

761  
E2384 n13  
BIRPI, S

BUREAUX INTERNATIONAUX REUNIS  
POUR LA PROTECTION DE LA PROPRIETE INTELLECTUELLE

-0-0-0-0-

SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES  
DU DROIT D'AUTEUR

(Genève, 25-29 novembre 1968)

-0-0-0-0-

SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS  
OF COPYRIGHT

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

BUREAUX INTERNATIONAUX RÉUNIS  
POUR LA PROTECTION DE LA  
PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
BIBLIOTHÈQUE

## TABLE

	Circulaire no. 231.	1
	Circulaire no. 232.	2
DA/28/INF 1	Informations générales.	3
DA/28/INF 2	Liste provisoire des participants. (Etablie au 11 novembre 1968).	7
DA/28/1	La Convention de Berne, ses principes, son évolution, son administration, par M. Claude Masouyé.	15
DA/28/2	Le rôle des Sociétés ou groupements d'auteurs et de la Cisac, par M. Léon Malaplate.	34
DA/28/3	Perception et répartition des redevances d'exécution publique des oeuvres musicales, par M. J.-L. Tournier.	51
DA/28/4	Perception et répartition des droits de reproduction mécanique et graphique, par Dr. Erich Schulze.	66
DA/28/5	Perception et répartition des droits théâtraux, par M. J. van Nus.	73
DA/28/6	Les statuts et l'organisation interne des sociétés ou groupements d'auteurs, par M. Royce Whale.	82
DA/28/7	Fonction sociale et culturelle des sociétés ou groupements d'auteurs, par M. J. Novotný.	108
DA/28/8	Contrats de licence avec les usagers, par M. U. Uchtenhagen.	117
DA/28/9	Considérations finales et aspects de la protection réciproque des intérêts des auteurs dans les rapports internationaux, par M. Antonio Ciampi.	124

TABLE, (Suite)

	Circular no. 231.	138
	Circular no. 232.	139
DA/28/INF 1	General information.	140
DA/28/INF 2	Provisional list of participants (as on November 11, 1968).	144
DA/28/1	The Berne Convention, its principles, development and administration, by Claude Masouyé.	152
DA/28/2	The role of societies or associations of authors and of CISAC, by Mr. L. Malaplate.	171
DA/28/3	Collection and distribution of public performance fees for musical works, by J.-L. Tournier.	188
DA/28/4	Collection and distribution of royalties for the rights of mechanical and graphical reproduction, by Dr. Erich Schulze.	202
DA/28/5	Collection and distribution of theatre royalties, by J. van Nus.	209
DA/28/6	The constitution and internal organisation of societies or associations of authors, by R. Whale.	218
DA/28/7	The social and cultural function of societies and associations of authors, by Mr. J. Novotny.	241
DA/28/8	Licence agreements made with users, by U. Uchtenhagen.	250
DA/28/9	Final considerations and aspects of reciprocal protection of authors' interests in international relations, by Mr. Antonio Ciampi.	257

---

**BUREAUX INTERNATIONAUX  
REUNIS POUR LA PROTECTION DE LA  
PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE**



**UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION OF  
INTELLECTUAL PROPERTY**

GENÈVE, SUISSE

Banque : Crédit Suisse, Genève  
Compte chèques postaux 12 - 5000  
Téléphone : (022) 34 83 00

GENEVA, SWITZERLAND

Adresse postale : 32, chemin des Colombettes  
Case postale 18, 1211 Genève 20  
Adresse télégr. : BIRPI

Circulaire No 231

Le Directeur des Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété intellectuelle (BIRPI) vous présente ses compliments et en vue de votre participation au

Symposium sur les aspects pratiques du droit d'auteur  
(Genève, 25 - 29 novembre 1968)

././ a l'honneur de vous remettre, ci-joint, la documentation préparatoire DA/28/1 à 9, à l'exception des documents 3, 4 et 8 qui feront l'objet d'une expédition ultérieure.

Contrairement à ce qui avait été précédemment annoncé, les séances se tiendront non pas aux BIRPI, mais dans la salle de conférences de l'Union internationale des Télécommunications (UIT), 2 rue de Varembe, à Genève (près du Bâtiment des BIRPI).

La séance d'ouverture aura lieu le lundi 25 novembre  
-081.91 1968 à 10 heures.

15 octobre 1968

**BUREAUX INTERNATIONAUX  
REUNIS POUR LA PROTECTION DE LA  
PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE**



**UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION OF  
INTELLECTUAL PROPERTY**

**GENÈVE, SUISSE**

Banque : Crédit Suisse, Genève  
Compte chèques postaux 12 - 5000  
Téléphone : (022) 34 63 00

**GENEVA, SWITZERLAND**

Adresse postale : 32, chemin des Colombettes  
Case postale 18, 1211 Genève 20  
Adresse télégr. : BIRPI

Circulaire No 232

Le Directeur des Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété intellectuelle (BIRPI) vous présente ses compliments et, comme suite à sa circulaire No 231 en date du 15 octobre 1968 concernant le

Symposium sur les aspects pratiques du droit d'auteur  
(Genève, 25 - 29 novembre 1968)

././ a l'honneur de vous remettre, ci-joint, les documents DA/28/3, 4 et 8.

Le Directeur des BIRPI vous rappelle que les séances se tiendront dans la salle de conférences de l'Union internationale des Télécommunications (UIT), 2 rue de Varembe, à Genève (près du Bâtiment des BIRPI).

-081.91 La séance d'ouverture aura lieu le lundi 25 novembre 1968 à 10 heures.

30 octobre 1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE



UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

**SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR**  
**SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT**

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
(Geneva, November 25 to 29, 1968)

Informations générales

1. Organisation

Le Symposium est organisé par les Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété intellectuelle (BIRPI) avec la coopération de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC).

2. But

Offrir aux participants des informations sur les aspects pratiques de la protection des droits des auteurs (problèmes d'ordre technique, juridique, économique et social qui se posent en la matière, ainsi que des problèmes généraux relatifs au droit d'auteur international).

3. Lieu des réunions - Séance d'ouverture

Les réunions se tiendront à Genève, au siège des BIRPI.  
Adresse : 32, Chemin des Colombettes (Place des Nations).  
Téléphone : (022) 34.63.00. Adresse télégraphique : BIRPI  
La séance d'ouverture aura lieu le lundi 25 novembre 1968 à 10 heures, dans la salle de conférences des BIRPI.

4. Calendrier des réunions et sujets traités

- Lundi matin : allocution d'ouverture par le Professeur C.H.C. Bodenhausen, Directeur des BIRPI; la Convention de Berne, ses principes, son évolution, son administration (par C. Masouyé, Conseiller, chef de la Division du droit d'auteur des BIRPI);
- Lundi après-midi : le rôle des sociétés d'auteurs et de la CISAC (par L. Malaplate, Secrétaire général de la CISAC);
- Mardi matin : perception et répartition des droits d'exécution publique (par J.L. Tournier, Directeur général de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique de France SACEM);
- Mardi après-midi : perception et répartition des droits de reproduction mécanique et graphique (par E. Schulze, Directeur général de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique d'Allemagne fédérale GEMA);
- Mercredi matin : perception et répartition des droits théâtraux (par J. van Nus, Directeur général honoraire des Sociétés d'auteurs et compositeurs des Pays-Bas SEBA et BUMA);
- Mercredi après-midi : les modalités de création et d'organisation interne des sociétés ou groupements d'auteurs (par R. Whale, Directeur général, Performing Right Society P.R.S. du Royaume-Uni);
- Jeudi matin : fonction sociale et culturelle des sociétés ou groupements d'auteurs (par J. Novotny, Directeur général adjoint de la Société des auteurs de Tchécoslovaquie OSA);
- Jeudi après-midi : contrats de licences avec les usagers (par U. Uchtenhagen, Directeur général de la Société suisse des auteurs et éditeurs SUISA);

Vendredi matin : la protection réciproque des intérêts des auteurs dans les rapports internationaux (par A. Ciampi, Directeur général de la Société italienne des auteurs et éditeurs SIAE);

Vendredi après-midi : séance réservée aux conclusions du Symposium.

Les exposés seront suivis d'une libre discussion à laquelle tous les participants pourront prendre part.

#### 5. Participation aux réunions

Ont été invités à participer au Symposium des hauts fonctionnaires gouvernementaux chargés des questions de droit d'auteur ou des personnalités pouvant être amenées à constituer et à diriger des sociétés d'auteurs ou des offices de droit d'auteur, ressortissants des pays en voie de développement suivants : Algérie, Congo (Kinshasa), Côte d'Ivoire, Ethiopie, Guinée, Inde, Iran, Iraq, Kenya, Nigeria, Sénégal.

Ont été également invités à participer au Symposium des membres et fonctionnaires des sociétés ou groupements d'auteurs.

Indépendamment de tels participants, toute personne intéressée par les sujets traités peut assister au Symposium à titre individuel, contre paiement d'un droit d'inscription (100 francs suisses).

#### 6. Documentation

Les textes des exposés présentés au Symposium seront adressés par les BIRPI aux participants dans le courant du mois d'octobre 1968.

#### 7. Langues de travail

Les langues de travail seront l'anglais et le français. Une interprétation simultanée est assurée dans ces deux langues.

#### 8. Passeports et visas pour l'entrée en Suisse

Sont dispensés d'un visa d'entrée en Suisse les ressortissants des pays suivants :

Algérie, Allemagne (Rép. féd.), Andorre, Argentine, Australie, Autriche, Belgique, Brésil, Canada, Chili, Chypre, Colombie, Costa Rica, Cuba, Danemark, Equateur, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, Finlande, France, Grèce, Guatemala, Haïti, Irlande, Islande, Israël, Italie, Japon, Liechtenstein, Luxembourg, Malte, Maroc, Mexique, Monaco, Norvège, Nouvelle Zélande, Panama, Paraguay, Pays-Bas, Pérou, Portugal, Royaume-Uni, Suède, Tunisie, Turquie, Uruguay, Venezuela.

## 9. Règlement sanitaire

Doivent être munis d'un certificat de vaccination en cours de validité contre la variole, les voyageurs en provenance :

- (i) de circonscriptions infectées;
- (ii) des pays d'Afrique (excepté Algérie, Libye, Maroc, République arabe unie, Tunisie);
- (iii) des pays d'Amérique (excepté Canada, Etats-Unis);
- (iv) des pays d'Asie (excepté Israël, Jordanie, Liban, Syrie, Turquie).

## 10. Monnaie

L'importation et l'exportation de tous les moyens de paiements suisses et étrangers sont entièrement libres.

## 11. Banque

La Banque la plus proche du siège des BIRPI est la Société de Banque Suisse, qui a une succursale au rez-de-chaussée du Centre International, 1-3, rue de Varembé (Place des Nations). Cette succursale est ouverte de 8 h. 30 à 16 h. 30, du lundi au vendredi.

## 12. Logement

Des chambres peuvent être réservées dans les hôtels directement ou par l'intermédiaire d'une agence. Les BIRPI ne se chargent en aucun cas de procéder à des réservations pour le compte des participants au Symposium.

## 13. Transports

Pour se rendre de la gare Cornavin à la Place des Nations, on peut utiliser un taxi (tél. 165) ou bien l'autobus F ou O.

## 14. Climat

La température est variable à Genève en novembre; généralement l'air est assez frais.

## 15. Communications et renseignements

Toutes communications et demandes de renseignements doivent être adressées à la Division du droit d'auteur, Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété intellectuelle (BIRPI), 32, chemin des Colombettes, 1211 Genève.

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

**BIRPI**

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

**SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR  
SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT**

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
(Geneva, November 25 to 29, 1968)

LISTE PROVISOIRE DES PARTICIPANTS  
(établie au 11 novembre 1968)

**I. Personnalités ressortissantes de pays en voie de développement**

Algérie

M. Malek Haddad, Directeur de la Culture,  
Ministère de l'Information, Alger

Congo-Kinshasa

M. Victor Nkoinzale, Ministère de la Cul-  
ture et du Tourisme, Kinshasa  
M. J.B. Emany, Office congolais du droit  
d'auteur, Lubumbashi

Côte d'Ivoire

M. Bernard Dadié, Directeur des Affaires  
culturelles, Ministère de l'Education  
nationale, Abidjan

Ethiopie

Lt. Girma Wolde-Giorgis, Trésorier de la  
Société littéraire d'Ethiopie, Addis-  
Abéba

Guinée

M. Alpha Ibrahima Diallo, Chef du Cabinet  
des Affaires étrangères, Ministère des  
Affaires étrangères, Conakry

Inde

M. S.N. Prasad, Principal Scientific Officer, Commission for Scientific & Technical Terminology, Ministère de l'Education, La Nouvelle Delhi

Iran

M. Mehdi Naraghi, Directeur de l'Office d'enregistrement des sociétés et de la propriété industrielle, Téhéran

M. Mohamed Mochirian, Avocat, Téhéran

Kenya

M. Z.R. Chesoni, Assistant Registrar-General, Nairobi

Madagascar

Mlle Ramirina Julieete Ratsimandrava, Conservateur à la Bibliothèque nationale, Tananarive

Maroc

M. Abderrahim H'ssaine, Directeur général du Bureau marocain du droit d'auteur, Rabat

M. Ali Djilali Zoujaji, Bureau marocain du droit d'auteur, Rabat

Nigeria

M. D.S. Cocker, Registrar of the Commercial Law Division, Ministère du Commerce, Lagos

République Arabe Unie

M. Mahmoud Loutfi, Directeur et Conseiller juridique de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de la République Arabe Unie (SACERAU), Le Caire

Sénégal

M. Ousmane Goundiam, Procureur général près la Cour suprême, Dakar

Tunisie

M. Abderrahmane El Amri, Directeur général de la Société des auteurs et compositeurs de Tunisie (SODACT), Tunis

II. Membres et fonctionnaires des sociétés ou groupements d'auteurs

Allemagne (Rép. dém.)

AWA (Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte  
auf dem Gebiete der Musik)

M. Folkmann

M. Münzer

Büro für Urheberrechte

M. Camillo Harth, Directeur

M. Hans-Joachim Sauerstein, Chef du  
service juridique

Allemagne (Rép. féd.)

GEMA (Gesellschaft für Musikalische Aufführungs-  
und Mechanische Vervielfältigungsrechte)

M. Erich Schulze, Directeur général

Autriche

AKM (Staatlich Genehmigte Gesellschaft der  
Autoren, Komponisten und Musikverleger)

AUSTRO-MECHANA (Gesellschaft zur Verwaltung und Auswertung  
mechanisch-musikalischer Urheberrechte)

M. H.W. Ploderer, Directeur, Délégué  
des sociétés autrichiennes

Belgique

SABAM (Société belge des auteurs, compositeurs  
et éditeurs)

M. Edgard Hoolants, Directeur général

M. Beaufays, Administrateur délégué

M. Diels, Administrateur délégué

M. Van Elewijck

Finlande

TEOSTO (Tekjännöikeustoimisto)  
M. Martti Turunen, Directeur

France

SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques)  
M. Jean Matthyssens, Délégué général

SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)  
M. Jean-Loup Tournier, Directeur général  
M. Claude Joubert, Délégué aux affaires générales  
M. François Sparta, Délégué à la coopération

SGLF (Société des Gens de Lettres de France)  
M. Robert Dupuy, Directeur administratif

Syndicat national des auteurs  
M. Roger Fernay, Vice-Président Délégué général

Hongrie

ARTISJUS (Bureau hongrois pour la protection des droits d'auteur)  
M. István Timár, Directeur général

Italie

SIAE (Società italiana degli Autori ed Editori)  
M. Antonio Ciampi, Directeur général  
M. Giulio Bacci

Italie (suite)

SIAE

M. Lucio Capograssi

M. Lionello Cecchini, Directeur de la  
Section musique

SEDRIM

(Società Esercizio Diritti Riproduzione  
Meccanica)

M. Taddeo Collovà, Directeur général

Norvège

TONO

(Norsk Komponistforenings Internasjonale  
Musikkbyra)

M. Gorm Baekkelund, Directeur adjoint

Pays-Bas

SEBA

(Stichting tot Exploitatie en Bescherming  
van Auteursrechten)

BUMA

(Het Bureau voor Muziek-Auteursrecht)

STEMRA

(Stichting tot Exploitatie van Mechanische -  
Reproductie Rechten der Auteurs)

M. J. van Nus, Directeur général hono-  
raire

M. Th. Limperg, Directeur général

M. G.P. Willemsen, Directeur général  
adjoint

M. R.L. du Bois, Directeur du Service  
de répartition

M. G.A. Lentink, Directeur du Service  
de perception

M. J.H. Brohm, Chef des Services  
Copyright et correspondance

Pologne

ZAIKS

(Stowarzyszenie Autorow)

M. Boleslaw Nawrocki, Directeur général

M. Orzechowsky, Membre du Conseil

M. Edward Wierzchon, Directeur général  
adjoint

Portugal

SECTP (Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses)

M. Luis Francisco Rebello, Secrétaire général  
du Conseil directeur

M. João Nobre, Membre du Conseil directeur

Royaume-Uni

MCPS (Mechanical Copyright Protection Society Ltd.)

M. B.W. Pratt

PRS (The Performing Right Society Ltd)

M. Royce F. Whale, Directeur général

M. Vivian Ellis, compositeur et auteur

M. William Alwyn, compositeur

Suède

STIM (Föreningen Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå)

M. Sven Wilson, Directeur général

Suisse

SUISA (Société suisse des auteurs et éditeurs)

M. Ulrich Uchtenhagen, Directeur général

Tchécoslovaquie

OSA (Ochranný Svaz Autorský)

M. J. Novotný, Directeur général adjoint

Yougoslavie

Jugoslovenska Autorska Agencija

M. Božidar Marković, Membre du Conseil  
d'administration

M. Miodrag Stamatović, Directeur

Yugoslavie (suite)

SAKOJ

(Savez Kompozitora Jugoslavije)

M. Josif Levi, Chef du Service de la perception

M. Ivan Henneberg, Chef du Service de la perception

Mme Mira Cirković, Chef de la Division pour la protection du droit d'auteur

III. Participants à titre individuel

- M. Paul Brügger, Genève
- M. M. Curtil, Conseiller juridique de l'IFPI, Paris
- M. Roland Dufour, Genève
- M. Leonard Feist, New York
- M. M.D. Frank, Amsterdam
- M. André Géranton, Paris
- M. Fritz Isler, Zurich
- Mlle Franca Klaver, Hilversum
- M. Bengt Lassen, Stockholm
- Mlle Monique Lehmann, Paris
- M. Antoine Miserachs-Rigalt, Barcelone
- M. René Muttenger, Arlesheim
- M. Hjalmar Pehrsson, Secrétaire général de l'UIE, Genève
- M. Edouard Petitpierre, Lausanne
- M. J. de Raeymacker, Bruxelles
- M. Sergio Riccardi, Milan
- M. Hermann Suter, Lausanne
- M. J.E. van Zyl, Johannesburg

IV. Observateurs

Unesco : Mlle Marie-Claude Dock, Chef de la  
Division du droit d'auteur

Conseil de l'Europe : M. Per von Holstein, Administra-  
teur, Direction des Affaires  
juridiques

V. Confédération internationale des sociétés d'auteurs  
et compositeurs (CISAC)

M. Georges Auric, Membre de l'Institut, Président

Mme Alba de Cespedes, Vice-Président

M. Léon Malaplate, Secrétaire général

M. J.A. Ziegler, Secrétaire général adjoint

VI. BIRPI

Professeur G.H.C. Bodenhausen, Directeur

M. Claude Masouyé, Conseiller, Chef de la Division du  
droit d'auteur

M. Mihailo Stojanović, Assistant juridique, Division  
du droit d'auteur

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

### La Convention de Berne

### ses principes, son évolution, son administration

par M. Claude Masouyé  
Conseiller, Chef de la  
Division du droit d'auteur des BIRPI

### Introduction

Symposium vient du grec "sumposium" qui veut dire banquet et l'on en trouve la première trace célèbre dans le dialogue de Platon, justement intitulé "le Banquet" et dans lequel divers orateurs dissertent tour à tour sur l'amour. Bien que le sujet du présent Symposium soit un peu plus austère - et je suis persuadé que ce regret sera partagé par tous les participants - il importe de maintenir l'idée du dialogue, de telle façon que nos dissertations ne soient pas à sens unique, mais contribuent à l'enrichissement de nos connaissances en la matière par de fructueux échanges de vues.

