, for the creative part of that work. Prior to 1986, however, no stand had been taken under these agreements on the question of the stage director's status from the copyright viewpoint. Yet within the

*Hemos acabado la vista panorámica de las decisiones de jurisprudencia relativas a la situación del director escénico en materia de propiedad literaria y artística. Queda aún por considerar lo que fue la principal fuente de derecho para los directores escénicos durante estas últimas décadas, a saber las costumbres practicadas por los medios profesionales concernidos:*

### 3: LAS COSTUMBRES DE LA PROFESIÓN

*Esas costumbres consisten esencialmente en las relaciones jurídicas instauradas entre directores escénicos y directores de teatro. Desde 1946, en efecto, hay convenciones que reglamentan las relaciones jurídicas entre las dos profesiones y que prevén en particular los problemas jurídicos relativos al contrato entre directores escénicos y directores de teatro. De hecho, únicamente los teatros privados parisienses han establecido tal acuerdo, pero muchos otros teatros se han inspirado en el modelo dado por las convenciones, y este fenómeno no cesa de desarrollarse (ver *infra*).*

*Las convenciones de 1946 y, después, de 1960 fueron los únicos textos jurídicos que consideraban a los directores escénicos; proponían un doble estatuto para éste, de asalariado en lo tocante a la ejecución material de su trabajo, y estatuto de profesión liberal en lo tocante a la parte creativa. Hasta 1986 sin embargo las convenciones no habían adoptado una posición en cuanto al estatuto del director escénico con respecto al derecho de autor. No había sin embargo ninguna duda en los medios profesionales concernidos*

Voilà achevé le tour d'horizon des décisions jurisprudentielles s'intéressant à la situation du metteur en scène en matière de propriété littéraire et artistique. Reste encore à considérer ce qui fut la principale source de droit pour les metteurs en scène durant ces dernières décennies, à savoir les usages pratiqués par les milieux professionnels concernés :

### **III. - Les usages de la profession**

Ces usages consistent essentiellement dans les relations juridiques instaurées entre metteurs en scène et directeurs de théâtre. Depuis 1946, en effet, des conventions sont venues régler les relations juridiques entre les deux professions, et prévoir notamment les problèmes juridiques relatifs au contrat entre metteurs en scène et directeurs de théâtre. En fait, seuls les théâtres privés parisiens ont conclu un tel accord, mais beaucoup d'autres théâtres se sont inspirés du modèle donné par les conventions, et ce phénomène ne fait que se développer (voir infra).

Les conventions de 1946 puis de 1960 furent ainsi les seuls textes juridiques s'intéressant aux metteurs en scène; ce sont elles qui proposèrent un double statut pour celui-ci, statut du salarié pour ce qui concerne l'exécution matérielle de son travail, et statut de profession libérale pour ce qui concerne la partie créative de celui-ci. Toutefois jusqu'en 1986 aucune position n'avait été prise par les conventions quant au statut du metteur en scène au regard du droit d'auteur. Il ne faisait pourtant aucun doute dans les milieux professionnels concernés (directeurs de théâtre autant que metteurs



professional communities concerned (theatres as much as stage directors), there was no question that a stage director belonged to the author category and under no circumstances could be treated as a performer. However, until 1986 no agreement, even after the DARNEL ruling, was to fill the legislative void left by the law: the stage director's rights of copyright in his stage production and, notably, his right to authorize and prohibit its exploitation thus continued to be unknown to some and violated by others.

If the 1960 agreement had confined itself to referring timidly to the "artistic conception of the stage production" and to the "creation of the stage production", the 1986 agreement stated unequivocally that "the creative role (of the stage director), corresponding to his artistic conception of the stage production, conferred on him the rights of literary and artistic property as the author of the stage production". The agreement specified moreover: "If it is still legitimate, therefore, that the stage director should continue to be remunerated as an employee ... it is necessary that his artistic conception be remunerated in the form of royalties collected directly from the theatre by SACD, in accordance with the time limits, forms and conditions in operation for the collection of authors' royalties, subject to the provisions of Article 4.2.3. hereinafter". The agreement concluded: "It being understood that, with regard to the intellectual creation, the status of the stage director shall be governed by the provisions of the law of 11th March 1957".

This agreement thus goes even further than the DARNEL ruling since it

*(directores de teatro como directores escénicos) de que el director escénico formaba parte de los autores y de que en ningún caso se le podía asimilar a un artista intérprete, pero ninguna convención, hasta 1986, había completado el vacío legislativo dejado por la ley, incluso después de la jurisprudencia Darnel: los derechos del director escénico sobre su escenografía, y en particular sus derechos a autorizar y a prohibir la explotación de ésta, seguían siendo pues ignorados por unos y violados por otros.*

*Aunque la convención de 1960 se había contentado con hablar tímidamente de la "concepción artística de la escenografía" y de la "creación de la escenografía", la convención de 1986 afirmó sin ambigüedad que "el papel de creación intelectual (del director escénico) correspondiente a su concepción artística de la escenografía, le otorgaba los derechos de propiedad literaria y artística en su calidad de autor de la escenografía". La convención precisó por otra parte: "Aunque siga siendo legítimo que el director escénico sea remunerado como un asalariado... es necesario que la remuneración de su concepción artística se haga en forma de derechos percibidos directamente del teatro por la SACD, con los plazos, formas y modalidades vigentes para la recaudación de los derechos de autor, a reserva de las disposiciones del artículo 4.2.3º siguiente". La convención concluye "Precisándose que en el plano de la creación intelectual, el estatuto del director escénico estará regido por las disposiciones de la ley del 11 de marzo de 1957".*

*Esta convención va pues más lejos que la jurisprudencia Darnel ya que*

en scène) que le metteur en scène faisait bel et bien partie des auteurs et qu'en aucun cas il ne pouvait être assimilé à un artiste interprète, mais aucune convention n'avait, jusqu'en 1986, complété le vide législatif laissé par la loi, même après la jurisprudence DARNEL : les droits d'auteur du metteur en scène sur sa mise en scène, et notamment ses droits d'autoriser et d'interdire l'exploitation de celle-ci, continuaient donc d'être ignorés par les uns et violés par les autres.

Si la convention de 1960 s'était contentée timidement de parler de la "conception artistique de la mise en scène" et de la "création de la mise en scène", la convention de 1986 a affirmé sans ambiguïté que "le rôle de création intellectuelle (du metteur en scène) correspondant à sa conception artistique de la mise en scène, lui conférait les droits de propriété littéraire et artistique en sa qualité d'auteur de la mise en scène". La convention a précisé par ailleurs : "S'il reste donc légitime que le metteur en scène continue d'être rémunéré comme un salarié... il est nécessaire que la rémunération de sa conception artistique se fasse sous forme de droits perçus directement auprès du théâtre par la SACD, dans les délais, formes et modalités en vigueur pour la perception des droits d'auteur, sous réserve des dispositions de l'article 4.2.3° ci-après". La convention conclut : "Etant précisé que sur le plan de la création intellectuelle, le statut de metteur en scène sera régi par les dispositions de la loi du 11 Mars 1957".

Cette convention va donc encore plus loin que la jurisprudence DARNEL puisqu'elle crée une véritable présomption d'originalité au bénéfice

creates a true presumption of originality for stage productions. Although, obviously, this presumption could not prevent courts in future from rejecting any originality in a stage production if such were contested, nevertheless, any litigation apart, stage productions are now treated, a priori, in the same way as any other intellectual work.

If this new collective agreement represents a landmark for stage directors in the evolution of their status, it is not only due to the fact that stage directors and theatres reached a new agreement, but also thanks to the intervention of the representative of dramatic authors, the Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (or SACD).

Indeed, the revolution witnessed in the profession since 1986 stems from its entry into the family of dramatic authors from which, until then, it had been totally excluded and with which its relations were even somewhat strained on occasion. Dramatic authors did not always look favourably on the growing importance of stage directors in the theatre and their legal claims (copyright in the stage production or co-authorship of the spectacle) were not such as to reassure authors. Certain members of SACD's governing bodies (Mr Claude SANTELLI notably) were favourable, however, to the entry of stage directors into the world of dramatic creators, but it had not been possible to achieve anything until 1986.

*crea una verdadera presunción de originalidad en beneficio de las escenografías. Esta presunción no impedirá evidentemente en el futuro que las jurisdicciones denieguen todo carácter de originalidad a una escenografía si ese carácter ha sido puesto en tela de juicio, pero, fuera de los casos de conflicto, las escenografías se tratan en lo sucesivo, a priori, como cualquier otra obra del ingenio.*

*Si esta nueva convención representa para los directores escénicos una fecha primordial en la evolución de su estatuto, no es por el sólo hecho de un nuevo acuerdo establecido entre directores escénicos y directores de teatro, sino también gracias a la intervención de la representante de los autores dramáticos, la Sociedad de autores y compositores dramáticos (SACD).*

*La profunda transformación de la profesión de los directores escénicos desde 1986 resulta en efecto de su entrada en la familia de los autores dramáticos, de la que estaba hasta entonces totalmente excluida y con la que tenía incluso ocasionalmente relaciones algo tensas. Los autores dramáticos no veían siempre con buenos ojos la importancia creciente de los directores escénicos en los espectáculos, y las reivindicaciones jurídicas de estos últimos (derecho de autor sobre la escenografía o derecho de los coautores sobre el espectáculo) no tranquilizaban a los autores. Algunos responsables de la SACD (el señor Claude Santeli en particular) eran sin embargo favorables a la entrada de los directores escénicos en el mundo de los creadores dramáticos, pero no se pudo realizar nada hasta 1986.*

des mises en scène. Cette présomption n'empêchera évidemment pas à l'avenir les juridictions de dénier tout caractère d'originalité à une mise en scène si ce caractère a été contesté, mais, en dehors de tout contentieux, les mises en scène se voient dorénavant traiter, a priori, comme toute autre oeuvre de l'esprit.

Si cette nouvelle convention représente pour les metteurs en scène une date primordiale dans l'évolution de leur statut, ce n'est pas par le seul fait d'un nouvel accord intervenu entre metteurs en scène et directeurs de théâtre, mais aussi grâce à l'intervention de la représentante des auteurs dramatiques, la société des auteurs et compositeurs dramatiques (ou SACD).