Le thème fondamental du Symposium est, comme son titre l'indique, les aspects pratiques du droit d'auteur, c'est-à-dire l'étude des diverses conditions dans lesquelles ce droit qui est reconnu par la loi peut être exercé dans la pratique. Il est apparu, en effet, préférable de s'attacher plus particulièrement à ces aspects, plutôt que de se livrer à de longs développements sur la théorie, pour lesquels

d'ailleurs il est meilleur d'utiliser les compétences des éminents professeurs des Facultés de droit. En outre, la participation au Symposium de personnalités chargées des questions de droit d'auteur dans leurs pays respectifs, soit à l'échelon gouvernemental, soit au sein même des sociétés ou groupements appropriés, démontre par elle-même l'inutilité de s'attarder aux aspects théoriques. Enfin, et surtout, ce Symposium est essentiellement destiné aux ressortissants des pays en voie de développement, qui l'honorent de leur présence et qui attendent des exposés qui leur seront présentés des informations précises sur les problèmes d'ordre technique, juridique, économique et social qui se posent lorsqu'il s'agit d'assurer aux auteurs la mise en oeuvre et la sauvegarde de leurs droits.

Le Symposium va donc se concentrer sur la perception et la répartition des droits revenant aux auteurs selon les modalités d'exploitation de leurs oeuvres, ainsi que sur le rôle, l'organisation interne et la mission des sociétés ou groupements d'auteurs.

Mais, penser et discuter dans des limites uniquement nationales serait une hérésie. Il y a déjà bien longtemps que la diffusion de la culture ne connaît plus de frontières. De nos jours, le perfectionnement technique des moyens de reproduction et d'exploitation des oeuvres, ainsi que le développement, toujours plus nécessaire, des échanges culturels entre les pays, donnent à la protection du droit d'auteur un caractère international. Une telle universalité est irréversible. Il convient, par conséquent, de traiter également de l'aspect international des problèmes et c'est la raison pour laquelle la série des exposés présentés au Symposium débute et finit par des considérations relatives au droit d'auteur international.

Le but à atteindre est que l'auteur ne soit pas seulement protégé dans le pays dont il est ressortissant, mais bénéficie d'une protection dans tous les autres pays où ses oeuvres sont portées à la connaissance du public, d'une manière ou d'une autre. Pour obtenir cela, il est bien évident que la législation nationale est insuffisante, ses effets n'allant pas au-delà de son territoire d'application. Il faut avoir recours à des solutions bilatérales ou multilatérales, qui sont inscrites dans des accords ou traités conclus entre les Etats.

En matière de protection du droit d'auteur dans le monde, le pilier fondamental est la Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques et il est donc logique de commencer par une présentation de cet

instrument international. Sa naissance remonte à la fin du 19ème siècle. Plus précisément, il va rentrer dans sa 83ème année. Il n'est pas resté immuable; il fit, au contraire, l'objet, au fil des ans, de revisions et d'améliorations. Son histoire est jalonnée des étapes suivantes :

- 9 septembre 1886 : Convention de Berne - entrée en vigueur le 5 décembre 1887;
- 4 mai 1896 : Acte additionnel et Déclaration interprétative - entrée en vigueur le 9 décembre 1897;
- 13 novembre 1908 : Revision de Berlin - entrée en vigueur le 9 septembre 1910;
- 20 mars 1914 : Protocole additionnel - entrée en vigueur le 20 avril 1915;
- 2 juin 1928 : Revision de Rome - entrée en vigueur le 1er août 1931;
- 26 juin 1948 : Revision de Bruxelles - entrée en vigueur le 1er août 1951;
- 14 juillet 1967 : Revision de Stockholm - pas encore entrée en vigueur.

Ainsi, deux compléments et quatre revisions, échelonnés de vingt ans en vingt ans approximativement, marquent la vie de cet instrument international de son origine à nos jours. En fait, si l'on retient les années de gestation qui ont abouti à la signature de la Convention, c'est presque un siècle d'histoire du droit d'auteur international. Bien évidemment, le retracer dans tous ses détails exigerait beaucoup de temps, au détriment des autres sujets inscrits à l'ordre du jour de ce Symposium. Aussi un aperçu général de l'évolution à travers ce siècle sera-t-il suffisant, car il permettra de dégager les principes juridiques qui sont à la base de la Convention de Berne, ainsi que les modalités qui régissent son administration. Toutefois, certaines considérations générales seront faites auparavant, à titre liminaire, afin de situer la notion de droit d'auteur à l'échelon international.

\*

\*

\*

### Considérations générales

Indépendamment des professions courantes, nécessitées par la vie humaine, le métier d'auteur peut être considéré comme une des plus anciennes activités de l'homme. Mais si déjà, dans les temps les plus reculés de l'Antiquité, des individus faisaient oeuvre d'auteur, il ne faut pas en déduire que le droit d'auteur existait. En d'autres termes, il n'y avait pas alors le sentiment que l'auteur devait être titulaire, sur ses oeuvres, d'un droit spécial de propriété d'ordre pécuniaire, plus ou moins assorti de prérogatives d'ordre moral.

Certes, il y eut à Athènes, à Alexandrie, à Rome, de nombreux scribes - et plus tard au Moyen Age de nombreux moines - qui ont produit ou recopié des oeuvres en un nombre indéterminé d'exemplaires. Les Grecs et les Romains écrivaient dans le but d'acquérir la renommée, et la gloire était leur seule récompense. Mais à partir du moment où la révolution technique du 15ème siècle, que fut l'imprimerie, permit une multiplication plus aisée et plus large des créations intellectuelles, la question d'une participation des auteurs au rendement économique et commercial de l'opération germa dans les esprits.

Bien entendu, peu de gens disposaient alors de moyens suffisants pour se permettre l'achat de livres, jadis copiés à la main, puis imprimés. Il ne pouvait y avoir de grands profits découlant d'un droit d'auteur qui aurait été reconnu et appliqué sur la vente des exemplaires. De plus, les oeuvres littéraires imprimées étaient surtout des oeuvres d'un genre politique ou théologique, pour lesquelles le principal souci de l'auteur était d'en assurer la plus large diffusion possible. Quant aux oeuvres dramatiques (pièces de théâtre), elles étaient rarement écrites, de même que les oeuvres musicales, à l'exception des partitions d'opéras. L'on peut dire d'une façon générale que, jusqu'au 19ème siècle, la grande majorité des écrivains étaient auteurs par accident plutôt que par profession.

Mais cette apparition de l'imprimerie, vers le milieu du 15ème siècle, eut aussi pour conséquence de faire naître une nouvelle catégorie sociale, celle des imprimeurs, rapidement doublés de librairies qui assuraient la mise en circulation et la vente des ouvrages. Au fur et à mesure que leur activité commerciale se développait, ces imprimeurs-libraires se préoccupèrent de se protéger contre la concurrence et, à cet effet, sollicitèrent l'intervention des pouvoirs publics en leur faveur. Le résultat fut l'octroi des privilèges de librairie, dans lesquels se trouve amorcée la reconnaissance de certains principes du droit d'auteur

(impression c'est-à-dire reproduction, mise en circulation, durée de protection, sanctions en cas de contrefaçon). De tels privilèges furent aussi accordés par la suite aux auteurs eux-mêmes, avec même des facultés qui se rattachent à la notion de droit moral. Il faut ajouter que la portée de ces privilèges déborda parfois les frontières, constituant ainsi un embryon de protection internationale.

L'évolution se poursuit et l'explosion révolutionnaire de la fin du 18ème siècle - et plus particulièrement la Révolution française - devait permettre au concept du droit d'auteur de recevoir sa pleine consécration juridique. Il est d'ailleurs curieux de constater que les auteurs furent presque toujours les protégés des révolutionnaires, leurs écrits étant souvent les outils de la révolution.

Un tel mouvement, qui aboutit donc à reconnaître aux créateurs intellectuels un ensemble de prérogatives groupées sous le vocable "droit d'auteur", se manifesta dans tous les pays de civilisation occidentale. Il fit tache d'huile, au point qu'aujourd'hui la très grande majorité des pays du monde protège, selon des modalités plus ou moins différentes, le droit d'auteur. Mais, comme nous l'avons déjà dit, une telle protection serait illusoire si elle était limitée au plan national. Aussi une action fut-elle entreprise pour aboutir à l'institution d'une protection internationale.

\*

\*

\*

#### Avant 1886

Il faut attendre le 19ème siècle pour voir apparaître des tentatives d'unification internationale dans le domaine de la protection du droit d'auteur. Peu à peu les législations nationales avaient dégagé, tout au moins dans un certain nombre de pays, le contenu et les prérogatives du droit d'auteur.

Les auteurs d'oeuvres littéraires ou artistiques avaient essentiellement le souci de divulguer celles-ci le plus possible mais sous leur contrôle plus ou moins direct, plus ou moins étroit, c'est-à-dire d'empêcher toute utilisation non autorisée par eux, de veiller à ce que des atteintes ne soient pas portées à leur honneur ou à leur réputation, ainsi qu'à l'intégrité de l'oeuvre, et de bénéficier d'une protection la plus complète possible. Ces principes généraux furent

consacrés par divers législateurs avec, bien entendu, des divergences les uns par rapport aux autres, cela en fonction des circonstances locales ou des intérêts nationaux.

Si l'on était de plus en plus d'accord sur la reconnaissance du droit d'auteur, cela n'impliquait pas une uniformité de conceptions. Bien au contraire, les particularismes nationaux, les doctrines juridiques, les influences économiques amenaient de profondes différences dans l'étendue de cette reconnaissance. Certains pays, par exemple, considéraient que l'oeuvre, une fois publiée, pouvait être librement représentée ou exécutée. D'autres exigeaient pour empêcher la représentation ou l'exécution une mention de réserve sur les exemplaires. En réalité, le procédé de diffusion de la pensée étant alors l'imprimerie, l'édition était le point central du système. Mais, lorsque ce procédé se développa techniquement et permit de divulguer non plus seulement des oeuvres anciennes mais des oeuvres contemporaines, un besoin intense se manifesta de la part du public, par delà les prérogatives des éditeurs et des auteurs : besoin d'apprendre, de s'enrichir intellectuellement, de participer au "grand banquet de la culture". Cet appétit de connaissance étendit son avidité à travers les frontières et la diffusion internationale des oeuvres devint la règle.

Les Etats se rendirent compte que, si les créations de l'esprit ont vocation à être connues de l'humanité tout entière, les conditions de leur protection doivent être pensées et réglées sur un plan international et qu'à défaut d'un tel règlement la situation, découlant de l'exploitation accrue des oeuvres intellectuelles, risquait d'être préjudiciable à leurs auteurs nationaux. C'est ainsi qu'intervinrent en Europe des accords bilatéraux pour assurer la protection d'un pays à l'autre.

Mais, dans la seconde moitié du 19ème siècle, il devint de plus en plus évident que le système des traités bilatéraux était insuffisant et qu'il fallait aller plus loin. La mosaïque de traités alors en vigueur constituait un embryon de système international basé sur la réciprocité. Elle contenait en soi un germe de droit commun accepté et reconnu, en la matière, par de plus en plus d'Etats. Le moment était donc devenu propice à la fondation d'une Union internationale, garantissant, dans chaque pays adhérent, aux auteurs étrangers les mêmes droits qu'aux nationaux, reconnaissant le droit de traduction, fondant un Bureau international, chargé de veiller aux intérêts de l'Union et d'en poursuivre le développement.

Il est curieux de constater que cette fondation naquit d'une initiative privée, les Etats n'étant intervenus que pour mettre en forme d'un accord international des propositions qui avaient été élaborées en dehors d'eux. En effet,

c'est une organisation non gouvernementale, l'Association littéraire et artistique internationale, qui fut à l'origine de la Convention de Berne. Cette organisation, créée en 1878, rédigea un projet de convention en 1883 et le transmit au Gouvernement suisse pour servir de base aux travaux des réunions que ce Gouvernement avait accepté de convoquer à Berne.

En fait, trois conférences diplomatiques se succédèrent de 1884 à 1886 et aboutirent, dans l'esprit de compréhension internationale qui soufflait alors sur le monde, à l'établissement de l'Union de Berne par la signature de la Convention de Berne le 9 septembre 1886.

\*

\*

\*

1886

Les plénipotentiaires de 1886 comprirent que l'accumulation des oeuvres littéraires ou artistiques, conçues par les auteurs et divulguées par des moyens dont le développement et le perfectionnement ne pouvaient que s'accroître, formait un patrimoine spirituel commun à toute l'humanité et que, par conséquent, sa protection devait être universelle et aussi uniforme que possible à travers le monde. La vocation universelle de la Convention de Berne fut ainsi affirmée dès le début et il est significatif, à cet égard, que dans les délibérations originelles ne furent pas seulement présents des Etats européens \*).

L'établissement d'un droit d'auteur international commun a impliqué, de la part des Etats réunis en 1886, la nécessité de sacrifier, dans une certaine mesure, l'intransigeance de leurs conceptions nationales et de plier leurs législations internes aux règles générales internationalement reconnues. Deux problèmes étaient à résoudre : régler les conflits de lois et aplanir, sinon éviter totalement, les différences entre les législations nationales.

---

\*) Les pays qui furent représentés aux Conférences diplomatiques de 1884, 1885 et 1886 étaient les suivants : Allemagne, Argentine, Autriche, Belgique, Costa-Rica, Espagne, Etats-Unis, France, Grande-Bretagne, Haïti, Honduras, Hongrie, Italie, Japon, Libéria, Norvège, Paraguay, Pays-Bas, Salvador, Suède, Suisse, Tunisie.

Le premier fut résolu par l'introduction, dans la Convention, du principe de l'assimilation, en vertu duquel les oeuvres unionistes sont traitées dans chaque pays membre comme celles des nationaux. Le second fut résolu par la reconnaissance d'un minimum de protection : sauf exceptions ou réserves, les oeuvres unionistes sont assurées d'avoir dans chaque pays membre une protection qui ne peut pas être inférieure à un certain niveau conventionnel. Ce sont là les deux piliers de l'édifice construit en 1886.

Dès son origine, la Convention de Berne contient deux catégories de dispositions : la première et la plus importante, à la fois par la nature et par le nombre, est celle des dispositions de substance ou de fond qui règlent ce qui est appelé le droit matériel; la seconde est celle des dispositions administratives. Ces dernières étaient peu étendues dans le texte de 1886; elles figuraient surtout dans le Protocole de clôture de la Conférence diplomatique. Quant à la première catégorie, elle peut se diviser, à son tour, en règles conventionnelles et en règles de renvois.

Les règles conventionnelles sont celles qui résolvent les questions posées par l'exploitation internationale des oeuvres et qui, à ce titre, sont applicables dans tous les pays membres. Elles s'imposent aux législations nationales, à moins que celles-ci ne soient plus favorables aux auteurs; c'est ce qui est connu sous le nom de traitement unioniste. Par ce système, la Convention oblige les Etats à légiférer dans un certain sens ou bien se substitue aux lois nationales en édictant une réglementation commune.

Les règles de renvoi ne fournissent pas de solutions : elles règlent les conflits de lois en renvoyant à la législation du pays où la protection est réclamée ou bien, parfois, à la législation du pays d'origine de l'oeuvre.

Toutes ces règles ont un caractère obligatoire et les Etats membres ne peuvent y déroger dans l'application de la Convention sur leurs territoires respectifs, sauf les cas particuliers où des réserves sont admises. A titre exceptionnel, des dispositions à caractère facultatif apparaîtront, plus tard, dans la Convention, lorsque sera réservée à la législation intérieure la faculté d'exclure de la protection certaines oeuvres dans certaines circonstances.

Cette classification des dispositions conventionnelles demeure encore valable de nos jours. En fait, la première version de la Convention de Berne était bien modeste. Les Etats signataires de 1886 s'étaient contentés de poser le principe de l'assimilation des auteurs unionistes aux auteurs nationaux et de rédiger quelques règles, spécialement sur le droit de traduction.

Réalisant combien cela n'était qu'un premier stade et que leur oeuvre était perfectible, ils prévoyaient la possibilité de révisions en vue d'introduire des améliorations de nature à perfectionner le système.

\* \* \*

1896

Le Protocole de clôture de la Conférence diplomatique de 1886 avait prévu une prochaine révision à Paris dans un délai assez bref. En réalité, ce ne fut pas, en 1896, une révision au sens où on l'entend aujourd'hui, mais une simple consolidation de l'édifice, dont les bases demeurèrent inchangées. La Conférence de Paris adopta le 4 mai 1896 un Acte additionnel, modifiant certains articles de la Convention, et une Déclaration interprétative. Comme l'indique le titre de ces instruments internationaux, le premier modifie, le second interprète.

Parmi les modifications, les plus importantes furent l'introduction de la notion de première publication et la réglementation du droit de traduction. Sur ce dernier point, le texte original de la Convention garantissait aux auteurs unionistes le droit exclusif de traduction jusqu'à l'expiration d'un délai de dix années à partir de la publication de l'oeuvre originale dans un pays de l'Union. La réforme de 1896 va accorder le droit exclusif de traduction pendant toute la durée du droit d'auteur sur l'oeuvre originale, mais prévoir que ce droit exclusif cessera d'exister lorsque l'auteur n'en aura pas fait usage dans un délai de dix ans à partir de la première publication de l'oeuvre originale, en publiant ou en faisant publier, dans un pays de l'Union, une traduction dans la langue pour laquelle la protection sera réclamée. Cette réglementation du droit de traduction va se perpétuer dans l'histoire de l'Union de Berne et demeure encore en vigueur, dans certains cas déterminés, sous forme de réserves à l'égard du droit conventionnel.

Quant à la Déclaration interprétative de 1896, elle a défini la notion d'oeuvres publiées et prévu, par ailleurs, la possibilité pour les Etats d'accéder soit au texte original, soit au texte modifié.

\*

\* \* \*

1908

La première revision véritable de la Convention eut lieu à Berlin en 1908. Du point de vue formel ou rédactionnel, la Conférence de Berlin a fondu en un texte unique les instruments antérieurs, en faisant entrer dans la Convention le Protocole de clôture de 1886 et l'Acte additionnel de 1896 et lui donnant ainsi le visage qu'elle a conservé jusqu'à nos jours avec le titre de Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques.

Des innovations furent apportées sur quatre points essentiels. Le premier concerne les formalités. Le texte de 1886 subordonnait la protection du droit d'auteur à l'accomplissement des conditions et formalités prescrites par la législation du pays d'origine de l'oeuvre. Cette disposition a disparu en 1908; désormais, la jouissance et l'exercice des droits ne sont subordonnés à aucune formalité et sont indépendants de l'existence de la protection dans le pays d'origine de l'oeuvre.

En second lieu, la revision de 1908 a augmenté le nombre des oeuvres protégées internationalement en incluant dans la protection conventionnelle les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes, les oeuvres d'architecture, les photographies et les productions cinématographiques. En outre, il a été reconnu aux auteurs d'oeuvres musicales le droit exclusif d'autoriser l'adaptation de ces oeuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement et l'exécution publique des mêmes oeuvres au moyen de ces instruments.

La réglementation du droit de traduction fut à nouveau remaniée. Les dispositions de 1896 ne sont plus valables que pour les pays dits réservataires, c'est-à-dire qui déclarent expressément vouloir en conserver le bénéfice. Le droit exclusif de traduction, pendant toute la durée du droit d'auteur sur l'oeuvre originale, devient alors la règle générale.

Enfin, la revision de 1908 a proclamé, quant à la durée de protection, le principe de la protection cinquante ans post mortem auctoris. Toutefois, elle ne lui a pas donné un caractère obligatoire. Elle a, en outre, instauré le système dit de la "comparaison des délais", en vertu duquel, en cas de divergences entre deux délais, la durée sera réglée par la loi du pays où la protection sera réclamée, mais elle ne pourra excéder la durée fixée dans le pays d'origine de l'oeuvre.

\*

\*

\*

1914

Il apparut, par la suite, nécessaire de compléter la revision de Berlin sur un point particulier. Cela fit l'objet d'une Conférence diplomatique tenue à Berne en 1914 et dont le résultat fut le Protocole additionnel du 20 mars 1914. Il s'agissait de restreindre la protection conventionnelle à l'égard des auteurs appartenant aux pays étrangers à l'Union qui ne protègent pas d'une manière suffisante les oeuvres des auteurs ressortissant aux pays de l'Union. Ceux-ci reçurent la faculté de prendre, dans ce cas, des mesures de rétorsion. Cette clause, dite de représailles, figure encore dans le dernier texte révisé de la Convention.

\*

\*

\*

1928

Progressant dans la voie des améliorations, la Convention fut soumise à une importante revision à Rome en 1928. L'apparition et le développement de nouveaux moyens d'expression de la pensée, le besoin de compléter sur certains points la protection des auteurs, le désir d'uniformiser davantage l'application des règles conventionnelles, amenèrent les plénipotentiaires de 1928 à parfaire l'oeuvre de leurs prédécesseurs. Des innovations capitales en résultèrent.

La première d'entre elles fut la reconnaissance jure conventionis du droit moral. Certes, les conditions d'exercice de ce droit ont été laissées à la discrétion des législations nationales des Etats membres; mais le principe de sa protection a été proclamé. Bien que celle-ci ne soit sauvegardée que du vivant de l'auteur, la nouvelle disposition de l'article 6bis fut considérée comme un des résultats essentiels de la Conférence de Rome.

L'autre fut l'abolition du système des réserves, qui avait été introduit en 1908. Cette abolition ne fut pourtant pas totale car les pays unionistes reçurent la faculté de maintenir les réserves formulées antérieurement et les nouveaux adhérents se virent reconnaître la possibilité de faire une réserve sur le droit de traduction (version 1896). Le système des réserves répondait à un désir d'élargir l'Union le plus possible; son abandon satisfaisait un souci d'uniformité et de cohésion juridiques. Entre les deux solutions, la Conférence de Rome choisit, voulant ainsi donner une orientation nouvelle au régime conven-

tionnel. Mais le maintien partiel des réserves démontre que son choix ne fut pas aussi net que certains le dirent. Il est la preuve que le retour à la première solution peut dépendre de circonstances étrangères à des considérations d'ordre purement juridique.

D'autres modifications découlèrent de la revision de 1928, parmi lesquelles il convient de signaler : l'application du principe de l'indivisibilité de l'oeuvre pour le calcul de la durée de protection, en cas d'oeuvres de collaboration; le principe de la protection des oeuvres orales; la reconnaissance de la protection des auteurs lors de la radiodiffusion de leurs oeuvres, avec renvoi aux législations nationales pour régler les conditions d'exercice du droit exclusif d'autoriser la communication des oeuvres au public par radiodiffusion; des précisions et des améliorations dans la protection des oeuvres cinématographiques.

\*

\*

\*

### 1948

Après la guerre mondiale, la Convention de Berne fut à nouveau révisée à Bruxelles le 26 juin 1948 et il est certain que, par rapport aux précédentes revisions, celle de Bruxelles a réalisé un progrès substantiel sur de nombreux points. Elle eut essentiellement pour objectif d'uniformiser au maximum la réglementation conventionnelle, tout en l'adaptant aux situations contemporaines nées du développement de la technique.

Cette uniformisation se manifesta par un renforcement de la primauté de la Convention sur les législations nationales. Alors que le texte de Rome stipulait que les pays de l'Union étaient tenus d'assurer la protection des oeuvres, la réforme de Bruxelles a accordé de plein droit, en vertu de la Convention, la jouissance de cette protection. Dans un esprit de concorde internationale très marqué, la Conférence de 1948 affirma la supériorité d'un droit conventionnel qu'elle s'est attachée à préciser et à élargir.



1967

Enfin, la dernière revision de la Convention de Berne est toute récente, puisqu'elle eut lieu à Stockholm le 14 juillet 1967. Elle fut de beaucoup plus vaste que les précédentes car elle visa à la fois les dispositions de fond sur le droit d'auteur, les dispositions administratives et les clauses finales, c'est-à-dire l'ensemble du système conventionnel. Néanmoins, nous nous limiterons ici à la revision des dispositions de fond.

Le travail d'uniformisation de la réglementation conventionnelle fut poursuivi à Stockholm; de nouveaux droits ont été reconnus; des minima de protection ont été augmentés.

Tout d'abord, le champ d'application du principe de la nationalité a été étendu au maximum. La prédominance du lieu de la première publication, qui fut à l'origine de la Convention en raison des intérêts majeurs de l'édition, n'existe plus. C'est le critère de la nationalité qui devient le critère général : il faut et il suffit, pour pouvoir bénéficier de la protection, que l'auteur soit ressortissant d'un pays membre de l'Union ou bien y réside habituellement. Par ailleurs, la définition du pays d'origine des oeuvres a été améliorée dans l'Acte de Stockholm.

De nouvelles dispositions ont été introduites pour la protection de deux catégories particulières d'oeuvres : les oeuvres cinématographiques (leurs auteurs sont protégés si le producteur d'une telle oeuvre a son siège ou sa résidence habituelle dans un pays unioniste) et les oeuvres d'architecture (leurs auteurs sont protégés si elles sont édifiées dans un pays unioniste), ainsi que les oeuvres des arts graphiques et plastiques (leurs auteurs sont protégés si elles font corps avec un immeuble situé dans un pays unioniste), une telle protection intervenant si les conditions générales (critère de la nationalité) ne sont pas remplies.

Indépendamment de l'instauration de ces nouveaux critères pour être admis au bénéfice de la protection conventionnelle, la revision de Stockholm a institué des minima de protection pour les oeuvres cinématographiques, pour les oeuvres photographiques et pour les oeuvres des arts appliqués, sous réserve pour ce qui concerne ces dernières qu'elles soient protégées en tant qu'oeuvres artistiques.

La durée du droit moral, précédemment limitée par la Convention à la vie de l'auteur, a été, tout au moins dans son principe, prolongée, le minimum prévu étant dorénavant l'extinction des droits patrimoniaux.

Un nouveau droit exclusif a été reconnu aux auteurs, celui d'autoriser la reproduction de leurs oeuvres, de quelque manière et sous quelque forme que ce soit. Certes, cette reconnaissance se trouve assortie de la permission accordée aux législations nationales d'y apporter des exceptions, mais celles-ci doivent se situer entre des barrières définies par la Convention elle-même : la reproduction ainsi autorisée ne doit pas porter atteinte à l'exploitation normale de l'oeuvre ni causer un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur. Sous cette réserve, le droit exclusif de reproduction acquiert donc droit de cité dans le régime conventionnel, comme les autres droits exclusifs. Une telle reconnaissance de portée générale comble une lacune qui existait jusqu'à présent dans l'énumération des prérogatives dont la somme constitue "le droit d'auteur".

L'introduction de ces nouvelles dispositions a entraîné la suppression de la référence spéciale faite au droit exclusif, pour les auteurs d'oeuvres musicales, d'autoriser leur enregistrement par des instruments servant à les reproduire mécaniquement, ce droit se trouvant englobé dans le droit général de reproduction. Cependant, il faut ajouter que la faculté laissée aux législateurs unionistes d'établir des licences obligatoires quant à ce droit des auteurs d'oeuvres musicales a reçu une atténuation sensible : la licence obligatoire qui pouvait précédemment viser à la fois l'enregistrement mécanique et l'exécution publique des oeuvres ainsi enregistrées se trouve à présent limitée audit enregistrement.

A côté de cette uniformisation de la réglementation conventionnelle, des assouplissements, motivés comme à Bruxelles par les pressions de la technique moderne d'utilisation des oeuvres, ont été apportés à Stockholm pour tempérer la rigueur de cette réglementation. Ils se rapportent aux conditions dans lesquelles fonctionne et s'applique la Convention pour régler des situations internationales.

La révision de Stockholm a introduit dans la Convention de Berne une règle interprétative des contrats, pour faciliter l'exploitation des oeuvres cinématographiques à travers le territoire d'application de la Convention. Cette nouvelle règle, appelée "présomption de légitimation", n'est applicable, au titre du minimum conventionnel, qu'aux auteurs des contributions apportées à la réalisation de l'oeuvre cinématographique, qui ne sont pas auteurs d'oeuvres préexistantes, de scénarios, de dialogues, d'oeuvres musicales ou réalisateurs principaux, à moins que la législation nationale n'en décide autrement pour ces quatre dernières catégories. De tels auteurs ne pourront, sauf stipulation contraire ou particulière, s'opposer aux divers modes d'exploitation de l'oeuvre cinématographique énumérés dans la Convention.

L'Acte de Stockholm renvoie à la loi nationale le soin de résoudre certaines questions, telles que la détermination des titulaires du droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique et la forme de l'engagement donné par les auteurs concernés. Le système est assez complexe, mais il uniformise ce qui pouvait l'être dans le régime juridique d'exploitation des oeuvres cinématographiques pour faciliter la circulation internationale des films. Il faut ajouter que cette règle s'applique aussi aux oeuvres cinématographiques assimilées, c'est-à-dire celles exprimées par un procédé analogue à la cinématographie.

Par ailleurs, des entorses à la cohésion juridique du système de l'Union ont été faites dans le désir d'en élargir l'application territoriale. Elles se réfèrent au problème de la fixation des oeuvres sur un support matériel comme condition de leur protection, à la faculté de ne pas protéger certain aspects du droit moral après la mort de l'auteur, à la possibilité pour certains pays de maintenir des durées de protection inférieures au minimum conventionnel.

La révision de Stockholm a assoupli également les dispositions relatives aux oeuvres orales et aux citations et emprunts. Elle a en outre modernisé le texte conventionnel, soit sur un plan purement rédactionnel, soit en mentionnant expressément les moyens modernes d'utilisation des oeuvres, soit encore en admettant au bénéfice de la protection une nouvelle catégorie spéciale, les oeuvres du folklore.

Uniformisation de la substance, assouplissement de certaines règles, dérogations possibles à certains principes, modernisation du régime conventionnel : à tout cela, la révision de Stockholm a ajouté une innovation capitale, l'instauration de mesures particulières en faveur des pays en voie de développement. Elles sont inscrites dans un Protocole, qui fait partie intégrante de l'Acte de Stockholm lui-même. Elles permettent à ces pays de s'écarter, pendant un certain temps, du droit commun conventionnel en déclarant certaines réserves quant à l'application de dispositions déterminées (durée de protection, droit de traduction, droit de reproduction, droit de radiodiffusion, utilisation des oeuvres à des fins éducatives). Mais ce régime d'exception établi en faveur des pays en voie de développement doit être accepté par chaque pays membre de l'Union pour pouvoir être appliqué aux oeuvres dont celui-ci est le pays d'origine.

L'Acte de Stockholm a été signé par 39 pays membres de l'Union. Son entrée en vigueur, pour ce qui concerne les dispositions de fond qui viennent d'être brièvement analysées, reste subordonnée au dépôt de cinq instruments de ratification ou d'adhésion. A ce jour, un tel fait ne s'est pas encore produit.

\*

\*

\*

### Conclusion

Telle fut donc l'évolution de la Convention de Berne dans sa gestation et dans ses modifications successives. Il apparaît possible d'en tirer, en conclusion, les quelques enseignements suivants.

#### 1. Quant au système juridique lui-même :

Cet instrument international repose sur trois principes fondamentaux : le principe du traitement national ou de l'assimilation; le principe de la protection automatique ou de l'absence de formalités; le principe de l'indépendance de la protection par rapport au pays d'origine de l'oeuvre.

Il définit un certain nombre de minima quant au contenu du droit d'auteur, quant à sa portée, quant à sa durée.

Il reconnaît expressément en faveur des auteurs des oeuvres littéraires et artistiques un certain nombre de droits exclusifs, soumis à des réserves ou à des exceptions dans certains cas, ainsi que certaines prérogatives généralement appelées droit moral.

#### 2. Quant à son développement :

L'histoire de la Convention de Berne démontre que celle-ci a fait, depuis sa naissance, des progrès continus et importants dans le sens d'une consolidation de la protection du droit d'auteur international. Mais, la transformation des moyens techniques d'expression des oeuvres et la modification des conditions d'exploitation, d'une part, les bouleversements politiques, économiques, sociaux, intervenus dans la seconde moitié du 20ème siècle, d'autre part, ont rendu nécessaire lors de chaque révision une adaptation de la réglementation conventionnelle à la situation contemporaine.

La vue d'ensemble de cette histoire, qui s'étale sur près de cent ans, permet de constater que l'évolution du droit d'auteur international a toujours été fonction de circonstances extra-juridiques, dont la nature ressort plus ou moins à la politique ou à l'économie selon les époques.

Au début, ce furent les intérêts de l'édition qui étaient essentiellement en jeu. Par la suite, ce furent les progrès de la technique qui amenèrent d'autres forces dans le débat. Aujourd'hui, c'est encore l'intervention d'une technique accrue, mais ce sont aussi les besoins d'ordre économique et culturel d'un certain nombre de pays nouveaux. La Convention de Berne n'a pas échappé à l'attraction de telles circonstances et si nous nous sommes un peu plus attardés sur la révision de Stockholm c'est que l'évolution, déjà amorcée à Bruxelles en 1948, s'est précipitée en 1967.

Il n'en demeure pas moins que la Convention de Berne reste l'instrument, à vocation universelle, de la protection de la propriété intellectuelle, propriété qui est la plus vulnérable de toutes et qu'il importe de préserver pour permettre aux arts et aux lettres de continuer à se développer et d'enrichir la culture du monde de demain.

### 3. Quant à son administration :

Les pays auxquels s'applique la Convention de Berne sont constitués en une Union (appelée Union de Berne) qui possède un Bureau permanent. Celui-ci, fondé en 1888, est réuni depuis 1893, sous une direction unique, au Bureau de l'Union de Paris, établi en vertu de la Convention de Paris de 1883 sur la protection de la propriété industrielle. Tous deux forment les BIRPI.

Lors de la révision de Stockholm, ces deux Unions ont subi une vaste réforme administrative et structurelle, qui d'ailleurs s'imposait, car l'administration conçue à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle avait besoin d'être modernisée et alignée sur les pratiques internationales contemporaines.

Conjointement avec cette réforme, qui a modifié les clauses administratives et finales des conventions gérées par les BIRPI, la Conférence de Stockholm a adopté une Convention instituant l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI). Celle-ci n'est pas encore entrée en vigueur, mais il y a tout lieu de penser que cela ne saurait tarder.

La gestion de la Convention de Berne entrera dans les compétences de cette nouvelle organisation internationale, dont le Bureau se substituera progressivement aux BIRPI actuels. Une telle gestion aura, avec les moyens accrus dont elle disposera, à propager et à fortifier le droit d'auteur à travers le monde.

Voilà donc résumée, autant que possible, la vie de la Convention de Berne. La protection internationale qu'elle institue en faveur des auteurs des oeuvres littéraires et artistiques serait sans effet si les nombreux problèmes que pose cette protection n'étaient résolus dans la pratique. Qu'il soit permis d'espérer en terminant que ce prélude à l'étude des aspects pratiques du droit d'auteur aura contribué à une prise de conscience de la vocation universelle des oeuvres de l'esprit et, par conséquent, de la nécessité de protéger internationalement leurs auteurs.

---

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
(Geneva, November 25 to 29, 1968)

### Le rôle des Sociétés ou Groupements d'auteurs et de la Cisac

par M. Léon Malaplate  
Secrétaire Général de la CISAC

Le sujet qui nous a été proposé à l'occasion de ce "Symposium sur les aspects pratiques du droit d'auteur", à savoir "Le rôle des Sociétés ou Groupements d'auteurs et de la CISAC", nous a paru au départ aussi facile que séduisant pour quelqu'un qui a consacré la plus grande partie d'une vie déjà longue au droit d'auteur, aux sociétés d'auteurs et à la CISAC.

Mais, quand nous nous sommes mis en devoir de préparer cette conférence, nous avons éprouvé, devant la page blanche qui malicieusement guettait nos réactions, une sorte de vertige et de malaise !

Vertige, parce que nous avons tellement de choses à dire sur un tel sujet qu'il nous a paru soudain beaucoup trop vaste pour faire l'objet d'une conférence fatalement limitée dans le cadre d'un symposium, dont l'ordre du jour est certainement très intéressant mais aussi très chargé.

Malaise, parce que, étant donné le caractère général du sujet, nous risquions à tout instant d'empiéter sur les études approfondies présentées par les autres conférenciers sur des points précis relatifs à la création, à l'organisation et au fonctionnement des sociétés d'auteurs.

Bien que nous ayons essayé d'éviter ce double péril, nous demandons à tous ceux qui participent à ce Symposium de bien vouloir nous excuser d'avoir, peut-être, été trop long et, par conséquent, ennuyeux, et aux conférenciers de nous pardonner les quelques incursions que nous aurions pu faire dans leurs jardins !

En tout cas, soucieux de rester dans le cadre de ce Symposium, nous avons étudié, sur le plan pratique, les rôles joués dans le domaine de la protection du droit d'auteur, par les sociétés et groupements d'auteurs, d'une part, et par la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (CISAC), d'autre part.

Notre exposé comporte donc deux parties, précédées de quelques considérations générales préliminaires et suivies de certaines conclusions qui nous semblent devoir s'imposer.

### Considérations générales préliminaires

1. L'expérience prouve que la protection du droit d'auteur dans un pays ne devient vraiment effective et efficace que grâce, d'une part, à la création de sociétés nationales ou de groupements nationaux d'auteurs et, d'autre part, à la conclusion de contrats de réciprocité avec les autres sociétés ou groupements étrangers de même nature.

D'où la nécessité - pour les auteurs de chaque pays, de se grouper et de s'organiser pour assurer la sauvegarde de leurs droits moraux et matériels;

- pour les Etats, soucieux d'assurer le respect de la personnalité de l'auteur et la juste rémunération de son travail créateur, de favoriser la constitution et de faciliter le fonctionnement des sociétés et groupements d'auteurs;

- pour les sociétés et groupements d'auteurs, de conclure avec les sociétés étrangères des contrats de représentation réciproque afin d'avoir, dans leurs pays respectifs, la gérance du plus grand nombre possible de répertoires.

2. Pour rester dans les limites de notre sujet, nous admettons comme un postulat que les pays ont déjà une loi nationale sur le droit d'auteur et que, sur le plan international, ils ont adhéré à la Convention de Berne et/ou à la Convention universelle.

S'il n'en était pas ainsi, le premier souci des auteurs nationaux devrait être, bien entendu, d'obtenir de la part de leurs gouvernements respectifs de telles lois et de telles adhésions.

3. Nous considérons enfin que la forme idéale pour un groupement d'auteurs est la société civile. Tel est le cas, par exemple, en France de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), au Brésil de la société UBC, au Mexique de la SACM, etc. Malheureusement, la notion même de société civile n'existe que dans quelques rares pays; en conséquence, dans le domaine qui nous occupe, on trouve à travers le monde d'autres types de sociétés : sociétés anonymes, par exemple ACUM, en Israël, sociétés coopératives, par exemple les sociétés de Belgique, de Norvège et de Suisse, sociétés mutualistes, sociétés à responsabilité limitée, par exemple au Royaume-Uni, sociétés à monopole légal, par exemple les sociétés d'Espagne et d'Italie, etc.; on trouve aussi des groupements d'auteurs qui, juridiquement, ne sont pas des sociétés, ainsi que dans certains pays, des "offices" qui remplissent, en partie tout au moins, les fonctions d'une société d'auteurs.

Toutefois, afin de ne pas trop alourdir cet exposé, nous ne nous servons le plus souvent que du terme "société" pour désigner ces divers organismes qui, sous des formes juridiques différentes, ont sensiblement le même objet.

## 1re PARTIE

### Rôle des sociétés ou groupements d'auteurs

Il est difficile de définir en quelques mots ni même en quelques lignes le rôle des sociétés d'auteurs.

Cela tient à ce que les missions que ces sociétés ont à remplir sont nombreuses et varient suivant les moeurs, les coutumes, les lois de chaque pays, les catégories de droits

dont elles ont la gérance, leur âge, leur croissance, leur ancienneté, le milieu économique et social dans lequel elles s'épanouissent etc., bref autant de facteurs qui ont sur elles une influence déterminante.

Quoi qu'il en soit, nous allons examiner le cas d'une société-type ou, pourrait-on dire, d'une société-modèle, en considérant que son rôle comporte une mission principale et des missions complémentaires.

#### A) Mission principale des sociétés d'auteurs

Cette mission, que l'on peut qualifier de principale ou d'essentielle consiste à "percevoir des droits d'auteur et à les répartir équitablement entre les divers ayants droit".

Il est certain que si une telle mission n'existait pas les sociétés d'auteurs, du moins sous leurs formes actuelles, n'auraient plus de raison d'être.

Or, il est incontestable que l'existence des sociétés d'auteurs se relève de plus en plus nécessaire.

En effet, avec les nouveaux moyens de communication au public des oeuvres de l'esprit, il est certain que les usagers de ces oeuvres sont de plus en plus nombreux et qu'ils se trouvent sur des territoires de plus en plus vastes.

Il est évident qu'au cours de ce siècle qui a vu l'avènement ou le développement des disques, des bandes sonores, des films, des appareils mécaniques, des magnétophones, des transistors et, d'une façon générale, de la radio et de la télévision, la surveillance et la protection des oeuvres sont devenues de plus en plus délicates et compliquées.

Et encore, je laisse de côté la question des satellites qui pose aux juristes et aux techniciens du droit d'auteur des problèmes bien épineux !