Le bouleversement que connaît la profession des metteurs en scène depuis 1986 vient en effet de son entrée dans la famille des auteurs dramatiques dont elle était jusqu'alors totalement exclue et avec laquelle elle entretenait même occasionnellement des rapports quelque peu tendus. Les auteurs dramatiques ne voyaient pas toujours d'un très bon oeil l'importance accrue des metteurs en scène dans les spectacles, et les revendications juridiques de ces derniers (droit d'auteur sur la mise en scène ou droit des coauteurs sur le spectacle) n'étaient pas pour rassurer les auteurs. Certains responsables de la SACD (M. Claude SANTELLI notamment) étaient pourtant favorables à une entrée des metteurs en scène dans le monde des créateurs dramatiques, mais rien n'avait pu se réaliser jusqu'en 1986.

Events started to move fast following the passage of the 1985 amendment law when stage directors realized that they had been left out of the Act. A new awareness was then witnessed within the profession and, after various discussions, all the stage directors (barring a few exceptions) came down in favour of obtaining the services of a collecting society which would administer their copyrights. All that remained was to determine the society in question. It was natural and simpler to choose SACD. Hence preliminary negotiations took place between Mr André TOUSSIN (the President of SACD at the time) and Mr Pierre FRANCK (the President of the stage directors' guild). The two parties were soon in agreement on the principle of stage directors' royalties being collected by SACD. What remained to be done was to give stage directors a somewhat different status within the society, distinct from that of dramatic authors, so as to avoid any ambiguity. As a result, Mr MATTHYSSENS, the General Manager of SACD, had the idea of introducing a specific category, called "mandants", principally but not exclusively designed for stage directors.

This category does not enjoy quite the same rights as other members (notably with regard to voting and eligibility rights) but in terms of the services provided by SACD there is no difference: in the stage director's deed of adherence to the statutes of the society, he vests SACD, on an exclusive basis, with "the mandate to authorize or prohibit the performance and the dissemination, by any method, of the words, sounds and images, the public projection and the reproduction,

*Los acontecimientos se precipitaron tras la nueva ley de 1985 cuando los directores escénicos se dieron cuenta de que habían sido excluidos de la ley. Se observó entonces una especie de concienciación de la profesión y, tras diversas concertaciones, los directores escénicos se pronunciaron (salvo algunas excepciones) para obtener el servicio de una sociedad de recaudación que administraría sus derechos de autor. Quedaba por determinar la sociedad en cuestión. Era natural y más sencillo elegir a la SACD. Y así tuvieron lugar las primeras negociaciones entre el señor Andre Toussin (Presidente de la SACD en aquella época) y el Sr. Pierre Franck (Presidente del sindicato de directores escénicos). Las dos partes llegaron rápidamente a un acuerdo sobre el principio de una recaudación de los derechos de autor de los directores escénicos por la SACD. Quedaba por dar a los directores escénicos un estatuto algo particular en la sociedad, distinto del de los autores dramáticos, para excluir cualquier ambigüedad. El Sr. MATTHYSSENS, delegado general de la SACD tuvo la idea de la creación de una categoría particular denominada "mandantes" destinada principalmente pero no exclusivamente a los directores escénicos.*

*Esta categoría no beneficia exactamente de los mismos derechos que los demás miembros (en particular en lo tocante a los derechos a voto y de elegibilidad) pero beneficia de hecho de los mismos servicios de la SACD: en el acta de adhesión del director escénico a los estatutos de la sociedad, el director escénico aporta a la SACD, a título exclusivo, "el mandato de autorizar o de prohibir la representación y la difusión, por cualquier procedimiento que sea, de las palabras, sonidos, imágenes, la*

Les événements se précipitèrent à la suite de la nouvelle loi de 1985 lorsque les metteurs en scène réalisèrent qu'ils avaient été exclus de la loi. On assista alors à une certaine prise de conscience de la profession et, après diverses concertations, les metteurs en scène se prononcèrent tous (à quelques exceptions près) pour obtenir le service d'une société de perception qui gèrerait leurs droits d'auteur. Restait à déterminer la société en question. Il était naturel et plus simple de choisir la SACD. C'est ainsi qu'eurent lieu les premières négociations entre M. André TOUSSIN (à l'époque, Président de la SACD) et M. Pierre FRANCK (Président du syndicat des metteurs en scène). Les deux parties furent rapidement d'accord sur le principe d'une perception des droits d'auteur des metteurs en scène par la SACD. Restait à donner aux metteurs en scène un statut un peu particulier dans la société, distinct de celui des auteurs dramatiques, pour que toute ambiguïté soit exclue. C'est ainsi que M. MATTHYSSENS, délégué général de la SACD, eut l'idée de l'ouverture d'une catégorie particulière appelée "mandants" destinée principalement mais non exclusivement aux metteurs en scène.

Cette catégorie ne bénéficie pas tout à fait des mêmes droits que les autres membres (notamment en ce qui concerne les droits de vote et d'éligibilité) mais elle bénéficie en fait des mêmes services de la SACD : dans l'acte d'adhésion du metteur en scène aux statuts de la société, le metteur en scène fait apport à la SACD, à titre exclusif, "du mandat d'autoriser ou d'interdire la représentation et la diffusion, par quelque procédé que ce soit, des paroles, des sons et des images, la projection publique, la reproduction

by any process, of the stage productions of which he is currently or may in the future be the author". This assignment is effected on condition, however, that the stage productions concerned "constitute an intellectual creation which comes under the repertoire of the society and is original in nature". SACD apparently takes a step backwards in relation to the terms of the 1986 collective agreement since, like the courts, it subjects the protection of a stage production to its originality.

However, this requirement is a purely theoretical one because, in practice, SACD does not verify the originality of stage productions before undertaking to ensure their protection. The assignment to SACD of the stage director's rights in his creation is effected automatically by the mere fact of the performance of the production in a theatre.

It is to be noted that SACD does not even require proof of the production's content, a fact which is doubtless regrettable. We have already mentioned that stage directors are required to lodge a log-book of their stage production with SACD or, failing that, an audiovisual recording of the spectacle. This obligation is essential for purposes of establishing proof of the originality of stage productions and the date of their creation. However, SACD does not wish to play the role of a policeman vis-à-vis stage directors and hardly any of them ever lodge their productions. Even the possibility of recording the production as afforded under the 1986 agreement has not proved successful with stage directors since most of them do not have the financial resources at their disposal to

*proyección pública, la reproducción por cualquier procedimiento, de las escenografías teatrales y futuras de que es o será autor". Esta cesión se hace sin embargo con la condición de que las escenografías concernidas "constituyan una creación intelectual correspondiente al repertorio de la sociedad y presenten un carácter original". La SACD da aparentemente un paso atrás con respecto a los terminos de la convención de 1986, puesto que, como la jurisprudencia, subordina la protección de una escenografía a su originalidad.*

*Esta exigencia es sin embargo puramente teórica ya que, en la práctica, la SACD no controla la originalidad de las escenografías antes de encargarse de su protección. La cesión a la SACD de los derechos del director escénico sobre su creación se hace automáticamente por el mero hecho de la representación en un teatro de la escenografía.*

*Hay que notar que la SACD no exige siquiera la prueba del contenido de la escenografía, lo cual es sin duda de lamentar. Hemos mencionado ya la obligación para los directores escénicos de depositar un libro de dirección de su escenografía en la SACD o, en su defecto, una grabación audiovisual del espectáculo. Esta obligación es esencial para la constitución de una prueba de la originalidad de las escenografías y de su fecha de creación. Sin embargo, la SACD no quiere jugar el papel de policía de los directores escénicos que, en su casi totalidad, no hacen nunca el depósito de su escenografía. Ni siquiera la posibilidad de grabación ofrecida por la convención de 1986 ha recibido la adhesión de los directores escénicos, ya que la mayoría de ellos no tiene los medios financieros para realizar ese tipo*

par tous procédés, des mises en scène théâtrales actuelles et futures dont il est ou sera l'auteur". Cette cession se fait toutefois à la condition que les mises en scène concernées "constituent une création intellectuelle relevant du répertoire de la société et présentant un caractère original". La SACD refait en apparence un pas en arrière par rapport aux termes de la convention de 1986, puisque, tout comme la jurisprudence, elle subordonne la protection d'une mise en scène à son originalité.

Cependant, cette exigence reste purement théorique, car en pratique, la SACD ne contrôle pas l'originalité des mises en scène avant de se charger de leur protection. La cession à la SACD des droits du metteur en scène sur sa création se fait automatiquement du seul fait de la représentation de la mise en scène dans un théâtre.

Il est à noter que la SACD n'exige même pas la preuve du contenu de celle-ci, ce qui est sans doute regrettable. Nous avons déjà mentionné l'obligation pour les metteurs en scène de déposer un livret de conduite de leur mise en scène à la SACD, ou, à défaut, un enregistrement audiovisuel du spectacle. Cette obligation est essentielle pour la constitution d'une preuve de l'originalité des mises en scène et de leur date de création. Cependant, la SACD ne désire pas jouer le rôle de gendarme auprès des metteurs en scène qui, pour la quasi totalité d'entre eux, ne déposent jamais leur mise en scène. Même la possibilité d'enregistrement offerte par la convention de 1986 n'a pas remportée l'adhésion des metteurs en scène, la plupart n'ayant pas les moyens financiers de se livrer à ce type



undertake recordings of this kind. It would have been necessary, therefore, to introduce a collective system of audiovisual recording for the benefit of stage directors who were members of SACD. Unfortunately, none of the approaches that the stage directors' guild has made to audiovisual directors have come to anything to date. Thus stage directors continue to lack any means of proof in the event of disputes.

Hence this agreement between SACD, stage directors and private Parisian theatres, as ratified under the 1986 collective agreement, constituted the last stage in the legal evolution concerning the status of stage directors. It is still too early to tell how this new status will stand the test of time and possible legal decisions. Nevertheless it is to be noted already that there is complete support for this reform since SACD is now notified of all stage productions performed in the private Parisian theatres.