Mais revenons sur terre pour constater que, quelle que soit leur forme juridique, les sociétés d'auteurs sont essentiellement des "organismes de gérance des intérêts patrimoniaux des auteurs et de leurs ayants droit. Elle ne sont ni des organisations commerciales ni des entreprises poursuivant des buts de lucre. Elles ne retiennent, en effet, sur les perceptions effectuées que les sommes nécessaires pour couvrir leurs frais".1)

---

1) "Charte du Droit d'Auteur" adoptée par la CISAC lors de son XIXe Congrès (Hambourg 1956)

Donc, le rôle essentiel d'une société d'auteurs est bien de percevoir des redevances de droit d'auteur et d'en répartir le montant aux ayants droit, après déduction des frais généraux, c'est-à-dire sans possibilité de faire des bénéfices.

Sans société d'auteurs, l'auteur isolé, qui n'a pas le don d'ubiquité, ne peut surveiller toutes les utilisations de ses oeuvres dans son propre pays et, à plus forte raison, dans les pays étrangers.

Il est donc indispensable pour les auteurs de se grouper au sein d'une société nationale qui, grâce à l'importance de son répertoire, aura une organisation suffisante pour assurer la sauvegarde des intérêts qui lui sont confiés.

D'autant plus, que grâce à la conclusion de contrats de représentation réciproque avec les sociétés des autres pays, cette société assurera la gérance et la protection, non seulement de son propre répertoire national, mais également des répertoires étrangers.

En contrepartie, son propre répertoire se trouvera géré et protégé dans chaque pays étranger par la société nationale avec laquelle le contrat de représentation réciproque, dont il est question ci-dessus, aura été conclu.

Nous verrons dans la deuxième partie de cet exposé le rôle important que la CISAC a joué dans l'établissement de ces relations internationales.

En outre, il y a lieu de souligner que les sociétés d'auteurs, en dehors de l'utilité qu'elles présentent pour les auteurs, rendent service aux usagers eux-mêmes.

En effet, faute de sociétés d'auteurs, les usagers auraient de sérieuses difficultés à connaître, de façon précise, les divers titulaires des droits d'auteur et, en admettant qu'ils arrivent à les connaître, ils auraient à demander à chacun d'eux l'autorisation nécessaire.

Ainsi, dans de nombreux cas, notamment en ce qui concerne les oeuvres exécutées au cours d'un concert, d'un spectacle de variétés, d'un récital de chansons et, à plus forte raison, d'une séance dansante, les organisateurs de ces manifestations seraient obligés de faire de si nombreuses demandes d'autorisations, que pratiquement ils y renonceraient et se trouveraient, par conséquent, en état de contravention avec la loi.

A ce sujet, il y a lieu de préciser qu'une chanson, par exemple, a normalement trois ayants droit : un auteur, un compositeur et un éditeur, et en a fréquemment davantage, soit que l'on se trouve en présence de co-auteurs, de co-compositeurs ou encore d'oeuvres étrangères, auxquelles sont intéressés le plus souvent, en plus des ayants droit originaux, un adaptateur, un arrangeur et un sous-éditeur.

Grâce à l'existence des sociétés d'auteurs, à leur organisation et aux contrats de représentation réciproque qu'elles ont conclus entre elles, il suffira à l'utilisateur de s'adresser à la seule société de son pays pour avoir toutes les autorisations nécessaires. En pratique, il obtient ainsi par une seule démarche et grâce à une autorisation forfaitaire la possibilité de puiser librement dans le répertoire mondial les oeuvres qui composeront le programme de son choix.

Avant d'en terminer avec cette mission principale des sociétés d'auteurs, il y a lieu de souligner que, même dans des pays où le droit d'auteur est organisé depuis de longues années, on trouve encore beaucoup trop de gens qui considèrent les redevances de droit d'auteur comme une sorte d'impôt et, par conséquent, les sociétés d'auteurs comme des bureaux de perception dépendant plus ou moins du Ministère des Finances !

D'où la nécessité d'instruire le grand public et de lui faire comprendre que "le droit d'auteur" n'est autre chose que la juste rétribution de celui ou de ceux qui ont créé une oeuvre et ne constitue, en quelque sorte, qu'un "salaire différé" qui rémunère le travail de l'auteur comme est rémunéré celui de n'importe quel autre travailleur.

En tout cas, que le public sache ou ignore la nature réelle du droit d'auteur, il faut reconnaître que les sociétés d'auteurs souffrent trop souvent d'une méfiance et d'une impopularité qu'elles ne méritent pas.

Cela tient à ce que trop de gens ne voient en elles que des organismes d'encaissement et que les encaisseurs, qu'ils soient personnes physiques ou personnes morales, n'inspirent généralement pas la sympathie.

Mais bien que l'on puisse trouver dans ces vers de Boileau :

"Je sais qu'un noble esprit peut sans honte et sans crime  
"Tirer de son travail un tribut légitime"

une justification anticipée de la mission de perception des sociétés d'auteurs, il y a surtout lieu de considérer que si celles-ci sont des organismes d'encaissement, elles ne sont pas que cela, grâce aux missions complémentaires très importantes qu'elles doivent assurer comme nous allons l'exposer maintenant.

B) Missions complémentaires des sociétés d'auteurs

Il convient tout d'abord de faire remarquer que les premières années d'existence des sociétés d'auteurs sont toujours difficiles. Il en est ainsi parce qu'elles ont à lutter contre les intérêts des usagers groupés au sein de syndicats puissants, contre la mauvaise habitude prise par ces mêmes usagers de se servir gratuitement des oeuvres de l'esprit, contre l'ignorance et trop souvent hélas, contre la mauvaise foi !

Ce n'est donc qu'après avoir réussi à instaurer la perception, le plus souvent grâce à des décisions de justice longues et onéreuses à obtenir, que les sociétés peuvent grâce à leur croissance et leur épanouissement remplir pleinement les missions que nous avons qualifiées de "complémentaires".

Ces missions peuvent, nous semble-t-il, être classées en trois catégories suivant les caractères qu'elles présentent : a) moral et professionnel, b) culturel, c) social.

a) Missions présentant un caractère moral et professionnel :

Comme chacun le sait, le droit d'auteur comporte des prérogatives d'ordre pécuniaire et des prérogatives d'ordre moral.

Il est exact que l'exercice du droit moral est lié à la personnalité de l'auteur et, par conséquent, ne peut juridiquement être du ressort des sociétés d'auteurs.

Cependant, on peut constater que les statuts de nombreuses sociétés prévoient, entre autres, la défense non seulement des intérêts matériels, mais aussi des "intérêts moraux" de leurs membres, en vue et dans les limites de l'objet social.

La contradiction qui semble résulter de ces constatations n'est qu'apparente.

Il y a lieu, en effet, de faire une distinction entre, d'une part, le droit moral au sens strict du terme qui permet notamment à l'auteur de décider en toute souveraineté de la publication de son oeuvre, de faire respecter son droit de paternité et de s'opposer à toute atteinte qui pourrait être portée à l'intégrité de son oeuvre et, d'autre part, certaines prérogatives d'ordre moral ou intellectuel qui sont attachées au droit d'auteur.

Ce sont ces prérogatives que les sociétés d'auteurs doivent avoir pour tâche de défendre.

Ainsi les sociétés d'auteurs doivent considérer comme des missions très importantes, sur les plans moral et professionnel, de lutter contre les plagiats qui sont hélas de plus en plus nombreux, d'éviter que les auteurs ne soient exploités par des intermédiaires qui prétendent les conseiller et les aider, de veiller à ce que les répartitions soient correctes, etc.

Enfin, les statuts des sociétés d'auteurs prévoient généralement, dans le même ordre d'idées, une mission d'arbitrage qui est habituellement exercée par le Conseil d'administration.

b) Missions présentant un caractère culturel :

Les missions de cette nature ont le double mérite de permettre aux sociétés d'auteurs de contribuer à l'épanouissement de la vie culturelle du pays et de les faire bénéficier d'un prestige qui facilitera leur action dans tous les domaines.

Ainsi les sociétés doivent encourager et soutenir les grands auteurs, dont trop souvent le talent, qui cependant leur fait honneur, n'est pas suffisamment récompensé.

Nous pensons notamment aux compositeurs de musique symphonique dont les oeuvres sont trop rarement exécutées.

Sans doute, toutes les sociétés gérant les droits d'exécution publique ont-elles d'une façon ou d'une autre revalorisé, dans leurs répartitions, les oeuvres symphoniques, mais cela ne nous semble pas suffisant.

Les sociétés d'auteurs s'associent aux manifestations artistiques et culturelles et n'hésitent pas, en de pareilles circonstances, à faire des dons et à distribuer des prix.

c) Missions présentant un caractère social :

Ces missions des sociétés d'auteurs sont de plus en plus indispensables. La vie moderne est telle que bien rares sont les êtres, et, à plus forte raison les auteurs, qui peuvent réaliser des économies suffisantes pour se garantir contre la maladie, les accidents, la vieillesse et les difficultés de toute nature qui peuvent se manifester au cours d'une vie.

Aussi trouve-t-on dans la plupart des sociétés des systèmes de prévoyance et d'assistance professionnelle, des régimes de retraites et des caisses d'oeuvres sociales qui apportent à l'auteur une certaine sécurité.

Nous n'en dirons pas davantage sur ces deux derniers points étant donné que, à l'ordre du jour de ce Symposium, est prévue une conférence sur "la fonction sociale et culturelle des sociétés ou groupements d'auteurs".

Nous en avons ainsi terminé avec le rôle des sociétés d'auteurs qui sont des organismes nationaux groupant les auteurs. Nous allons, dans une deuxième partie de cette conférence, étudier le rôle de la CISAC, organisation internationale, au sein de laquelle se sont groupées les sociétés d'auteurs.

## 2e PARTIE

### Rôle de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (CISAC)

La vocation de l'oeuvre de l'esprit étant de devenir internationale, il est certain qu'un auteur n'est pleinement protégé que dans la mesure où il peut compter sur une protection internationale suffisante et généralisée, tant sur le plan matériel que sur le plan moral.

La Convention de Berne avait, dès 1886, réalisé cette protection dans les principes; la CISAC allait, à partir de 1926, contribuer largement à la réaliser dans les faits.

Sans vouloir nous attarder sur la création de la CISAC, nous pensons intéressant de reproduire ci-dessous un court extrait du discours que prononça M. Paul Léon, Directeur des Beaux-Arts à Paris, lorsqu'il accueillit le 13 juin 1926, les délégués de 18 sociétés d'auteurs représentant 18 pays<sup>1)</sup>, réunis à l'occasion du premier Congrès international des sociétés d'auteurs et compositeurs :

1) Actuellement la CISAC groupe dans son sein 80 sociétés ou organismes d'auteurs appartenant à une quarantaine de pays répartis sur les cinq continents.

"Poser en chaque pays des principes homogènes pour la perception des droits et pour la garantie des oeuvres, unifier vos méthodes, confronter vos conclusions, multiplier entre vous les liens des échanges, c'est là un vaste programme et qui justifie pleinement votre belle initiative. Elle apparaît aujourd'hui plus que jamais nécessaire".

Dans ces quelques lignes, l'orateur a traduit d'une façon parfaite, qui mérite d'être soulignée, le contenu et le sens de l'activité de l'Organisation qui allait prendre naissance sous le nom définitif de Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (CISAC), Congrès Mondial des Auteurs, et qui, depuis plus de 40 ans, a joué un rôle très important dans le domaine de la protection internationale du droit d'auteur.

Pour avoir une idée précise de ce rôle de la CISAC, il suffit de se reporter à l'article 4 de ses Statuts. En voici le texte :

"Article 4 - Objet - La CISAC dont la mission essentielle est la défense des intérêts des créateurs de l'esprit (auteurs des diverses branches et activités ressortissant au domaine de la propriété littéraire et artistique), a pour objet principal :

1) d'assurer la sauvegarde, le respect et la protection des intérêts moraux et professionnels découlant de toute production littéraire ou artistique;

2) de veiller et contribuer au respect des intérêts économiques et juridiques s'attachant auxdites productions tant sur le plan international que sur celui des législations nationales;

3) de coordonner les activités techniques entre les Sociétés d'auteurs et compositeurs et d'assurer leur collaboration en ce domaine étant bien entendu que chaque Société demeure maîtresse de son organisation interne;

4) de constituer un centre international de documentation, d'études et d'information".

Comme on peut le constater à la lecture de cet article, la mission essentielle de la CISAC étant la défense des intérêts des oeuvres littéraires et artistiques, son rôle porte sur 4 points principaux.

### 1er point - Intérêts moraux et professionnels

Il s'agit là des intérêts liés à la personnalité de l'auteur et à son activité professionnelle. Ces intérêts découlent des prérogatives de l'auteur que nous avons classées dans la première catégorie des missions complémentaires des sociétés d'auteurs.

Le rôle de la CISAC consiste ici à s'assurer que les principes essentiels attachés à la personnalité et à la profession de l'auteur sont respectés dans les différents pays tant en ce qui concerne les nationaux que les étrangers. En cas de nécessité, la CISAC intervient, soit auprès de la société nationale intéressée, soit auprès des autorités gouvernementales ou administratives compétentes, mais, dans ce dernier cas, en accord, dans toute la mesure du possible, avec la société d'auteurs du pays concerné ou, à défaut, avec les auteurs nationaux eux-mêmes.

### 2ème point - Intérêts économiques et juridiques

Le rôle de la CISAC sur ce point est particulièrement important puisqu'il est en rapport avec ce que nous avons exposé, dans la première partie de cette conférence, comme étant la mission essentielle des sociétés d'auteurs, à savoir la perception et la répartition des droits.

Pour remplir ce rôle, la CISAC doit mener une action en vue d'obtenir dans tous les pays la reconnaissance et la protection légales du droit d'auteur ainsi que l'amélioration des lois nationales et des conventions internationales déjà existantes. Cela nécessite de la part des organes compétents de la CISAC un examen approfondi de tous les projets de lois et de conventions sur le droit d'auteur.

En ce qui concerne les lois nationales, la CISAC agit, en accord avec la société d'auteurs du pays dont il s'agit ou, à défaut de société, en accord avec les auteurs nationaux.

Il serait à souhaiter, dans l'intérêt même non seulement des auteurs nationaux et étrangers, mais encore dans celui du pays intéressé, que tout Etat désirant préparer une loi sur le droit d'auteur ou modifier celle qui existe déjà veuille bien accepter l'aide bénévole de la CISAC, dont la spécialisation et l'expérience dans le domaine qui nous occupe ne peuvent être contestées.

Quant aux conventions internationales sur le droit d'auteur, la CISAC en suit, bien entendu, la naissance et les modifications de très près. C'est ainsi qu'elle a été consultée tant à l'occasion de la création de la Convention universelle qu'à l'occasion des diverses révisions de la Convention d'Union de Berne.

### 3ème point - Sociétés d'auteurs

Bien que "chaque société demeure maîtresse de son organisation interne", la CISAC a permis de réaliser entre les sociétés une étroite coordination et une confiante collaboration, génératrices de sérieuses améliorations et, dans une certaine mesure, d'unification.

A ce sujet, nous avons pensé qu'il serait instructif de jeter un coup d'oeil rapide sur l'état des sociétés avant la création de la CISAC, c'est-à-dire avant juin 1926.

A part cinq ou six grandes sociétés, dont deux ou trois à peine fonctionnaient parfaitement, la plupart des sociétés n'avaient pu encore réussir à grouper tous les auteurs de leur pays; la surveillance et le contrôle qu'elles exerçaient étaient nettement insuffisants; si elles arrivaient avec peine à faire respecter dans une certaine mesure les droits de leurs membres dans leur propre pays, les intérêts des auteurs étrangers étaient le plus souvent sacrifiés. Beaucoup trop de sociétés se trouvaient dépourvues du prestige et de la force nécessaires pour intéresser à leur action leurs gouvernements respectifs. Certaines d'entre elles, sous le nom de sociétés, étaient en réalité des cercles littéraires et artistiques, des sortes de clubs. Enfin, entre les sociétés les liens étaient parfois inexistantes et toujours insuffisants.

Il suffit de jeter aujourd'hui un coup d'oeil sur la vie des sociétés, sur leur organisation et sur leur fonctionnement pour se rendre compte du chemin parcouru.

Sans doute l'unification n'est-elle pas absolue. Mais il ne serait ni possible ni souhaitable qu'il en soit ainsi.

En effet, la Confédération groupe des sociétés de nature différente et agissant dans des domaines différents.

D'autre part, chaque société doit tenir compte à la fois des lois, des moeurs, des coutumes et de la situation économique et sociale de son pays.

Ce travail constant d'amélioration et d'unification n'a pas seulement porté sur la structure générale des sociétés mais aussi sur certaines opérations telles que la déclaration des oeuvres, la perception et la répartition des droits, etc. etc.

Enfin, l'auteur étranger a la certitude d'être traité sur un pied d'égalité avec l'auteur national.

En résumé, on doit constater que la Confédération et les sociétés d'auteurs ont joué un rôle immense dans ce domaine grâce aux contacts qu'elles ont multipliés, aux études comparatives auxquelles elles se sont livrées, enfin et surtout grâce à l'idéal commun qu'elles ont poursuivi. Il est évident que tout ce travail n'a été possible qu'avec le concours des bonnes volontés qui se sont révélées au sein de chaque société, mais c'est grâce à la CISAC que ces bonnes volontés ont pu se manifester, se rencontrer, se connaître, s'apprécier et réaliser dans un temps relativement court de nombreuses et importantes améliorations.

4ème point - Centre international de documentation, d'études et d'information

Dans la constitution de ce "Centre", la CISAC a pu réaliser une oeuvre assez exceptionnelle non seulement grâce au travail de son Secrétariat Général qui suit de très près l'évolution du droit d'auteur dans le monde, tant sur le plan doctrinal, législatif et jurisprudentiel que sur le plan de l'organisation et de la mise en oeuvre de la perception et de la répartition des "droits" dans chaque pays, mais encore grâce à l'aide efficace qu'elle a trouvée auprès des sociétés confédérées.

Les efforts conjugués de la Confédération et des sociétés ont permis notamment de compléter un fichier dont la création est due à la grande érudition et au travail assidu de notre ami regretté Marcel Henrion.

Grâce à ce fichier qui est scrupuleusement tenu à jour, la Confédération peut à tout instant fournir les renseignements les plus précis sur l'exploitation des oeuvres dans tel ou tel pays. C'est là une source d'information particulièrement précieuse pour les sociétés qui, pour chaque cas particulier, peuvent immédiatement connaître la loi en vigueur, la convention internationale applicable, les traités bilatéraux existants, l'évolution et le dernier état de la jurisprudence, les systèmes de perception et de répartition pratiqués.

Pour compléter son rôle de documentation et d'information, la CISAC publie depuis 1930 une revue trimestrielle "Interauteurs".

Enfin, la CISAC se livre de façon continue à l'étude des problèmes relatifs aux diverses formes de l'activité littéraire et artistique qui entrent dans son cadre ainsi qu'à celle des problèmes de perception et de répartition des droits d'auteur.

De telles études sont aussi importantes que séduisantes.

Importantes, parce que la sauvegarde des intérêts matériels et moraux de l'auteur ne peut être pleinement et efficacement assurée qu'à la condition que le respect qui est dû à sa personnalité dans son oeuvre soit complété par une perception très sérieusement étudiée et par une juste et équitable répartition. Or, tous ceux qui s'intéressent au droit d'auteur savent combien les problèmes de perception et surtout de répartition sont complexes et combien, par conséquent, l'activité de la CISAC dans ces domaines est à la fois nécessaire et précieuse.

Séduisantes, parce qu'elles permettent d'examiner minutieusement les problèmes nouveaux de l'heure présente, de prévoir parfois ceux de l'avenir et de contribuer ainsi à une évolution constante du droit d'auteur en présence des moyens de plus en plus nombreux de communication au public des oeuvres de l'esprit.

Avant de présenter les conclusions qui nous paraissent devoir s'imposer au terme de cette étude, nous croyons devoir attirer votre attention sur le fait que "l'action de la CISAC est rigoureusement en dehors de tout parti politique et de toute opinion confessionnelle".

Cette clause de ses statuts est assez nette et assez explicite pour se passer de tout commentaire, mais nous estimons qu'elle mérite d'être soulignée pour la sagesse et l'élévation d'esprit qu'elle traduit.

### Conclusions

Nos conclusions seront brèves étant donné que la plupart d'entre elles se trouvent déjà explicitement ou implicitement dans les pages qui précèdent.

Toutefois, nous croyons devoir rappeler ou préciser celles qui nous paraissent les plus importantes :

#### A) En ce qui concerne les sociétés d'auteurs :

1. Il est certain que là où de telles sociétés n'existent pas, les lois nationales et les conventions internationales protectrices du droit d'auteur restent pratiquement sans effet.