It is true that the explanation for this predilection is based on reasons beyond the control of stage directors themselves and lies, rather, in the fact that since this reform the theatres have enjoyed a considerable reduction in their state contributions. Indeed, from a tax viewpoint and as far as their copyright royalties are concerned, stage directors are not treated as employees but as authors and, in agreement with the AGESEA, these royalties are subject to the distributor contribution at the rate of 1%; accordingly, the theatres now make a 40% saving (30% if the share payable to SACD is deducted) in relation to what was the situation in the

*de grabación. Hubiera sido pues necesario instituir un sistema colectivo de grabación audiovisual de que habrían podido beneficiar los directores escénicos miembros de la SACD. Por desgracia, todas las tentativas del sindicato de directores escénicos hacia los realizadores audiovisuales se han soldado hasta ahora por fracasos. Los directores escénicos siguen estando pues desprovistos de cualquier medio de prueba en caso de conflicto.*

*Este acuerdo entre la SACD, los directores escénicos y los directores de teatro plasmado en la convención de 1986 ha constituido pues la última etapa jurídica de esta evolución relativa al estatuto del director escénico. Es aún demasiado pronto para saber cómo ese nuevo estatuto va a resistir el paso del tiempo y a eventuales decisiones judiciales, pero puede ya observarse una adhesión total a esta reforma, puesto que todas las escenografías representadas en los teatros privados parisienses son declaradas ya a la SACD.*

*Es cierto que la explicación de este auge es independiente de la voluntad misma de los directores escénicos y se debe más bien al hecho de que los directores de teatro benefician después de esta reforma de una reducción considerable de sus cargas. En efecto, desde un punto de vista fiscal, y en lo tocante a su remuneración por derechos de autor, los directores escénicos no son considerados como asalariados, sino como autores y, de acuerdo con la Ageessa, esta remuneración está sometida a la contribución difusora a altura del 1%; los teatros realizan así un beneficio del 40% (30% si se quita la*

d'enregistrement. Il aurait donc fallu instituer un système collectif d'enregistrement audiovisuel dont auraient pu bénéficier les metteurs en scène adhérents à la SACD. Malheureusement, toutes les tentatives du syndicat des metteurs en scène auprès de réalisateurs audiovisuels se sont jusqu'à présent soldées par des échecs. Les metteurs en scène restent donc dépourvus de tout moyen de preuve en cas de contentieux.

Cet accord entre la SACD, les metteurs en scène et les directeurs de théâtre privés de Paris, antécédent dans la convention de 1986, a ainsi constitué la dernière étape juridique de cette évolution relative au statut du metteur en scène. Il est encore trop tôt pour savoir comment ce nouveau statut va résister au temps et à d'éventuelles décisions judiciaires, mais on peut déjà constater une adhésion totale à cette réforme, puisque toutes les mises en scène représentées dans les théâtres privés parisiens sont dorénavant déclarées à la SACD.

Il est vrai que l'explication de cet engouement est indépendante de la volonté même des metteurs en scène, et tient plutôt au fait que les directeurs de théâtre bénéficient depuis cette réforme d'une réduction considérable de leurs charges. En effet d'un point de vue fiscal, et pour ce qui concerne leur rémunération en droits d'auteur, les metteurs en scène ne sont pas considérés comme des salariés, mais des auteurs, et, en accord avec l'Agessa, cette rémunération est soumise à la contribution diffuseur au taux de 1°; les théâtres réalisent donc dorénavant un gain de 40° (30° si l'on prélève la part revenant à la SACD) par rapport à la situation passée et

past and are thus the first to benefit by this reform. Moreover, this consideration makes SACD somewhat concerned about the reactions that could challenge this right of stage directors.

What is still unresolved, at the present time, is the problem of the extension of these reforms to public theatres, theatre tour promoters and television channels. Some time after the signature of the agreement of 13th November 1986, approaches were made to these various sectors with a view to securing comparable agreements with them; the results varied from one sector to another:

1) Following several fruitless attempts, most of the "tourers" have recently agreed to adopt the same system of remuneration for stage directors (salary and royalties). It is very gratifying to note that these tour promoters - whose traditionalism has often been criticized - have agreed to fall into line.

2) Things have not been so easy with subsidized public theatres as a whole: if a few theatres have agreed to model their practice on the 1986 agreement (as in the case, for example, of Georges LAVELLI, the director of the Théâtre de la Colline, though formerly hostile to the idea of author-stage directors), as far as most stage productions in public theatres are concerned there is no contact with SACD, unless the spectacle has already been performed in a private theatre and the stage director wishes to enjoy the same rights. It is surprising

*parte que va a la SACD) con respecto a la situación anterior, y son pues los principales interesados en la nueva reforma. Esta consideración hace por otro lado que la SACD tenga cierta preocupación en cuanto a las reacciones que pudieran venir a poner en tela de juicio ese derecho de los directores escénicos.*

*Queda sin resolver actualmente el problema de la extensión de esas reformas a los teatros públicos, a las empresas de giras teatrales y a las cadenas de televisión. Se han hecho gestiones ante esos organismos, algún tiempo después de la firma de la convención del 13 de noviembre de 1986, para obtener acuerdos comparables; los resultados han sido variables según los organismos:*

*1) la mayoría de las empresas de giras teatrales, tras varias tentativas infructuosas, han aceptado recientemente aplicar a los directores escénicos el mismo sistema de remuneración (salario y derecho de autor). Es afortunado que esas empresas, cuyo tradicionalismo se criticaba con frecuencia, hayan aceptado alinearse.*

*2) las cosas no son tan fáciles con el conjunto de los teatros públicos subvencionados: aunque algunos directores acepten calcar su régimen sobre el de la convención de 1986 (es el caso de Georges Lavelli, director del teatro de la Colina, que sin embargo era refractario a la idea de un director escénico autor), la mayoría de las escenografías realizadas en los teatros públicos no tienen contacto con la SACD, salvo cuando el espectáculo ha sido antes dado en un teatro privado y que el director escénico quiere beneficiar de los mismos derechos. Es*

sont donc les principaux intéressés de cette nouvelle réforme. Cette considération rend d'ailleurs la SACD un peu inquiète quant aux réactions qui pourraient venir remettre en cause ce droit des metteurs en scène.

210

Reste encore irrésolu, à l'heure actuelle, le problème de l'extension de ces réformes aux théâtres publics, aux entreprises de tournées théâtrales et aux chaînes de télévision. Des démarches ont été faites auprès de ces divers organismes, quelque temps après la signature de la convention du 13 Novembre 1986, afin d'obtenir avec ceux-ci des accords comparables; les résultats ont été divers suivant les organismes :

1) la plupart des "tourneurs", après plusieurs tentatives infructueuses, ont récemment accepté d'appliquer aux metteurs en scène le même système de rémunération (salaire et droit d'auteur). Il est très heureux que ces entreprises dont on critiquait souvent le traditionnalisme, aient accepté cet alignement.

2) les choses ne se font pas aussi facilement avec l'ensemble des théâtres publics subventionnés : si quelques directeurs acceptent de calquer leur régime sur celui de la convention de 1986, (c'est le cas par exemple de Georges LAVELLI, directeur du théâtre de la Colliné, pourtant ancien réfractaire à l'idée d'un metteur en scène auteur), la plupart des mises en scène réalisées dans les théâtres publics n'ont pas de contact avec la SACD, sauf quand le spectacle a été joué auparavant dans un théâtre privé et que le metteur en scène veut bénéficier des mêmes droits. Il est étonnant que les théâtres publics ne profitent pas de cette réforme, qui leur ferait

that the public theatres fail to take advantage of this reform as it would secure them considerable savings. One can only assume that traditional practices are not so easy to throw over. In addition, those stage directors who work for public theatres are more often than not their own managers in that they combine the duties of both theatre director and stage director. Their interests are thus fairly remote from those of other stage directors. We are dealing, as it were, with two theatrical circles (private and public) which rarely mix and have separate interests.

3) The problem which disturbs stage directors the most today is that of the televised recording of theatrical performances. In the absence of any statutory rules (because the 1985 law, which deals with audiovisual issues, overlooked stage directors), television broadcasters, at the moment, merely pay stage directors a lump sum when the spectacle is recorded, thus depriving them of any right to remuneration in the event of future broadcasts. Only the most eminent stage directors succeed in securing such remuneration. Given that the theatres have made no attempt to oppose these practices, since they are also paid when a recording is made, stage directors are currently robbed in connection with the entire creative part of their work, the exploitation of which is not remunerated, and even at times in connection with the material execution of that work because recordings may require further work on the stage director's part. SACD recently thought of adopting a system to provide stage directors with a 5% remuneration, which share would be deducted from the 20% payable by law to film directors. However, the proposal was shelved in the face of strong opposition on the part

*sorprendente que los teatros públicos no aprovechen esta reforma que les haría realizar beneficios considerables. Hay que creer que las tradiciones no se cambian fácilmente. Además, los directores escénicos que trabajan en teatros públicos son con frecuencia su propio director, acumulando las dos funciones de director y de escenógrafo. Sus intereses son pues bastante diferentes de los de los demás directores escénicos. Se trata en cierto modo de dos medios teatrales (privado y público) que se mezclan poco y con intereses distintos.*

3) *El problema que más preocupa actualmente a los directores escénicos concierne la grabación televisiva de los espectáculos teatrales. A falta de reglas legales (puesto que la ley de 1985 que regula los problemas audiovisuales ha olvidado a los directores escénicos), las televisiones se contentan hoy con dar a los directores escénicos una cantidad global en el momento de la grabación del espectáculo, privándoles de cualquier derecho a remuneración por las difusiones futuras. Únicamente los más grandes directores escénicos consiguen exigir esa remuneración. Los teatros no han hecho nada por oponerse a esas prácticas puesto que son remunerados con ocasión de la grabación: los directores escénicos son despojados actualmente de todo lo que concierne la parte creativa de su trabajo, cuya explotación no se remunera, e incluso en la ejecución material de ese trabajo, ya que las grabaciones implican a veces un nuevo trabajo del director escénico. La SACD ha imaginado recientemente un sistema que consistiría en dar el 5% de remuneración a los directores escénicos, que se deduciría del 20% que corresponde, en virtud de la ley, a los realizadores. Frente a la violenta*

réaliser des bénéfices considérables. Il faut croire que les traditions ne se renversent pas si facilement. De plus, les metteurs en scène travaillant en théâtre public sont le plus souvent leur propre directeur, cumulant les deux fonctions de directeur et de metteur en scène. Leurs intérêts sont donc assez éloignés des intérêts des autres metteurs en scène. On a affaire en quelque sorte, à deux milieux de théâtre (privé et public) qui se mélangent peu et dont les intérêts sont distincts.