Les auteurs doivent donc se grouper puisque c'est le seul moyen pour eux de pouvoir vivre de leur travail créateur et les gouvernements doivent les aider non seulement dans un souci d'équité, mais aussi afin de permettre la constitution d'un répertoire national valable. L'expérience prouve en effet que dans chaque pays l'éclosion et l'épanouissement des oeuvres littéraires et artistiques sont intimement liés à la protection dont bénéficient les auteurs desdites oeuvres.

2. Le rôle principal des sociétés d'auteurs est de percevoir et de répartir entre les auteurs et leurs ayants droit les sommes qui sont payées par les usagers pour l'utilisation des oeuvres. Mais, comme nous l'avons vu, pour remplir pleinement leur mission, les sociétés doivent, dès que leur développement le permet, mener conjointement

- une action d'ordre moral et professionnel
- une action d'ordre culturel
- une action d'ordre social.

3. Les sociétés d'auteurs ne sont ni des organisations commerciales ni des entreprises poursuivant des buts de lucre. Elles ne retiennent, en effet, sur les perceptions qu'elles effectuent que le montant de leurs frais généraux, sans réaliser aucun bénéfice.

4. Grâce aux contrats de représentation réciproque conclus avec les autres sociétés étrangères, chaque société nationale représente pratiquement la quasi-totalité des répertoires mondiaux.

Ainsi, en devenant membre de sa seule société nationale, l'auteur a la satisfaction et la certitude de savoir que ses oeuvres seront effectivement protégées dans presque tous les pays du monde.

En outre, grâce à la conclusion de ces contrats, les sociétés d'auteurs rendent également service aux usagers puisque ceux-ci, en s'adressant à une seule société, obtiennent, tout au moins en ce qui concerne le droit d'exécution publique, une autorisation générale portant pratiquement sur toutes les oeuvres nationales et étrangères parmi lesquelles ils peuvent choisir à leur gré.

5. Enfin, nous rappelons que le droit d'auteur n'est ni une taxe, ni un impôt. Il représente la rémunération du travail intellectuel de l'auteur et doit, en définitive, être considéré comme un salaire différé.

B) En ce qui concerne la CISAC :

1. Sa création s'est révélée nécessaire en raison de la vocation internationale des oeuvres de l'esprit et du développement prodigieux, surtout depuis le début du XXe siècle, des moyens de communication au public des oeuvres littéraires et artistiques.

Comme nous l'avons vu, en effet, les frontières sont de moins en moins un obstacle à la divulgation des oeuvres de l'esprit; demain elles ne le seront plus du tout.

2. Grâce aux études faites à la CISAC, ainsi qu'à la compréhension et à l'esprit de solidarité des sociétés d'auteurs qui la composent, celles-ci se sont déclarées d'accord sur le texte d'un contrat-type de représentation réciproque qui prévoit, entre autres, l'assimilation absolue de l'auteur étranger à l'auteur national.

3. La CISAC facilite entre les sociétés des contacts qui permettent de poursuivre dans des conditions très satisfaisantes l'amélioration de leur organisation et de leur fonctionnement ainsi que, dans la mesure du possible, l'unification de leurs techniques et de leurs méthodes.

4. Enfin, la CISAC, Organisation internationale spécialisée et éminemment représentative des auteurs a un rôle très important à jouer en ce qui concerne l'étude des projets de lois nationales et des revisions des Conventions internationales.

Au moment de mettre un point final à cette étude, que nous vous prions de considérer davantage comme une causerie que comme une conférence, nous croyons devoir souligner combien la défense du droit d'auteur est difficile et délicate, mais aussi à quel point elle peut être stimulante et exaltante.

Difficile parce qu'elle se heurte à l'égoïsme des uns, à l'ignorance des autres et trop souvent aussi à l'indifférence de certains gouvernements, parfois même, à leur hostilité.

Délicate en raison du caractère incorporel de ce "droit", l'auteur lui-même, d'ailleurs, restant dans l'immense majorité des cas un être invisible ou du moins lointain !

Stimulante en raison même des difficultés rencontrées et des efforts de toutes sortes qu'il faut accomplir pour les surmonter, en raison aussi de la variété des problèmes qui se posent et de leur constante évolution.

Exaltante enfin, parce que, en défendant le droit d'auteur, on ne défend pas seulement une cause juste, à savoir le droit pour l'auteur de vivre de son travail, mais on contribue à l'éclosion, à l'épanouissement et au rayonnement des oeuvres littéraires et artistiques qui, comme l'écrivait André Maurois, "apportent aux hommes des émotions, des consolidations, des communions que le monde réel ne peut leur donner !"

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE



UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

**SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR**  
**SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT**

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
(Geneva, November 25 to 29, 1968)

Perception et répartition  
des redevances d'exécution publique  
des oeuvres musicales

par M. Jean-Loup Tournier  
Directeur général de la  
Société des auteurs, compositeurs  
et éditeurs de musique de France (SACEM)

Il est assez rare que le public, au sens large, ait conscience des problèmes que soulève pour le compositeur de musique la mise en oeuvre des prérogatives d'ordre économique que les lois de nombreux pays lui confèrent sans lui donner pour autant, le plus souvent, les moyens pratiques de l'assurer.

On peut même avancer qu'en règle générale le fait que l'exécution publique d'une oeuvre doive trouver une contrepartie pécuniaire au profit final du compositeur, ou de ses ayants droit, engendre tout d'abord un sentiment de surprise, parfois d'indignation et, à la réflexion seulement, de curiosité puis de sympathie.

C'est qu'en effet, par essence, l'exécution publique traduit une sensation éphémère, donne naissance sonore à l'oeuvre dans ce qu'elle a d'incorporel par opposition à la reproduction graphique ou phonographique d'objets concrets (partitions, disques), auxquels le vieil instinct réaliste de l'homme trouve infiniment plus normal de conférer une valeur marchande.

C'est probablement ce qui explique que les musiciens aient dû attendre le milieu du XIXe siècle pour "monnayer" l'interprétation publique de leurs oeuvres, alors que le droit de tirer profit des matériels d'orchestre était reconnu depuis bien longtemps. Encore ne le firent-ils pas individuellement, mais grâce à leur union avec des éditeurs au sein de la première société de gestion du droit d'exécution publique, la SACEM, qu'ils chargèrent en 1850 de pratiquer la perception et la répartition des redevances dont un décret-loi de 1791 ne leur apportait jusqu'alors que le bénéfice très platonique.

Par la suite, l'exemple de la SACEM fut suivi par un très grand nombre de pays, et l'on peut dire qu'aujourd'hui la totalité des Etats qui reconnaissent le droit d'exécution publique des oeuvres musicales et ont veillé à l'application pratique de leur législation, ont été amenés à favoriser la naissance de sociétés de perception.

Par nature, en effet, l'exécution musicale, en tant que source de redevances pécuniaires, implique une gestion collective. Il n'y a pas d'exemple, dans le monde actuel, de gestion individuelle, pour des raisons d'ailleurs extrêmement simples :

- nombre considérable des points d'auditions;
- interprétations d'oeuvres presque toujours multiples;
- pluralité des ayants droit (auteur des paroles, compositeur de la musique, adaptateur, traducteur, arrangeur)

et, partant, impossibilité pratique, ou insuffisante rentabilité, de l'opération de collecte isolée.

Tous ces éléments rendent donc indispensable la réunion, au sein d'organismes dotés de larges répertoires, des auteurs et compositeurs de chansons comme d'ouvrages symphoniques.

Sans doute l'union fait-elle ainsi la force des ayants droit, mais elle autorise aussi les investissements humains et matériels considérables, qui seuls permettent aux dispositions législatives sanctionnant le droit d'exécution publique des oeuvres musicales, de trouver leur application concrète.

Un public très vaste doit pouvoir accéder à un nombre d'oeuvres lui-même très large, appartenant à plusieurs dizaines de milliers de compositeurs.

Gestion individuelle impliquerait, en effet, recherche également individuelle par l'utilisateur des ayants droit de l'oeuvre qu'il souhaite exécuter. Seul le dénominateur commun de la société de gérance permet d'y parvenir sans que le prix de consommation soit trop élevé, la rémunération de l'auteur trop faible, les frais d'administration demeurant ainsi tolérables.

Il ne s'agit d'ailleurs pas là d'une simple affirmation, mais d'une constatation que le temps n'a fait que confirmer.

Qui dit gestion collective dit également, en l'occurrence, perception et répartition collectives, d'où l'abandon nécessaire de la notion de prix de l'exécution d'une oeuvre qu'il serait alors simple de verser à un auteur (c'est le cas du peintre qui vend son tableau).

### La perception

#### I. Les principes

Ainsi que nous venons de le rappeler, un des principes fondamentaux de la gestion collective du droit d'exécution publique des oeuvres musicales est celui d'une autorisation d'usage, non pas individuel des oeuvres, mais global du répertoire de la société d'auteurs.

Sous le vocable habituel de "clause forfaitaire", s'exprime la disposition suivant laquelle la société confère à l'exploitant la faculté d'utiliser une ou plusieurs des oeuvres de son répertoire.

Il va de soi que l'entrepreneur de spectacles qui sollicite l'autorisation de la société d'auteurs a bien l'intention d'user d'une partie du répertoire considérable mis à sa disposition; mais il peut, suivant les nécessités de son programme, faire appel à un nombre plus ou moins important d'oeuvres protégées, ou à des oeuvres du domaine public,

sans savoir toujours avec précision, notamment en matière de bals ou de dancings, ce que sera l'usage réel et final au cours de la manifestation envisagée. C'est pourquoi le prix de l'autorisation conférée n'est jamais fonction du nombre d'oeuvres exécutées.

Une sorte de moyenne s'établira entre les manifestations où le nombre d'oeuvres est élevé et celles où il est modeste, qui donnera naissance à un prix lui-même moyen.

Le contrat d'autorisation se rapproche ainsi, dans une certaine mesure, du contrat d'assurance; il met à l'abri l'assuré - c'est-à-dire en l'occurrence l'entrepreneur de spectacles - contre toute revendication des ayants droit de la société d'auteurs, et lui permet parallèlement de puiser indistinctement et sans limite dans l'immense répertoire de la société d'auteurs.

Ceci est le principe.

Comment assortir cette autorisation forfaitaire d'une contrepartie pécuniaire, c'est-à-dire comment fixer le prix de cette autorisation ?

En règle générale, les droits d'exécution publique conférés au compositeur ont un caractère exclusif. En théorie, par conséquent, le prix auquel l'auteur subordonne l'autorisation d'exécution publique de son oeuvre relève uniquement de sa volonté et ne doit pas chercher ses bases dans les règles traditionnelles du commerce.

Le même raisonnement s'applique à la société à laquelle les auteurs ont conféré un apport, ou donné mandat.

Dans la réalité, il en est différemment :

Du fait même de la vaste consistance des répertoires des sociétés d'auteurs et de la gestion collective de ces répertoires, aucune concurrence basée sur une différence de prix ne peut s'exercer entre les oeuvres. En raison de la clause forfaitaire, en effet, l'entrepreneur de bals ne peut tenter de faire pression sur l'auteur d'une oeuvre déterminée en lui demandant d'accepter un prix inférieur à celui qui serait demandé, par hypothèse, par un autre auteur. Cette forme de concurrence serait d'ailleurs déplorable car elle aurait pour conséquence d'inciter les utilisateurs à exécuter publiquement les oeuvres les moins chères, et donc de priver le public d'un accès au plus grand nombre possible d'oeuvres, sans discrimination autre que celle basée sur son goût propre ou sur celui de l'organisateur.

Tel n'est d'ailleurs pas le moindre mérite de la clause forfaitaire, que de permettre à la concurrence de jouer sur des considérations, non pas d'ordre pécuniaire, mais exclusivement d'ordre artistique. (La clause forfaitaire n'est malheureusement pas une garantie contre le mauvais goût de l'organisateur ou du public, mais sur ce point les sociétés d'auteurs sont à peu près désarmées !).

Le prix de l'autorisation n'est donc basé, ni sur le nombre, ni sur le choix des oeuvres. Disons que, d'une façon générale, ce prix résulte de la confrontation classique entre l'offre et la demande.

J'ignore quels furent, à l'origine, les premiers tarifs mis en vigueur par la SACEM, mais j'imagine qu'ils furent la résultante de tâtonnements, de conflits avec les usagers, jusqu'à ce que s'établisse une sorte d'équilibre raisonnable, entre le souci des auteurs de ne pas nuire à l'exploitation de leurs oeuvres par des demandes excessives, et celui des usagers d'assurer la rentabilité de leurs activités.

Cette recherche d'un équilibre fut rendue d'ailleurs beaucoup plus simple, au gré des ans, par la naissance de puissants groupements d'usagers des oeuvres des auteurs (union des cafetiers, des cabaretiers, des exploitants de salles de cinéma, et même des organismes de radiodiffusion) qui furent amenés à négocier sur le plan national, voire parfois régional, des contrats généraux régissant les rapports de leurs adhérents avec les sociétés d'auteurs.

De la confrontation des intérêts de chacun, naquirent ainsi des conventions, étudiées souvent très en détail, et qui constituent en quelque sorte accords de prix entre les uns et les autres. Bien entendu, ce mode de fixation des redevances payables aux compositeurs implique discussion de bonne foi et manifestation de bonne volonté de part et d'autre; il exige aussi que les sociétés d'auteurs possèdent un capital moral, un prestige élevé né de la qualité de leurs techniques, et les appuis gouvernementaux nécessaires pour ne pas subir la loi des groupements d'usagers.

Le système est viable; il est même probablement le plus équitable, car il permet d'aboutir à un prix négocié sans faire appel à l'arbitraire de décisions gouvernementales ou même judiciaires. Il existe, en effet, des pays où les tarifs des sociétés d'auteurs sont fixés par voie autoritaire, d'autres où des juridictions d'exception se substituent à la volonté des auteurs, d'autres enfin où des organismes officiels se contentent d'entériner les accords passés entre auteurs et usagers, sauf à intervenir dans l'hypothèse de désaccords fondamentaux.

Sans vouloir critiquer de façon systématique et négativement tous les systèmes auxquels je viens de faire allusion, et à l'exception des pays où les sociétés d'auteurs ont un besoin essentiel de la protection de l'autorité gouvernementale, il me semble que l'aboutissement à un prix par voie de négociations libérales est de très loin la meilleure solution. Elle évite aux gouvernements d'avoir à intervenir et à arbitrer, entre les auteurs dont l'influence politique est souvent modeste, et les groupements d'usagers dont au contraire le poids peut être redoutable, risquant ainsi de devoir toujours donner, pour des raisons d'opportunité, tort aux premiers au bénéfice des seconds.

En régime libéral, rien ne s'oppose, en outre, à ce que les tribunaux auxquels sont normalement soumis les litiges entre exploitants et sociétés d'auteurs, s'opposent aux abus éventuels de droit, ou même que les gouvernements, en cas de litige sans issue, fassent peser sur les uns et les autres une menace législative réglementaire.

Les principes de perception étant ainsi définis, voyons sur quelles bases celle-ci est le plus souvent réalisée.

## II. Les bases

Il y a lieu, lorsqu'on aborde la pratique de la perception des sociétés d'auteurs, d'établir une distinction entre les établissements où la musique joue un rôle essentiel, et ceux où l'exécution publique des oeuvres ne constitue que l'accessoire de l'exploitation principale.

Dans le premier cas, l'utilisateur ne peut se passer de musique protégée. Dans le second cas il le peut, mais la musique apporte à son exploitation un complément justifiant naturellement le paiement d'une redevance beaucoup moins élevée.

### 1. Etablissements où la musique joue un rôle essentiel

Il s'agit, par exemple, des organes de radiodiffusion et de télévision, des théâtres cinématographiques, des cabarets, des dancings, des salles de concerts, etc.

Dans tous ces cas, l'assiette de la redevance devra être recherchée dans la recette principale de l'établissement en cause. Il existera un parallèle aussi étroit que possible entre l'utilisation des oeuvres et les recettes que cette utilisation provoque, ou qui trouvent leur cause dans l'utilisation de la musique.

En ce qui concerne la radiodiffusion, s'il s'agit de stations commerciales les redevances des sociétés d'auteurs porteront, dans la plupart des cas, sur les recettes commerciales de la station. S'il s'agit d'un organe de radiodiffusion d'Etat à caractère essentiellement non commercial, la redevance pourra porter sur le budget de l'organisme ou, dans les pays où elle est instituée, sur le produit de la taxe payée par chaque possesseur d'un appareil de réception.

En matière cinématographique, l'assiette de la redevance sera la recette réelle de la salle, ou quelquefois la recette théorique calculée en fonction de la fréquentation moyenne ou du nombre de places.

Les organisateurs de bals paieront un pourcentage sur les recettes provoquées par les entrées, ou encore sur les recettes indirectes que leur procure la vente des consommations.

En France :

- Le tarif de base de la SACEM, pour les organisateurs pratiquant un prix d'entrée, est de 8,80 % sur les entrées et, le cas échéant, de 4,40 % sur les consommations.
- Le taux perçu dans les théâtres cinématographiques au seul profit du compositeur de la musique est, le plus souvent, de 1,50 % de la recette brute.
- Les stations de radio commerciales paient à la SACEM et à la SDRM au titre du droit d'exécution publique et du droit de reproduction mécanique, une redevance globale de 6 % sur le prix de location d'antenne, et de 5 % sur ce même prix en matière de télévision.
- Enfin, l'ORTF verse globalement aux sociétés d'auteurs françaises, au titre de tous les droits qu'elles lui confèrent, une redevance de 4,16 % sur le produit brut des taxes de réception.

## 2. Etablissements où la musique joue un rôle secondaire

Dans cette seconde hypothèse, il n'est pas légitime d'associer étroitement la redevance à un chiffre d'affaires ne résultant pas principalement de l'usage musical.

Il conviendra, tout d'abord, d'établir une redevance dont naturellement le montant sera beaucoup plus difficile à définir. Néanmoins, dans ce cas précis la loi de l'offre et de la demande joue de façon beaucoup plus évidente puisque l'usager, par hypothèse, peut toujours se passer de musique. Il faudra donc que la société d'auteurs détermine ses propositions de tarifs de telle sorte que l'utilisateur ne renonce pas à la musique, ou ne préfère purement et simplement user d'oeuvres du domaine public.

En ce qui concerne la SACEM, la recherche du meilleur prix l'a amenée à utiliser les méthodes modernes d'étude des marchés, destinées à encourager au maximum la promotion musicale sans pour autant mettre en cause la contrepartie minimale que l'auteur doit pouvoir attendre de l'utilisation de son oeuvre.

Il est clair que la valeur commerciale de la musique dans un juke-box est plus grande pour le cafetier, que la simple sonorisation en musique de fond d'un magasin, par exemple. Il apparaît également que pour amener les industriels à user de musique fonctionnelle, les prix de cette utilisation devront, tout au moins au départ, être très faibles; les sociétés doivent d'ailleurs, à cet égard, pratiquer une politique d'encouragement, et renoncer parfois à des redevances importantes pour assurer le développement d'une utilisation musicale "hésitante".

En fonction, par conséquent, de cette importance relative de la musique, des critères pratiques doivent être trouvés :

- Dans un café, le prix des consommations, la contenance de la salle.
- Dans un hall d'exposition, le nombre de haut-parleurs, la masse du public touché par l'exécution musicale.
- Pour la sonorisation dans les avions, le nombre de kilomètres "musique" parcourus, c'est-à-dire une savante proportion entre la distance parcourue avec et sans sonorisation.
- Lorsqu'il s'agit de la réception publique d'émissions de radio ou de télévision, distinction à faire selon que le cafetier majore ou non ses prix lors du fonctionnement du poste récepteur.

Cet exposé bien sommaire des problèmes que pose la perception pratique serait incomplet, si nous ne disions un mot de la notion de minimum :

Les auteurs considèrent, en effet, que s'ils doivent, d'une façon générale, être associés à la bonne ou à la mauvaise fortune de ceux qui exploitent leurs oeuvres, ils doivent en tout état de cause, et quel que soit le succès d'une manifestation, recevoir une redevance minimale en l'absence de laquelle ils préféreraient refuser purement et simplement l'autorisation d'utiliser leurs oeuvres. Nul n'est tenu de s'associer systématiquement à un organisateur incompetent ou malhonnête, et la notion de redevance minimale paraît tout à fait légitime.

Pour une séance de bal, par exemple, le minimum sera fixé en tenant compte de la fréquentation moyenne de la salle, divisée par deux. En admettant que cette fréquentation moyenne soit de 50 % de la contenance de la salle, l'auteur demandera donc que lui soit versée une redevance égale au 1/4 de la redevance maximum qu'il peut espérer.