3) Le problème qui préoccupe le plus les metteurs en scène à l'heure actuelle concerne l'enregistrement télévisé des spectacles de théâtre. A défaut de règles légales (puisque la loi de 1985 qui règle les problèmes audiovisuels a oublié les metteurs en scène), les télévisions se contentent aujourd'hui de donner aux metteurs en scène un forfait lors de la captation du spectacle, le privant ainsi de tout droit à rémunération lors des diffusions à venir. Seuls les plus grands metteurs en scène parviennent à exiger cette rémunération. Les théâtres n'ayant rien fait pour s'opposer à ces pratiques puisqu'ils sont eux-mêmes rémunérés à l'occasion de cet enregistrement, les metteurs en scène sont actuellement volés pour tout ce qui concerne la partie créative de leur travail dont on ne rémunère pas l'exploitation, et même pour l'exécution matérielle de celui-ci, car les enregistrements nécessitent parfois un nouveau travail du metteur en scène. La SACD a récemment imaginé le système qui consisterait à donner 5°/° de rémunération aux metteurs en scène, part que l'on prélèverait sur les 20°/° revenant de par la loi aux réalisateurs. Face à la violente réaction de ceux-ci devant ce projet, celui-ci n'a pas connu de réalisation et la situation reste

of the latter and hence the position remains the same as described above.

Lastly, as we approach the establishment of the single European market, we are entitled to wonder how stage directors are treated in other European countries. From the discussions at the meeting that was held in Geneva during the spring of 1988 under the auspices of the World Intellectual Property Organization, it emerged that a large number of countries still felt no need to protect stage productions under copyright. In fact the principles adopted at the meeting (legislative solutions proposed as a guidance for States) seemed to continue to hesitate over the choice of granting performer status or author status for the protection of stage directors. Certain alternatives proposed that the status of derivative works should be granted only to those stage productions which modified dramatic works in an original manner; such stage productions would thus be protected as adaptations.

Most countries have not yet taken a final stand on this issue. However, some fairly clear positions can be noted: the FRG is thus one of the most hesitant countries with regard to admitting stage directors into the family of authors; on the other hand, ITALY and PORTUGAL are very favourable to stage directors:

- the NAPLES Court of Appeal held on 20th August 1958 (Il Diritto di Autore 1959, p. 644.654) that "a stage production is a creative elaboration under Article 4 of the copyright law (Act of 22nd April 1941); the stage director carries out creative work in transposing

*reacción de éstos, este proyecto no se ha realizado y la situación es pues la antes descrita.*

*En fin, a pocos años de la apertura del mercado europeo, cabe interrogarse sobre la situación de los directores escénicos en los demás países europeos. Las tareas realizadas en la última reunión de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual en Ginebra, en la primavera de 1988, mostraron que buen número de países no sentían aún la necesidad de una protección de las escenografías por el derecho de autor. En efecto, los principios adoptados en la reunión (soluciones legislativas propuestas a los Estados) parecían dudar todavía sobre la protección de los directores escénicos por el estatuto de los artistas intérpretes o por el de los autores. Algunas variantes propusieron una limitación del estatuto de obras derivadas únicamente a las escenografías que modifiquen las obras dramáticas de una manera original; esas escenografías estarían pues protegidas como adaptaciones.*

*La mayoría de los países no han adoptado aún una posición definitiva al respecto. Se observan sin embargo algunas posturas muy marcadas: la RFA es uno de los países más reticentes frente a la admisión del director escénico en la familia de los autores; por el contrario, Italia y Portugal son muy favorables a los directores escénicos:*

*- el Tribunal de Nápoles declaró el 20 de agosto de 1958 (Il diritto di Autore, 1959, p.644-554) "la escenografía es una elaboración creativa según el artículo 4 de la ley sobre el derecho de autor (ley del 22 de abril de 1941); el director escénico hace un trabajo de*

donc telle que décrite auparavant.

Enfin, à quelques années de l'ouverture du marché européen, on est en droit de se demander quelle est la situation des metteurs en scène dans les autres pays européens ? Les travaux réalisés lors de la dernière réunion de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, à GENEVE, au printemps 1988, ont montré que bon nombre de pays ne ressentent pas encore la nécessité d'une protection des mises en scène par le droit d'auteur. En effet, les principes adoptés par la réunion (solutions législatives proposées aux Etats) semblaient encore hésiter sur le choix d'une protection des metteurs en scène par le statut des artistes interprètes ou par celui des auteurs. Certaines variantes ont proposé une limitation du statut d'oeuvres dérivées aux seules mises en scène qui modifieraient les oeuvres dramatiques d'une manière originale; ces mises en scène seraient ainsi protégées en tant qu'adaptations.