Le problème est de même nature dans l'hypothèse des exécutions ne donnant lieu à aucune recette. Dans certains pays, les manifestations gratuites n'autorisent pas l'exercice du droit d'exécution publique des compositeurs. Dans d'autres, ces séances gratuites n'excluent pas pour autant le paiement des redevances. Le critère de la gratuité est d'ailleurs d'autant plus contestable que, même si aucune recette n'apparaît, un profit indirect peut néanmoins, très souvent, être réalisé par les organisateurs.

Prenons l'hypothèse d'une séance de gala organisée par une firme commerciale pour ses employés et ses clients, qui sera financée par des subventions mais ne donnera lieu à aucune recette : les auteurs sont alors parfaitement justifiés à faire valoir que, si les artistes et les fournisseurs ont reçu rémunération, il n'y a pas de raison pour qu'eux-mêmes soient traités différemment. On évaluera, par conséquent, ce qu'aurait dû être la recette pour que la séance soit rentable, et on appliquera au budget de la manifestation, voire à son budget artistique, un pourcentage constituant le salaire des auteurs.

Nous venons de passer très brièvement en revue les principes et les bases de la perception.

Bien qu'il s'agisse d'une des missions essentielles des sociétés d'auteurs, celle-ci n'est évidemment pas suffisante. En effet, les sommes encaissées doivent faire l'objet d'une répartition aussi équitable que possible entre les divers ayants droit des oeuvres utilisées.

Aussi, passerons-nous maintenant à l'examen des principes et des modalités d'application de la répartition.

\*

\*

\*

## La répartition

### I. Les principes

Lorsque la société d'auteurs a encaissé les redevances, dont je rappelle le caractère collectif, il importe de les répartir, c'est-à-dire de transformer une rémunération globale en paiements individuels.

La répartition, c'est donc le partage de la somme totale perçue, d'abord entre toutes les oeuvres réellement exécutées, puis entre les divers ayants droit de ces oeuvres.

Distinguons donc entre ce que nous appellerons la répartition primaire, et la répartition secondaire.

Le principe de la répartition entre les oeuvres est simple : chaque oeuvre doit faire l'objet d'un paiement lorsqu'elle a été exécutée publiquement et qu'une redevance a été perçue.

Rappelons que, dans la répartition, aucun critère d'ordre esthétique n'entre en ligne de compte; seuls la durée de l'oeuvre et le nombre d'exécutions ont une incidence.

La prise en considération de la durée est légitime. Il serait injuste de répartir sur la même base une chanson de 2 minutes 1/2 à 3 minutes, et une symphonie de 30 minutes. La répartition s'effectuera donc d'après une documentation constituée de cartes, sur lesquelles seront portés le titre de l'oeuvre et sa durée.

Pour la commodité des opérations, la durée sera transformée en nombre de points ou de parts. Si, par conséquent, le programme des oeuvres exécutées comporte 10 chansons affectées chacune de 6 parts, la répartition de la somme perçue sera faite sur la base de 60 parts. La division de la somme à répartir par le nombre total de parts donnera le prix d'une part.

Ainsi, les opérations de répartition pourront-elles grouper tous les secteurs dans lesquels le prix de la part est équivalent.

## II. Méthodes

Comment savoir quelles oeuvres ont réellement été exécutées ? C'est, en effet, le problème le plus difficile à résoudre dans le cadre de cette répartition primaire qui nous intéresse actuellement.

En dépit de toutes les recherches qui ont été effectuées, le système fondamental consiste encore à demander à l'organisateur, voire en fait au chef d'orchestre, d'inscrire sur un "programme" le titre de toutes les oeuvres exécutées. Certaines lois, comme la loi française, en font une obligation à l'entrepreneur de spectacles, d'autres ne le font pas, mais les sociétés d'auteurs obtiennent la remise des programmes par la voie contractuelle.

Ce système est concevable dans tous les cas où la rédaction du programme est pratiquement réalisable. Il en est ainsi, par exemple, pour les bals, les cabarets, la radiodiffusion, les cinémas.

En revanche, les sociétés d'auteurs se heurtent à des obstacles insurmontables lorsque l'organisateur n'a pas le contrôle pratique des oeuvres exécutées. On voit mal, en effet, comment le cafetier pourrait rédiger le programme exact des oeuvres exécutées dans un juke-box ou même à l'aide de disques passés sur un phonographe.

C'est pourquoi il a fallu fréquemment se résoudre à abandonner la répartition par programmes pour adopter des méthodes faisant appel aux sondages. Ces méthodes, il faut bien le dire, sont toujours envisagées avec circonspection, et même avec méfiance, par les auteurs, mais il est incontestable qu'elles permettent désormais d'assurer la répartition des droits d'auteur dans des conditions d'exactitude que la méthode ancienne ne pouvait obtenir.

Le programme rédigé par le chef d'orchestre peut malheureusement faire l'objet d'erreurs répétées, dues à la négligence, voire à la volonté délibérée d'avantager certaines oeuvres en les inscrivant sans qu'elles soient exécutées.

Ces pratiques ont amené la SACEM et d'autres sociétés d'auteurs à faire des procès, et même à poursuivre en correctionnelle les chefs d'orchestre s'avantageant personnellement au détriment de leurs confrères.

La méthode des sondages supprime ces "combinaisons".

Dans le domaine des juke-boxes, par exemple, à partir de formules mathématiques mises au point par des spécialistes, la SACEM a pu, en faisant procéder à des écoutes par ses délégués, aboutir à une répartition dont la marge d'erreurs n'est pas supérieure à 3 %.

La même pratique a été utilisée pour les bals, en homologuant avec beaucoup de discernement et de méthode un nombre limité de chefs d'orchestre dont le répertoire était considéré comme représentatif de l'ensemble des oeuvres exécutées en France.

Ainsi, cette répartition première évolue-t-elle dans un sens de plus grande précision et de meilleure rentabilité.

La répartition secondaire consiste, lorsqu'une somme a été inscrite au crédit d'une oeuvre, à en répartir le montant entre ses divers ayants droit.

Pour une chanson, par exemple, la fiche de documentation portera, outre le titre et la durée, le nom de l'auteur des paroles, du compositeur de la musique, et de l'éditeur. Lorsqu'il s'agira d'une chanson adaptée, il faudra y ajouter le nom du sous-éditeur ayant acquis l'oeuvre pour un territoire déterminé, de l'adaptateur, et au besoin de l'arrangeur musical. Il n'est pas rare qu'on aboutisse ainsi à 6 ou 8 ayants droit pour une seule oeuvre.

Lorsque tous les ayants droit font partie de la même société, les sommes sont affectées aux opérations de paiement de ladite société; mais il est très fréquent que ces ayants droit appartiennent à diverses sociétés d'auteurs, et dans ce cas il y aura lieu d'extraire la part revenant aux ayants droit étrangers et de la faire parvenir à l'organisme les représentant.

A l'origine, ces opérations étaient toutes effectuées manuellement. Certaines sociétés d'auteurs, dont les ressources sont modestes, continuent à opérer ainsi, mais dans la plupart des cas les matériels mécanographiques, et même les ordinateurs, sont venus absorber le volume croissant des opérations de répartition. A partir du moment où la carte perforée comprendra toutes les indications citées plus haut, la machine se chargera de ventiler la redevance, de pratiquer les retenues pour frais, et d'imprimer, en fin de compte, les feuillets de répartition distribués aux membres des sociétés.

Le progrès des techniques a permis d'aboutir ainsi à ce que les membres des sociétés d'auteurs soient munis, lors de chaque répartition, d'informations de plus en plus précises sur les exécutions de leurs oeuvres. Ils peuvent savoir, en effet, que telle oeuvre aura été exécutée pendant telle période, dans un bal ou au cours d'un concert, à l'aide d'un disque ou par tout autre moyen, par le canal de la radio, de la télévision ou du cinéma, ainsi que dans tel pays étranger.

Toutes ces opérations de répartition, bien sûr sont assez longues, et le délai entre la perception des redevances et leur paiement aux ayants droit oscille, en général, entre 4 et 10 mois.

Les méthodes de répartition évoluent sans cesse. Le jour viendra où les écrans cathodiques mis à la disposition des employés permettront d'enregistrer sur bandes magnétiques, directement, toutes les informations sans avoir à passer par le canal de la carte perforée. Aussi, pouvons-nous envisager de répartir toujours plus vite, aux moindres frais, et avec le maximum de précision.

### Conclusion

Le présent séminaire est destiné essentiellement à l'information des experts venant des pays en voie de développement.

Aussi, terminerons-nous cet exposé en dégagant ce que nous croyons devoir être les grandes lignes d'une politique destinée à promouvoir leur patrimoine musical national.

Ainsi que nous l'avons vu, il paraît tout d'abord indispensable que la gestion des droits musicaux soit effectuée par voie collective; en d'autres termes, il est nécessaire de créer des organisations chargées de percevoir et de répartir. Il s'agit là d'un travail qui exige des techniciens.

La gestion du droit d'auteur n'échappe pas à la spécialisation, et l'on ne s'improvise pas technicien du droit d'auteur. La plupart de nos employés, et à plus forte raison de nos agents de maîtrise et cadres, doivent passer plusieurs années avant d'être rompus aux difficultés, dont nous n'avons d'ailleurs pu brosser qu'une esquisse.

Par ailleurs, la rentabilité des opérations de perception et de répartition implique un montant global minimal de perceptions, faute de quoi les frais d'administration viennent amputer le revenu du compositeur d'une part tout à fait excessive. C'est la raison pour laquelle les sociétés françaises ont conclu, notamment avec :

- le BUREAU MAROCAIN DU DROIT D'AUTEUR (BMDA)
- la SOCIETE DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET EDITEURS DE LA REPUBLIQUE ARABE UNIE (SACERAU)
- la SOCIETE DES AUTEURS ET COMPOSITEURS TUNISIENS (SODACT),

et concluront vraisemblablement avec d'autres sociétés à l'avenir des accords prenant la forme d'une coopération administrative et technique.

Les opérations de perception doivent, naturellement, être effectuées sur place. La répartition peut très bien, en revanche, par suite de la nécessité d'une documentation très vaste, être réalisée dans un autre pays à l'aide des programmes recueillis.

L'institution d'une société de gestion, c'est l'antithèse du mécénat, que celui-ci soit privé ou gouvernemental. C'est, dans une certaine mesure, une délégation de responsabilités aux auteurs et à ceux qui les assistent, et par l'impartialité qui doit présider à la gestion, c'est la garantie que toute oeuvre de tout auteur pourra être utilisée par tout utilisateur sans aucune restriction ni aucune discrimination.

Enfin, c'est le moyen de donner naissance à une communauté à la fois économique et spirituelle, puisque comme l'ont exposé certains de mes collègues, le rôle des sociétés d'auteurs ne se borne pas à la perception et à la répartition de redevances, mais s'étend aux domaines professionnel, moral, et culturel.

Les sociétés d'auteurs forment des spécialistes qui sont susceptibles, lors des discussions au stade national comme international, de faire valoir les points de vue de la création, par opposition parfois avec les nombreux spécialistes formés par les usagers, ce qui est nécessaire pour que la confrontation de leurs opinions débouche sur des solutions positives.

Aussi, souhaitons-nous que ces assises, dont le mérite revient aux BIRPI, assistés en l'occurrence par la CISAC, permettent la création, dans un certain nombre de pays n'en possédant point encore, d'organismes compétents pour la perception et la répartition des redevances musicales.

DA/28,4  
ORIGINAL français  
DATE: 15 octobre  
1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

Perception et répartition des  
droits de reproduction mécanique et graphique

par Dr. Erich Schulze  
Directeur général de la Société des auteurs,  
compositeurs et éditeurs de musique  
d'Allemagne fédérale (GEMA)

SOMMAIRE

- I. Base internationale du droit
- II. Exercice du droit graphique
- III. Exercice du droit mécanique

ANNEXES :

- 1. Statuts du BIEM
- 2. Modèle d'un contrat d'édition pour oeuvres littéraires
- 3. Modèle d'un contrat de traduction entre auteur et traducteur
- 4. Modèle d'un contrat de traduction entre auteur et éditeur
- 5. Modèle d'un contrat entre traducteur et éditeur
- 6. Modèle d'un contrat à conclure pour traduction et adaptation d'oeuvres dramatiques

I. Base internationale du droit

Le droit de reproduction est réciproquement protégé, dans le monde entier, presque toujours par des conventions multilatérales, plus rarement par des accords bilatéraux. Les deux conventions multilatérales les plus importantes sont la Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886, révisée en dernier lieu à Stockholm le 14 juillet 1967, et la Convention universelle sur le droit d'auteur du 6 septembre 1952. Dans la mesure où les pays appartiennent à l'une ou à l'autre de ces deux conventions multilatérales, un accord bilatéral n'est généralement pas de rigueur. Le pays, cependant, qui ne fait partie d'aucune convention multilatérale et qui désire voir les oeuvres de ses auteurs protégées à l'étranger, c'est-à-dire pas seulement celles de ses oeuvres qui ont été tout d'abord publiées à l'étranger, ou auraient paru simultanément à l'intérieur du pays et à l'étranger, a tout intérêt à conclure un accord bilatéral. Ce cas, par exemple, a été prouvé lors d'un accord ratifié à Budapest par les Gouvernements de l'Union Soviétique et de la République Populaire de Hongrie le 17 novembre 1967, concernant la protection réciproque des droits d'auteur.

La Convention de Berne, qui accorde aux auteurs d'oeuvres protégées le droit exclusif de reproduction, précise la notion de reproduction dans son article 9, ainsi stipulé :

- 1) Les auteurs d'oeuvres littéraires et artistiques protégés par la présente Convention jouissent du droit exclusif d'autoriser la reproduction de ces oeuvres, de quelque manière et sous quelque forme que ce soit.
- 2) Est réservée aux législations des pays de l'Union la faculté de permettre la reproduction desdites oeuvres dans certains cas spéciaux, pourvu qu'une telle reproduction ne porte pas atteinte à l'exploitation normale de l'oeuvre ni ne cause un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur.
- 3) Tout enregistrement sonore ou visuel est considéré comme une reproduction au sens de la présente Convention.

L'exposé suivant concerne les deux modes d'utilisation les plus importants du droit de reproduction, c'est-à-dire le droit mécanique et le droit graphique de reproduire des œuvres littéraires et musicales. Il s'agit ici de deux modes d'utilisation juridiquement indépendants l'un de l'autre, et qui ne sont que rarement employés par le même ayant droit.

Le droit mécanique se rapporte à des exemplaires devant servir à la reproduction mécanique, comme par exemple des disques ou des bandes sonores. Le droit graphique, par contre, se rapporte à la reproduction de livres et de musique imprimée. Tandis que le droit graphique est régulièrement cédé par l'auteur à un éditeur, celui-ci confie le droit mécanique à une société de gérance. C'est pourquoi les statuts du BIEM (Bureau International des Sociétés gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique), fondé par les différentes sociétés nationales de gérance, mentionnent à l'article 2, chiffre 10, alinéa 2, concernant les droits graphiques, la réserve suivante :

Il est précisé que les droits d'enregistrement et de reproduction mécanique visés par les présents Statuts s'appliquent à tout mode de reproduction des œuvres littéraires, dramatiques et musicales aux fins de leur utilisation, à l'exclusion de la reproduction graphique.

## II. Exercice du droit graphique

Dans le but d'utiliser, pour son œuvre, le droit graphique, l'auteur a coutume de signer un contrat avec l'éditeur. Pour de telles conclusions de contrats, la CISAC (Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs) a élaboré les projets suivants :

1. Modèle d'un contrat d'édition pour œuvres littéraires (annexe 2)
2. Modèle d'un contrat de traduction entre l'auteur et le traducteur (annexe 3)
3. Modèle d'un contrat de traduction entre l'auteur et l'éditeur (annexe 4)
4. Modèle d'un contrat entre le traducteur et l'éditeur (annexe 5)
5. Modèle d'un contrat de traduction et d'adaptation d'œuvres dramatiques (annexe 6).

Le taux des redevances entre l'éditeur et l'auteur sera fixé d'un commun accord. Généralement le taux minima s'élève à 10 %.

En ce qui concerne les oeuvres musicales, il n'est malheureusement pas possible de présenter un modèle de contrat. Il est d'usage que, tout spécialement pour la musique légère, vu la vente minimale de partitions, la maison d'édition musicale réclame en même temps de l'auteur une participation au rendement du droit mécanique. Cette dernière est variable et sera presque toujours fixée d'après le plan de répartition de la société nationale de gérance à laquelle appartiennent, en commun, le compositeur, l'auteur et l'éditeur. On cédera au surplus à l'éditeur original le droit de conclure des contrats de sous-édition avec des éditeurs étrangers. L'édition étrangère exige presque toujours un remaniement de la composition et, en tant qu'il y a des paroles, une adaptation de celles-ci. Les ayants droit originaux (compositeur, auteur, éditeur original) ainsi que les sous-ayants droit (arrangeurs, adaptateurs, sous-éditeurs) se partagent généralement le produit final, sur la base de 50 : 50.

### III. Exercice du droit mécanique

#### 1. Introduction

Vu ses nombreuses possibilités d'utilisation, le droit mécanique ne peut être exercé que collectivement. Car, actuellement, 600 millions d'exemplaires déjà se vendent annuellement de la "plaque noire", et la diffusion de la bande sonore s'accroît de plus en plus. De nos jours, aucun poste émetteur ne peut plus travailler sans disques ou sans bandes sonores. Ceci nous rappelle l'invention du phonographe par Edison en 1877 et nous permet de mesurer l'énormité des progrès de la technique depuis ce temps-là. Au sujet de l'invention du phonographe par Edison en 1877, un journal de ce temps a publié ce qui suit :

"Sous sa forme actuelle, le phonographe ne représente, pour nous, guère plus qu'une ébauche intéressante, et même s'il semble apte à bien des perfectionnements, nous ne pouvons, pour le moment, pas encore envisager un usage pratique ... En outre, lors de la reproduction de sons musicaux, on est désagréablement surpris par le fait que, à chaque tour du cylindre qu'on tourne à la main, on est obligé de constater chaque irrégularité; le phonographe alors chante faux

Les phrases parlées à pleins poumons nous font penser à la voix d'un homme enrroué ... De sorte que, pour le moment, nous devons encore ranger tous les espoirs exagérés et tous les plans exaltés dans le domaine des châteaux en Espagne".

Dix ans plus tard cependant, Berliner construisit le Gramophone. Celui-ci se distingua du Phonographe en ce sens qu'au lieu de cylindre ou de rouleau, on a employé tout d'abord une plaque de zinc, plus tard une plaque de cire. De par là, il devint possible de fabriquer des matrices au moyen desquelles on pouvait ensuite presser des disques. Abstraction faite de quelques améliorations apportées au diaphragme, à l'aiguille et au moteur, le Gramophone a conservé, jusqu'à nos jours, sa forme originale.

En 1900, Poulsen a découvert le soit-disant "fil parlant", un procédé au moyen duquel les ondes sonores pouvaient être retenues sur un fil magnétique. Cependant, la puissance phonétique du "fil parlant" n'était pas suffisante dans son emploi pratique. Pour obtenir une puissance suffisante, il fallait des amplificateurs. Pourtant, entre-temps, le procédé du magnétophone a été perfectionné. Comparé avec le disque, il présente le grand avantage de la reproduction sonore immédiate après l'enregistrement, sans qu'un remaniement spécial de la bande soit nécessaire. Un autre avantage, qui n'est pas à sous-estimer, est que la bande, par l'emploi d'un aimant, peut être effacée et être immédiatement apte à un nouvel enregistrement. De nos jours, un poste émetteur enregistre son programme presque exclusivement sur bande. L'industrie phonographique, pour ses enregistrements, se sert de la bande qu'elle capte ensuite sur un disque de cire parce que la bande ne laisse plus entendre les bruits d'aiguilles ou autres. En outre, les enregistrements peuvent être immédiatement contrôlés et, si besoin est, répétés sans aucune perte de matériel.

## 2. Exercice collectif du droit de reproduction mécanique

On y parvient par la fusion organisatrice dans le BIEM, par la conclusion de contrats de réciprocité entre les membres du BIEM ainsi que par la conclusion de contrats normaux ou de cadres pour les usagers (voir article 2 des statuts du BIEM, annexe 1). Par cela, il a été par exemple possible, pour tous les pays dans lesquels une licence légale pour les droits mécaniques est inconnue (les USA font partie des pays ayant une telle licence et où il faut payer 2 cents par oeuvre) de stipuler une licence uniforme de 8 % sur le prix de vente au détail. Cependant la licence

légale, dans son effet juridique, est limitée au territoire pour lequel elle a été promulguée. En cas d'exportation, il faut payer le taux de licence du pays d'importation. En cas d'échange de matrices, il est de règle de payer le taux de licence en vigueur dans le pays de passage.

Le montant de la rémunération pour l'utilisation du droit mécanique par la Radio se réglera suivant les recettes des postes-émetteurs provenant des taxes payées par leurs abonnés ainsi que des recettes de la publicité.

Eu égard à la réorganisation récente du BIEM et aux négociations prévues concernant la conclusion de nouveaux contrats normaux et de cadre, il est impossible de présenter aujourd'hui déjà des modèles de contrats.

La répartition des recettes est basée sur les listes d'enregistrements des producteurs de disques et sur les programmes d'émissions de la Radio. Le répertoire national peut être exploité par chaque société nationale de gérance elle-même. Cependant, l'exploitation du répertoire international exige une documentation globale. Si chaque société nationale de gérance voulait entretenir une telle documentation, le résultat serait trop coûteux. La pratique, au contraire, nous a enseigné qu'il est plus lucratif de concentrer le travail occasionné par le répertoire international en plusieurs centrales de documentation. Les frais de perception et de répartition s'élèvent en moyenne à 20 %.

La répartition du produit net parmi les compositeurs, auteurs et éditeurs intéressés, est réglée, en ce qui concerne le répertoire national, par le plan de répartition de la société nationale de gérance et, quant à la répartition du répertoire international, selon le contrat d'édition conclu en liaison avec les plans de répartitions des autres sociétés de gérance intéressées.

### 3. Remarque finale

Même si, au premier coup d'oeil, on devait avoir l'impression que l'exercice collectif du droit mécanique ne favorise que les intérêts des titulaires du droit, il faut cependant ajouter que, sans cette fusion organisatrice, les usagers du monde entier ne seraient pas à même d'effectuer, sans difficultés, ni les échanges de matrices et de bandes, ni l'exportation des disques.

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

DA/28/5 73  
ORIGINAL: français  
DATE: 31 juillet  
1968

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

### Perception et répartition des droits théâtraux

par M. J. van Nus  
Directeur général honoraire  
des Sociétés d'auteurs et compositeurs  
des Pays-Bas (SEBA et BUMA)

Deux autres rapports et les échanges de vues auxquels ils ont donné lieu nous ont fourni les informations nécessaires relatives aux méthodes d'exploitation des deux branches du droit d'auteur sur les oeuvres musicales (avec ou sans texte), à savoir les droits d'exécution - dénommés dans la pratique "petits droits" - et les droits mécaniques.

Les points suivants se sont avérés être caractéristiques

- 1) les auteurs d'oeuvres musicales, ou leurs ayants droit, se trouvent dans l'impossibilité effective d'exploiter eux-mêmes leurs droits de façon satisfaisante;
- 2) pour cette raison, des organisations ont été créées dans presque tous les pays du monde pour s'occuper de l'exploitation des droits des auteurs;

- 3) ces organisations, par l'affiliation directe de leurs auteurs nationaux et par le jeu des contrats de représentation réciproque qu'elles ont conclus avec leurs sociétés soeurs étrangères, disposent de ce que l'on appelle "le répertoire mondial de musique protégée";
- 4) ces organisations, qui disposent parfois d'un monopole légal, délivrent aux "usagers" les autorisations nécessaires pour utiliser ce répertoire à des conditions qui sont valables d'une façon générale, l'une des principales étant l'obligation de verser une rémunération calculée sur la base de tarifs rendus publics;
- 5) les sommes perçues de la sorte par une organisation nationale sur son territoire sont réparties à ses propres membres et à ceux des sociétés soeurs étrangères, après déduction des taxes et des frais généraux;
- 6) cette répartition est effectuée selon une clé fixe de répartition à laquelle participent tous les ayants droit (compositeur, auteur, arrangeur, traducteur, éditeur, sous-éditeur).

\*

\*       \*

Portons maintenant notre attention sur le véritable sujet de cette étude, à savoir la perception et la répartition des droits théâtraux.

Il convient d'observer tout d'abord que, en cette matière, il n'est nullement question d'uniformité dans l'exploitation des droits, uniformité qui serait comparable à celle existant dans le domaine des droits d'exécution et des droits mécaniques.

Les auteurs de pièces de théâtre et de pièces dramatico-musicales - ce sont là les principales catégories d'oeuvres tombant sous la notion de "grands droits", ainsi qu'on a l'habitude de dénommer les droits théâtraux 1) - peuvent dans de nombreux cas exploiter eux-mêmes leurs droits : ils passent avec les exploitants de théâtres et les organismes de radiodiffusion et de télévision un contrat relatif à une oeuvre dramatique ou dramatico-

---

1) Les expressions "petits droits" et "grands droits" ne comportent en elles-mêmes aucune signification quant à l'intérêt économique de ces droits. Dans de nombreux pays, les sommes perçues au titre des "petits droits" dépassent, et de beaucoup, celles perçues au titre des "grands droits". L'origine de ces expressions peut s'expliquer de façon historique en raison du fait que l'exploitation des "grands droits" a précédé celle des "petits droits" et que, initialement, la première catégorie de ces droits fut considérée comme la plus importante.

musicale donnée à des conditions qu'ils fixent eux-mêmes et qui sont déterminées par ce que l'on pourrait appeler leur "position marchande".

Il ne faut pas conclure cependant de cette remarque préliminaire que, en matière d'exploitation de grands droits, il n'y a pas de place pour une organisation d'auteurs.

Ainsi que je l'ai constaté précédemment, il manque en cette matière une uniformité d'exploitation, analogue à celle qui existe pour les droits d'exécution et les droits mécaniques; en effet, on connaît ici toute une gamme de modes d'exploitation.

Dans certains pays il existe de fortes organisations d'auteurs pour les grands droits - nous pensons à la France, à l'Italie, à l'Espagne, à la Tchécoslovaquie - qui réunissent la quasi-totalité des auteurs dramatiques. Ces organisations, qui travaillent également sur la base de tarifs fixes, ont un répertoire national très important. Dans ces pays, les exploitants de théâtres sont astreints à observer certaines conditions de base qui écartent la conclusion, en dehors des organisations d'auteurs, de contrats individuels en ce qui concerne tant les auteurs nationaux que les auteurs étrangers ou leur société.

A côté de ces pays, il y en a d'autres qui n'ont aucune organisation nationale d'auteurs; les auteurs doivent alors régler leurs affaires eux-mêmes ou bien passer par l'intermédiaire d'agences; un exemple caractéristique de cette situation est celui des Etats-Unis avec ces grandes agences théâtrales que sont Ashley, Brandt & Brandt, Morris, etc.

Entre ces deux extrêmes, se rencontrent des formes intermédiaires dans lesquelles, à côté d'un nombre plus ou moins restreint d'organisations d'auteurs, des agents théâtraux et des éditeurs s'occupent de l'exploitation des grands droits tandis que des contrats directs interviennent également entre auteurs et usagers. Dans ces pays, les exploitants de théâtres font souvent à l'étranger leur propre "scouting" pour obtenir l'autorisation de représenter des pièces étrangères; ils passent alors eux-mêmes les contrats nécessaires avec les auteurs étrangers ou leurs représentants (agents, éditeurs).

Dans ces conditions, il n'est pas aisé de donner une image tout à fait complète des méthodes d'exploitation en vigueur dans les différents pays. Une telle description, par son caractère multiforme, pourrait avoir un effet confondant. En outre, le danger n'est pas imaginaire que les informations ainsi fournies risquent de ne pas être tout à fait exactes du fait d'un manque de connaissances détaillées en ce qui concerne la situation dans les autres pays.

Pour cette raison, et après mûre réflexion, j'ai préféré me limiter à une description de la situation qui prévaut dans mon pays, les Pays-Bas. Ce choix m'apparaît du reste d'autant plus indiqué que la situation aux Pays-Bas peut être considérée comme constituant une forme intermédiaire dans laquelle se rencontrent toutes les méthodes d'exploitation (organisations d'auteurs, agents, éditeurs, interventions directes des auteurs). Par ailleurs, il y a une similitude remarquable qui existe entre les Pays-Bas et les pays en voie de développement du fait que, pour le moment, ni les Pays-Bas ni les pays en voie de développement ne disposent d'un fort répertoire national. En matière d'oeuvres dramatiques, les uns et les autres sont des pays importateurs.

La mesure du reste dans laquelle cela est valable pour les Pays-Bas résulte notamment du fait qu'en 1962 - pour citer ce seul exemple d'un exercice quelconque - le théâtre professionnel néerlandais a représenté 43 % de pièces américaines et 35 % de pièces françaises à côté d'environ 8 % d'oeuvres d'origine néerlandaise, les 14 % restants étant constitués d'oeuvres provenant de divers autres pays (Allemagne, Italie, Suisse, Royaume-Uni, Espagne, Belgique, Irlande, URSS).

On peut constater cependant, et fort heureusement, une croissance continue du répertoire national néerlandais, tendance qui se manifestera également en son temps dans les pays en voie de développement à condition que la protection en matière de droit d'auteur y soit garantie de façon suffisante.

\*

\*      \*

Commençons notre exposé par une description de la situation aux Pays-Bas en ce qui concerne le théâtre professionnel.

Il y a peu de temps encore les Pays-Bas comptaient deux organisations d'auteurs d'une certaine importance <sup>2)</sup> qui, après une période de compétition entre elles (certainement contraire aux intérêts des auteurs puisqu'il régnait en effet entre ces deux organisations une guerre des tarifs), ont décidé de coopérer étroitement, cette coopération ayant pour but final de parvenir à une fusion complète. Un très grand nombre d'auteurs dramatiques sont affiliés à l'une ou l'autre de ces organisations; leur production constitue le répertoire national.

---

2) La SEBA (Fondation pour l'exploitation et la protection des droits d'auteur) et l'IBOA (Bureau international pour les droits d'auteur) dont le siège social, depuis leur fusion, est à Amsterdam, Marius Bauerstraat 30.

A la suite, soit d'articles paraissant dans la presse quotidienne étrangère ou dans des revues spécialisées consacrées aux pièces de théâtre représentées avec succès à l'étranger, soit de demandes présentées par les directions de compagnies théâtrales néerlandaises, soit encore d'offres spontanées émanant d'organisations d'auteurs étrangères, d'agents ou d'éditeurs, les organisations néerlandaises mènent des négociations avec les auteurs étrangers ou leurs représentants en ce qui concerne les conditions auxquelles peut être obtenu le droit de représenter des oeuvres théâtrales aux Pays-Bas. Dans cet ordre d'idées, il faut observer que les organisations néerlandaises fusionnées ont des relations permanentes avec certaines organisations d'auteurs étrangères - comme la SACD (France), la SGAE (Espagne), la SIAE (Italie), la SABAM (Belgique), relations qui ont été établies dans certains cas sous forme de contrats de réciprocité - ainsi qu'avec des agents exerçant leur activité à l'étranger (Etats-Unis notamment et, dans une moindre mesure, Royaume-Uni) et avec des éditeurs d'oeuvres scéniques (Allemagne, Suisse, pays scandinaves).

En principe, les auteurs étrangers ou leurs représentants peuvent définir les conditions de la représentation de leurs oeuvres qu'ils estiment correctes. Dans la pratique, et d'une façon générale, ces conditions ne s'écartent pas sensiblement de ce qui est d'usage sur ce point aux Pays-Bas étant donné que, s'il en était autrement, il serait impossible de parvenir à un résultat.

Quant au théâtre néerlandais professionnel, le taux de la rémunération des auteurs - même lorsqu'il s'agit de grands succès étrangers - ne dépasse pas 10 % des recettes (déduction faite des taxes). Les pourcentages habituels varient entre 6 et 8 %, les droits de traduction étant mis à part. En ce qui concerne le répertoire étranger, il est d'usage de demander une caution qui, sauf cas exceptionnels extrêmement rares, est prélevée sur les redevances qui sont dues. Aux Pays-Bas, les montants demandés à titre d'à-valoir varient entre Hfl. 1.500 et Hfl. 6.000.

La rémunération des traducteurs revêt également différentes modalités. Dans certains cas, un des membres de la compagnie théâtrale concernée (c'est-à-dire l'un des acteurs) est chargé de la traduction de la pièce étrangère; il reçoit pour ce faire un forfait qui lui est réglé directement. Dans d'autres cas, un auteur "freelance" est chargé de la traduction; le plus souvent, cet auteur aura confié la sauvegarde de ses intérêts à une organisation d'auteurs; sa rémunération, qui est calculée sous forme d'un pourcentage sur les recettes, équivaut habituellement à 1/4 du pourcentage demandé par l'auteur original ou à 1,50 % ou 2 % des recettes.

Les organisations d'auteurs couvrent leurs frais par le prélèvement d'une commission. Cette commission a été fixée par les organisations néerlandaises, pour ceux qui font incidemment appel à leurs services, à 15 % des redevances perçues; ce pourcentage est ramené à 10 % pour les auteurs qui leur ont confié tous leurs intérêts.

La répartition des sommes perçues ne présente pas de difficultés : déduction faite de la commission précitée, la somme nette disponible est répartie entre l'auteur ou son représentant (75 %) et le traducteur ou son représentant (25 %).

Beaucoup de pays connaissent un grand nombre de sociétés ou troupes d'amateurs; 16.000 sociétés de cette sorte existent aux Pays-Bas. Les représentations qu'elles donnent sont habituellement réservées exclusivement à leurs membres et à leurs bienfaiteurs. En pareil cas il n'y a donc pas de recette et un tarif sous forme d'un pourcentage sur les recettes ne peut donc pas être appliqué. Pour ce genre de représentation un tarif a été défini aux Pays-Bas dont le taux dépend du nombre de places disponibles dans la salle où la représentation a lieu. Depuis le 1er mai 1963 ce tarif est le suivant :

salles de 250 places, fl. 47,25 (taxes comprises) par représentation;

salles de 400 places, fl. 63,25 (taxes comprises) par représentation;

salles de plus de 400 places, fl. 78,75 (taxes comprises) par représentation.

Ce tarif est valable pour les pièces qui occupent toute la soirée.

Pour les pièces en un acte le tarif est le suivant :

salles de 250 places, fl. 23,15 (taxes comprises) par représentation;

salles de 400 places, fl. 31,50 (taxes comprises) par représentation;

salles de plus de 400 places, fl. 39,25 (taxes comprises) par représentation.

Si plusieurs pièces en un acte sont données au cours de la même soirée, la somme totale qui est due n'excède jamais celle qui le serait pour une pièce occupant toute la soirée.

Les sociétés d'amateurs qui appartiennent à l'une ou l'autre des fédérations reconnues groupant lesdites sociétés bénéficient d'une réduction de 10 % sur les tarifs précités.

Aux Pays-Bas, tout au moins, une clé fixe de répartition est appliquée en ce qui concerne les sommes perçues auprès des sociétés d'amateurs; déduction faite de la commission de 15 ou 10 % précédemment définie en ce qui concerne le théâtre professionnel, l'auteur reçoit 50 %, le traducteur 25 % et l'éditeur 25 % de la somme disponible. En effet, les pièces de théâtre susceptibles d'être jouées par des amateurs ont presque toutes été éditées; par ailleurs, outre la quote-part précitée de droits d'auteur, les éditeurs demandent également l'achat d'un nombre minimum de livrets, le plus souvent 6 ou même plus.

En dehors des représentations d'oeuvres dramatiques données en salles par le théâtre professionnel ou les troupes d'amateurs, des émissions de telles oeuvres sont effectuées par la radio et/ou la télévision. Il s'agit en pareil cas, soit d'oeuvres écrites directement pour la radio ou la télévision, soit de pièces adaptées à cette fin. Nous ne connaissons pas aux Pays-Bas de tarifs fixes à cet égard : la loi de l'offre et de la demande détermine le taux de la rémunération à fixer.

Dans le cas d'une émission de télévision (durée de 90 minutes, au maximum) la rémunération d'usage pour une pièce occupant toute la soirée varie entre Hfl. 1.500 et Hfl. 3.000, traduction éventuelle non comprise; la rémunération de cette dernière varie entre Hfl. 500 et Hfl. 1.000. Il existe également un autre tarif de Hfl. 20 par minute pour l'auteur original et de Hfl. 5 à 7,50 par minute pour le traducteur éventuel.

Dans le cas d'une émission de radiodiffusion la valeur par minute est moindre : de Hfl. 10 à Hfl. 15 pour l'auteur original et de Hfl. 2,50 à Hfl. 3,50 pour le traducteur éventuel. Pour cette catégorie également la commission de 15 ou 10 % s'applique selon les critères ci-dessus mentionnés.

\*

\* \*

Jusqu'à présent notre attention a été exclusivement attirée sur les perceptions effectuées en faveur des auteurs d'oeuvres dramatiques. Toutefois, le répertoire des organisations d'auteurs s'occupant de l'exploitation des grands droits comprend également des oeuvres dramatico-musicales et des oeuvres chorégraphiques.

En ce qui concerne ces deux catégories d'oeuvres il peut y avoir des divergences de vue quant à savoir quelle est l'organisation d'auteurs qui doit s'occuper de leur exploitation. En principe, la situation est telle que, si ces oeuvres musicales sont exécutées sous forme de concert (c'est-à-dire sans l'adjonction d'une action scénique), elles sont gérées par les organisations d'auteurs compétentes pour la perception et la répartition des petits droits.

Les critères de "forme de concert" et d'"action scénique" n'ont toutefois, dans la pratique, aucune valeur absolue. Nous nous trouvons ici confrontés avec le problème de la "délimitation des répertoires".

Depuis de nombreuses années déjà toutes les parties intéressées - c'est-à-dire les organisations d'auteurs compétentes pour les petits droits, celles compétentes pour les grands droits, les éditeurs de musique, les organismes de radiodiffusion et de télévision - ont essayé de dégager une solution, acceptable de façon générale, mais en vain. Une étude de cette question sous

tous ses aspects dépasserait de beaucoup le cadre du présent exposé. Pour le moment qu'il me suffise de vous signaler les recommandations définies par le Comité d'experts juridiques du Conseil de l'Europe pour les échanges de programmes de radiodiffusion. Ce Comité s'est exprimé comme suit :

Considérant :

Que les "petits droits" sont gérés collectivement par des organismes professionnels et sont exploités en vertu de contrats généraux qui dispensent l'organisme de radiodiffusion sonore et de télévision de l'autorisation préalable, oeuvre par oeuvre, et prévoient une rémunération globale pour l'ensemble des répertoires gérés,

Recommande aux parties intéressées de placer sous ce régime :

- 1.- Les extraits d'oeuvres dramatico-musicales jusqu'à concurrence d'une durée totale de 25 minutes lorsqu'ils sont utilisés en radiodiffusion sonore et jusqu'à concurrence de 20 minutes lorsqu'ils sont utilisés en télévision; ne sont visés par cette disposition, ni l'acte entier, ni l'utilisation partielle de l'oeuvre qui en laisse subsister tous les éléments essentiels sans que l'action dramatique soit interrompue;
- 2.- Les oeuvres chorégraphiques exécutées en radiodiffusion sonore, en tout ou en partie, et, en télévision, jusqu'à concurrence de 15 minutes et au maximum de 50 % de la durée totale de l'oeuvre;
- 3.- Les oeuvres chorales en tout ou en partie, en radiodiffusion sonore ou en télévision;
- 4.- L'oeuvre cinématographique utilisée en télévision, en ce qui concerne les droits fondés sur l'oeuvre dramatico-musicale dont elle est tirée;
- 5.- Les chansons interprétées à la télévision, même en costume et dans un décor, à condition qu'elles ne fassent pas l'objet d'une adaptation qui, par l'adjonction d'une action scénique correspondant ou non à leur sujet, les transforme en oeuvre dramatico-musicale.

Les airs détachés d'oeuvres dramatico-musicales (opérettes et autres), même présentés scéniquement à la télévision, sont régis par le Point I."

En ce qui concerne les perceptions en faveur des auteurs d'opéras, d'opérettes et des oeuvres dites "musicales" représentées dans des salles il n'y a rien de particulier à signaler sauf qu'en cette matière il n'existe aux Pays-Bas aucune règle fixe : les affaires sont traitées individuellement, c'est-à-dire cas par cas.

\*

\* \*

Avant de terminer, il faut encore signaler une activité qui est en rapport direct avec l'exploitation des droits théâtraux; j'ai mentionné le placement d'oeuvres.

Au premier chef, ce sont les agents théâtraux et les éditeurs qui s'occupent de ce placement mais les organisations d'auteurs, ou des organisations placées sous leur contrôle, sont également actives en ce domaine.

Aux Pays-Bas, une organisation placée sous le contrôle de la SEBA et connue sous le nom de DONETO (Documentatie in Nederland op Toneelgebied) a précisément pour tâche le placement des oeuvres. DONETO dispose d'une bibliothèque étendue des pièces qui appartiennent au répertoire de la SEBA et cette bibliothèque est particulièrement précieuse pour les troupes et les sociétés d'amateurs.