La majorité des pays n'ont pas encore pris de position définitive sur ce sujet. Toutefois, on remarque certaines positions assez marquées : la RFA est ainsi un des pays les plus réticents face à l'admission du metteur en scène dans la famille des auteurs; d'un autre côté, l'ITALIE et le PORTUGAL sont très favorables aux metteurs en scène :

- la Cour d'appel de NAPLES a déclaré le 20 Août 1958 : (il diritto di Autore 1959, P 644.654)" la mise en scène est une élaboration créative selon l'article 4 de la loi sur le droit d'auteur (loi du 22 Avril 1941); le metteur



a piece from the literary and artistic form into a theatrical and gestural form which is acted and spoken".

- PORTUGAL, for its part, is doubtless the most advanced European country in this field since it is the only country at present expressly to grant copyright protection to stage directors at legislative level (law no. 45/85 of 17th September 1985). Stage productions are thus included among the works protected under Article 2 of the law while Article 3 states that a stage production constitutes a creative elaboration like audiovisual works.

Hence FRANCE is not alone in its efforts to protect stage directors. It can be considered that, after decades of absolute discretion on their part at legal level, stage directors are now beginning a new experience which should not affect their artistic function in the slightest, but should stabilize, rather, certain relations which will operate to a greater extent on the basis of equity and a fair proportion between the roles and interests of each of the professions concerned. It is to be hoped that, henceforward, stage directors will be able to defend their interests better, notably vis-à-vis the television channels and the public theatres and that theatres will assist them further in this task. We must also trust that the courts will follow the line established by the most recent cases while also ensuring that the new status of stage directors does not impair the development of the theatre and particularly the respect required for dramatic works without which the function of a stage director would not have any reason to exist.

(English translation by Margaret Platt)

*creación transponiendo la forma literaria y artística en una forma mímica espectacular, actuada y hablada".*

*- Portugal, por su lado, es sin duda el país europeo más avanzado en este campo puesto que es actualmente el único que concede expresamente un derecho de autor al director escénico en el plano legislativo (ley nº 45/85 del 17 de septiembre de 1985). La escenografía teatral ha sido pues integrada en las obras protegidas por el artículo 2 de la ley y el artículo 3 precisa que la escenografía teatral constituye una elaboración creativa como las obras audiovisuales.*

*Francia no está pues aislada en su búsqueda de una protección de los directores escénicos. Puede considerarse que tras décadas de discreción absoluta de los directores escénicos en el plano jurídico, estos comienzan una experiencia nueva que no debería cambiar en absoluto su función artística, sino más bien sanear determinadas relaciones que funcionarán más sobre la base de la equidad y de la justa proporción de las funciones e intereses de cada profesión concernida. Es de esperar que los directores escénicos sepan en el futuro defender mejor sus intereses, en particular frente a las cadenas de televisión y frente a los teatros públicos, y que los teatros les ayudarán más en esta tarea. Hay que esperar también que los tribunales sigan la línea trazada por las últimas jurisprudencias, evitando al mismo tiempo que ese nuevo estatuto de los directores escénicos perjudique la evolución del teatro, y en particular el respeto de las obras dramáticas sin las cuales la función del director escénico no tendría razón de existir.*

(Traducción española de Antonio MUNOZ)

en scène fait un travail de création en transposant de la forme littéraire et artistique dans une forme mimique spectaculaire, agie et parlée”.

- Le PORTUGAL, de son côté, est sans doute le pays européen le plus avancé dans notre domaine, puisque c'est à l'heure actuelle le seul pays à accorder expressément un droit d'auteur au metteur en scène sur le plan législatif (loi n°45/85 du 17 Septembre 1985). La mise en scène théâtrale a ainsi été intégrée dans les oeuvres protégées de l'article 2 de la loi et l'article 3 précise que la mise en scène théâtrale constitue une élaboration créative comme les oeuvres audiovisuelles.

La FRANCE n'est donc pas isolée dans sa recherche d'une protection des metteurs en scène. On peut considérer qu'après des dizaines d'années de discrétion absolue des metteurs en scène sur le plan juridique, ceux-ci commencent une expérience nouvelle qui ne devrait en rien changer leur fonction artistique, mais plutôt assainir certaines relations qui fonctionneront davantage sur l'équité et la juste proportion des fonctions et intérêts de chaque profession concernée. Il est à espérer que les metteurs en scène sauront dorénavant mieux défendre leurs intérêts, notamment face aux chaînes de télévision et face aux théâtres publics, et que les théâtres les aideront davantage dans cette tâche. Il faut aussi espérer que les tribunaux suivront la direction donnée par les dernières jurisprudences, tout en évitant que ce nouveau statut des metteurs en scène ne nuise à l'évolution du théâtre, et notamment au respect des oeuvres dramatiques sans lesquelles la fonction de metteur en scène n'aurait pas lieu d'exister.