Quatre fois par an, DONETO publie une brochure de propagande.

DONETO travaille également à susciter à l'étranger un intérêt pour les oeuvres dramatiques d'origine néerlandaise et d'ores et déjà un nombre important de ces pièces ont été exportées et ont pu y être placées. Mais ceci n'empêche nullement que l'ambition demeure de stimuler toujours davantage l'intérêt de l'étranger pour les oeuvres dramatiques néerlandaises.

DONETO déploie également son activité sur le plan national où elle s'occupe du placement non seulement d'oeuvres néerlandaises mais aussi d'oeuvres étrangères.

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
(Geneva, November 25 to 29, 1968)

### Les statuts et l'organisation interne des sociétés ou groupements d'auteurs

par M. Royce Whale  
Directeur général  
Performing Right Society (P.R.S.) du Royaume-Uni

#### 1. Caractéristiques des sociétés d'auteurs

La nature et les objectifs des sociétés d'auteurs diffèrent de ceux des groupements de travailleurs intellectuels appartenant à d'autres domaines, à la médecine par exemple, et sont plus éloignés encore de ceux des associations de travailleurs manuels, c'est-à-dire des syndicats.

Les associations de travailleurs intellectuels, telles celles des médecins, ont pour buts essentiels de déterminer des niveaux de qualification pour la pratique de la profession et de garantir le respect de certains codes déontologiques par leurs membres. Naturellement, l'association procurera à ses membres des avantages accessoires, mais non négligeables, que fournissent en général les associations : une bibliothèque, un bulletin d'information, etc. Il va de soi que l'association mènera son action dans l'intérêt général de ses membres. Un autre objectif précis sera de donner au grand public l'assurance qu'il peut s'appuyer avec confiance sur la compétence et l'honnêteté des membres du groupement.

Les buts des syndicats sont bien connus. Ils cherchent presque uniquement l'amélioration des conditions financières et matérielles de travail.

Pour les deux sortes de groupements que nous avons mentionnés - les travailleurs intellectuels dans des domaines autres que la littérature et les arts, et les travailleurs manuels - la caractéristique essentielle est donc qu'ils se préoccupent des normes professionnelles, des conditions de travail et de rémunération applicables à l'ensemble de leurs membres, pris à titre collectif et non à titre individuel. L'association établira les règles et conditions qu'elle estime convenir à la fois à l'intérêt de ses membres et à celui du public en général, puis elle s'efforcera de faire suivre ces prescriptions par tous ses membres.

L'auteur, comparé aux autres travailleurs intellectuels, se caractérise essentiellement par le fait qu'il est et restera toujours un individualiste qui travaille en suivant la voie choisie par lui-même, en exerçant son activité dans des conditions propres à sa personnalité, et qui ne sont déterminées en aucun cas par l'intervention d'autres personnes de son groupement.

On peut se rendre compte de cette différence fondamentale si l'on sait que presque n'importe qui peut être formé comme médecin ou mécanicien sur automobile, à condition de jouir de l'intelligence nécessaire et de fournir le travail indispensable à ces études. On ne peut cependant imaginer qu'à degré égal d'intelligence, on puisse former quelqu'un comme auteur dramatique, compositeur de musique ou peintre, à moins qu'il ne soit doué de ce talent particulier, essentiel pour exercer ces activités, qui n'est pas une habileté acquise, mais qui résulte de traits de caractère innés, donnés par la nature. En outre, la manière dont l'auteur dramatique, le compositeur ou le peintre exerceront leur activité doit rester extrêmement personnelle pour garder de la valeur.

Il n'entre jamais dans les objectifs des associations d'auteurs de fixer les usages professionnels ou de garantir la compétence technique de leurs membres. On peut considérer que chaque auteur pratique un métier unique en son genre. Il serait donc tout-à-fait contraire aux conditions inhérentes à son travail de création de le gêner par des règles professionnelles conçues non pour lui en tant qu'individu, mais seulement pour l'ensemble du groupe.

On voit ainsi que l'auteur est avant tout un individualiste et c'est une condition nécessaire à son métier qu'il jouisse d'une pleine liberté pour exprimer sa personnalité au travers de son oeuvre. On pourrait donc se demander si l'auteur, cet individualiste type, doit même s'associer avec d'autres auteurs dans un groupement professionnel et s'il ne compromet pas ainsi sa personnalité. Ce sont des questions qui ont vraiment donné beaucoup de souci aux auteurs. Aujourd'hui, il en est encore parmi eux qui préfèrent ne pas entrer dans les organisations professionnelles existant maintenant dans la plupart des pays où se déploie une notable activité littéraire, musicale et artistique.

La raison principale qui amène néanmoins les auteurs à s'associer est, paradoxalement, le désir de sauvegarder leur individualité ainsi que le droit d'exercer à leur guise la profession qu'ils ont choisie. Il existe, bien entendu, d'autres motifs de constituer un groupement d'auteurs, nous les verrons plus loin, mais il nous semble qu'ils sont secondaires par rapport à cette raison principale.

En s'associant pour la sauvegarde de son individualité, l'auteur est mieux apte à résister aux pressions économiques et sociales auxquelles il est tout particulièrement soumis en tant qu'individu et qui, sinon, pourraient l'obliger à sacrifier une part de sa personnalité et même à abandonner son métier. C'est pourquoi la tendance naturelle des auteurs à agir isolément plutôt que collectivement pour défendre leurs intérêts a été parfois encouragée par certains usagers des oeuvres, qui eux, groupés dans leurs propres associations, ont bien compris les avantages d'être unis.

Il y aura par conséquent de grandes différences entre les sociétés d'auteurs et les autres groupements professionnels ou syndicaux, mais ils auront tous en commun le souci d'assurer, de façon générale, le bien-être de leurs membres. Cependant, même à cet égard, les buts des associations d'auteurs sont très différents de ceux des autres groupements. Beaucoup de sociétés d'auteurs ne se préoccupent en fait que très indirectement et très faiblement des aspects économiques de leur profession, et même aucune société d'auteur, à notre connaissance du moins, n'a jamais tenté d'obtenir pour ses membres pris individuellement un niveau de vie minimum ou moyen, comme le font souvent d'autres organismes professionnels. Ici, de nouveau, l'individualité de l'oeuvre de l'auteur rend impossible une telle proposition. On ne peut imaginer, par exemple,

dans le domaine des arts plastiques, une société qui essaierait de fixer un prix d'achat minimum pour les oeuvres de ses membres. En revanche, une société de ce genre pourrait essayer, et le fera probablement, de promouvoir le droit de suite, qui est le droit de l'artiste à participer au produit de la revente de son oeuvre, quel qu'il soit. C'est un droit qui jusqu'à présent n'est accordé que dans une petite minorité de pays.

Ainsi, nous trouvons que dans chaque pays où peut s'observer une production appréciable d'oeuvres littéraires, musicales et artistiques, les auteurs se sont groupés en associations dont les fonctions sont de défendre la vie littéraire, musicale et artistique de façon générale et avec certaines exceptions que nous examinerons. A son stade le plus simple, cette défense consistera à fournir des conseils juridiques, financiers, ou commerciaux. Le droit des contrats, la protection du droit d'auteur, les affaires fiscales, tout cela est complexe et les auteurs à leurs débuts n'ont aucune expérience de ces problèmes. Une association professionnelle centralisée, pourvue de conseillers juridiques et d'un personnel expérimenté, peut rendre de très grands services aux auteurs en s'occupant pour eux de ces questions.

L'association, comme d'autres du même genre, mènera des campagnes générales pour la défense des intérêts de ses membres et sera en mesure de faire appel, en particulier, aux plus éminents d'entre eux, lorsque cela est utile à cette défense des intérêts. Certes, il y aura les autres avantages habituels d'une association, mais l'appartenance à une société d'auteurs n'entraînera pas un mode de vie spécifique, comme c'est le cas pour les autres genres de groupements que nous avons mentionnés.

L'individualisme de l'auteur l'inclinera vraisemblablement à s'associer avec d'autres, mais sur une base étroite, plutôt que large. Dans de nombreux pays nous ne trouvons pas seulement une société de peintres, mais une société des peintres à l'huile, une autre des aquarellistes, une troisième des portraitistes, etc. Il existera aussi probablement des sociétés différentes pour les compositeurs de musique sérieuse, de musique légère ou de musique populaire. Dans notre pays, nous nous attendons à la création avant longtemps d'une société des compositeurs de musique électronique !

Dans le domaine des lettres nous verrons presque certainement des sociétés distinctes pour les auteurs dramatiques, pour ceux d'ouvrages littéraires ou pour les poètes.

Cette tendance au morcellement n'est cependant pas nuisible en soi aux intérêts des auteurs. L'unité n'est pas nécessairement une force dans ce domaine. Un tel particularisme élimine certaines frictions qui se produiraient sans cela, et d'autant plus qu'il semble douteux qu'une seule société réunissant des auteurs de tous genres puisse être mieux en mesure que ne le serait une multiplicité de sociétés, de défendre les seuls intérêts qu'ils aient tous en commun, c'est-à-dire le niveau de protection que leur accorde la législation sur le droit d'auteur.

En outre, on trouvera dans de nombreux pays un organisme unique, groupant des représentants de tous les auteurs et dont l'objectif est la défense du droit d'auteur en général, sans autre préoccupation touchant à la situation économique de ses membres. Un tel organisme existe dans le Royaume-Uni, c'est le British Copyright Council, dont le président est un auteur éminent dans le domaine littéraire et dans celui de la musique, Sir Alan Herbert.

2. Conditions nécessaires à la fondation d'une société d'auteurs

Dans les propos qui ont précédé, nous avons pensé à la situation telle qu'elle existe dans un pays où la production est florissante dans les domaines littéraire, musical et artistique et qui pratique depuis longtemps la protection du droit d'auteur. Nous devons examiner maintenant cette situation dans d'autres pays, où tout est encore à faire, où non seulement il n'y a peut-être pas de sociétés d'auteurs, mais où les conditions même d'existence de ces sociétés peuvent être absentes.

L'une de ces conditions est naturellement la présence de talents créateurs, qui cependant peuvent se trouver, nous en sommes certains, dans tous les pays et chez toutes les races. On a déjà la preuve que ces talents sont nombreux dans les pays en voie de développement.

Une condition fondamentale pour la création de sociétés d'auteurs est l'existence d'un niveau de protection des oeuvres suffisamment élevé pour qu'il suscite l'apparition de tels talents. A cet égard, nous aimerions suggérer respectueusement aux gouvernements des pays en voie de développement qu'ils devraient plutôt promouvoir que réprimer cette source vitale de progrès.

La condition qui nous paraît ensuite la plus importante pour la fondation des sociétés d'auteurs est la volonté des titulaires de droits d'auteurs de mettre sur pied ces sociétés. C'est délibérément que nous avons utilisé le terme "titulaires" au lieu d'"auteurs", car les sociétés d'auteurs, ainsi que l'expérience l'a démontré dans le monde entier, peuvent être tuées dans l'oeuf par l'opposition marquée par les cessionnaires de droits sur les oeuvres qu'ils exploitent. Nous nous permettons d'observer que cette conception, quand elle existe, est vraiment bornée, parce que la propriété intellectuelle est d'abord la juste prérogative des créateurs et tout système qui fait que le principal bénéficiaire des droits de l'auteur soit quelqu'un d'autre que cet auteur provoquera un antagonisme et amènera directement à des restrictions ou même à la suppression du droit d'auteur. Cela se fera non seulement au préjudice de l'auteur, mais aussi de ceux qui deviennent les cessionnaires de ses droits avec l'intention d'exploiter son oeuvre. Nous avons vu personnellement, par exemple en Inde, combien il est fréquent, nous dirions même normal, que les auteurs vendent la totalité de leurs droits sur leurs oeuvres à des éditeurs, des producteurs de films, des fabricants de disques, etc., dont on sait qu'ils se sont opposés à la formation de sociétés d'auteurs qui, elles, auraient combattu cette manière de faire, afin d'assurer une part équitable des résultats de l'exploitation de leurs oeuvres. En Inde, les cessionnaires des droits des auteurs seraient plus avisés, tant dans leur intérêt que dans celui des auteurs, d'encourager la création de sociétés d'auteurs et de collaborer avec eux pour la défense de leurs intérêts communs.

En tout cas, si l'on veut voir le nombre des auteurs augmenter et leurs associations se développer, il sera essentiel qu'ils gardent en main le contrôle aussi étendu que possible des oeuvres exploitées par des tiers. Ce principe vital figure dans les termes suivants, à l'article 9 de la Charte du droit d'auteur, établie par la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs (CISAC) :

"L'auteur doit être associé à la fortune de son oeuvre, de telle façon que le principe général de sa participation au succès économique de celle-ci s'affirme dans les rapports entre les auteurs, d'une part, et les industries et les usagers, d'autre part, et cela, dans tous les cas où c'est possible, sous forme d'un pourcentage sur les revenus bruts de l'utilisation de l'oeuvre, quelles qu'en soient les formes et modalités d'expression et de reproduction."

Bien entendu, nous ne voulons pas dire qu'il y a, tout au moins dans les pays développés, conflit et opposition entre les auteurs d'une part et leurs cessionnaires d'autre part. Bien que les intérêts des deux groupes ne soient pas identiques, ils sont néanmoins à tel point similaires que les éditeurs en tout cas sont les alliés et les partenaires naturels des auteurs. Il va de soi qu'il est très important que chacun des deux groupes considère l'autre dans cette optique et que leurs relations mutuelles s'inspirent de cette conception.

Tout particulièrement pour les pays en voie de développement, il nous paraît indiqué de signaler ici un grave danger qui menace d'étouffer les sociétés d'auteurs en ôtant à leurs membres la possibilité même d'agir de façon indépendante dans la défense de leur profession. Il s'agit de l'inclusion dans la loi sur le droit d'auteur d'une clause disant que lorsqu'une oeuvre est commandée par une personne qui n'est pas l'employeur de l'auteur, qui paie un prix pour cette oeuvre ou s'engage à le payer, et que l'oeuvre est créée conformément à cette commande, la personne qui commande l'oeuvre devient titulaire du droit d'auteur à titre originaire, sauf stipulation contraire. Il est courant aussi de prévoir que, si une oeuvre est créée dans le cadre d'un contrat de travail, le droit d'auteur échoit à l'employeur à titre originaire.

Pour les grandes entreprises commerciales et même pour l'Etat, agissant en sa qualité de producteur de films, d'organisme de radiodiffusion ou d'éditeur d'ouvrages scolaires, une pratique qui se répand de plus en plus consiste à commander des oeuvres et à les faire créer, là où les clauses que nous avons mentionnées sont en vigueur, dans des conditions qui priveront l'auteur de son statut de créateur et le relègueront à celui de simple scribe ou fonctionnaire, car en général il ne sera pas en mesure de résister à la dépossession de ses droits, par une stipulation contraire. Il est évident que dans ces conditions l'auteur ne sera plus le maître de son avenir professionnel.

Nous pouvons seulement supposer que les gouvernements qui ont introduit ce genre de législation n'ont simplement pas compris ce qu'ils faisaient.

De leur côté, les auteurs doivent être bien décidés à résister à tout genre de manoeuvre qui pourrait empêcher la formation de leurs sociétés et nous touchons ici à ce qui pourrait se révéler une autre difficulté, celle d'obtenir l'adhésion au projet de la part de tous les auteurs appartenant au même domaine. Des divisions, des désaccords, des

rivalités et, par-dessus tout, le fait de voir se rallier certains auteurs aux côtés des personnes qui s'opposent à la création d'une société seront probablement fatals au projet. En Amérique du Sud, nous avons vu que même quand des sociétés ont été constituées et qu'elles ont déjà une carrière relativement longue, leur activité a été paralysée par la rivalité d'associations concurrentes formées par des groupes dissidents. Le but prédominant doit être l'intérêt commun, plutôt que les intérêts de certaines personnes ou de certains groupements. Il se peut qu'il ne soit pas facile d'obtenir cette unanimité, mais elle est primordiale.

### 3. Les débuts d'une nouvelle société

La société sera fondée autour d'un noyau de personnalités, formé des membres les plus respectés et les plus éminents de la profession, et tous les efforts doivent être faits pour assurer au projet l'appui de ces personnes. Comme il s'agira vraisemblablement de gens très occupés et peut-être âgés, il ne faudrait pas leur demander de consacrer une trop grande partie de leur temps et de leur énergie au projet; en revanche, leur patronage et leur présence dans des moments importants seront essentiels.

Naturellement un problème vital va se présenter : celui de se procurer les moyens financiers nécessaires et ce sera l'un des premiers qu'il faudra résoudre. Cela obligera à déterminer soigneusement tout d'abord les objectifs de la société, puis les ressources nécessaires pour poursuivre ces objectifs.

Les objectifs d'une société d'auteurs peuvent aller du simple au très complexe et l'organisation utile pour les atteindre aura évidemment le même degré de complexité croissante.

D'une part, nous pouvons imaginer une société de peintres et de sculpteurs, ayant comme buts de constituer simplement un lieu de rencontre où les membres de la profession puissent se réunir et discuter de leurs problèmes; on voudra conserver certaines archives et publier peut-être un bulletin; ou bien grouper des membres afin de soutenir des opinions ou des causes importantes pour la profession, et agir, de façon générale, comme un centre de ralliement, où les membres peuvent exposer leurs problèmes. Dans le domaine par-

ticulier des arts plastiques, la société n'aura pas à jouer un rôle vital dans l'activité professionnelle de ses membres, parce que le peintre et le sculpteur gardent un contrôle presque absolu sur leurs créations et peuvent s'en occuper sans avoir besoin de beaucoup d'aide extérieure. Cela ne veut pas dire que ces sociétés ne soient pas importantes, spécialement pour la défense des droits d'auteurs en général, mais il ne leur sera pas nécessaire de disposer d'une vaste organisation ou de moyens considérables, que ce soit en locaux ou en personnel.

A l'opposé, nous pouvons avoir une société analogue à celles dont d'autres personnes nous ont entretenu. En plus des services habituels rendus par une association, elle jouera un rôle vital dans l'activité professionnelle de ses membres en agissant pour eux en qualité d'organe collecteur des droits qui formeront dans beaucoup de cas la majeure partie de leurs revenus. Dans les grands pays, de telles sociétés peuvent compter un personnel de plusieurs centaines d'employés. Cependant, puisqu'elles assurent la perception des droits, elles seront en mesure, quand elles rempliront toutes leurs fonctions, d'imputer à leurs membres les frais d'administration. Néanmoins, même une société qui est créée en vue de la perception des droits aura besoin d'avoir de substantiels moyens à sa disposition avant de pouvoir entrer en activité.

Il est donc clair que dans un pays en voie de développement la société d'auteurs doit commencer modestement et qu'une bonne partie du travail devra se faire bénévolement, tant qu'on ne pourra pas engager des employés rétribués, et peut-être même de façon permanente. Faut-il grouper pour commencer toutes les catégories d'auteurs dans une seule société ? C'est une question qui ne peut être résolue par avance. Toutefois s'il s'agit d'une société de perception de droits, elle aura habituellement une activité séparée de celles qui n'assument pas cette fonction, bien qu'elle puisse percevoir plusieurs catégories de droits, par exemple ceux d'exécution publique et ceux d'enregistrement.

A ce stade embryonnaire de sa vie, la nouvelle société fera probablement bien de se placer sous la tutelle d'organismes plus anciens et plus expérimentés existant dans d'autres pays. Elle pourra certainement compter sur cette assistance. Le droit d'auteur est une notion de caractère essentiellement international. La législation sur la propriété intellectuelle dans un pays a des effets sur les auteurs de tous les autres pays et les titulaires de droits d'auteurs dans le monde entier doivent se considérer comme les membres d'un seul groupe, toujours prêts à s'aider les uns les autres.

C'est à ce stade également que se présentera peut-être la difficile et délicate question des relations de la nouvelle société avec les autorités publiques. Il peut arriver que les difficultés pour faire démarrer la nouvelle société soient telles que seule l'aide du gouvernement permette d'y parvenir. Pour les raisons que nous avons déjà évoquées, les autorités devraient certainement chercher à encourager la création de sociétés efficaces d'auteurs, car rien ne fera davantage pour promouvoir une floraison de talents nouveaux et l'indépendance culturelle qui en résultera. D'autre part, la mise sur pied de ces sociétés aura peu d'effets si la loi sur le droit d'auteur est insuffisante, ce qui aura comme conséquence vraisemblable que le pays dépendra du matériel étranger pour l'enseignement, les divertissements et les agréments de la vie. C'est la situation qui se produira si le matériel étranger, parce qu'il n'est pas protégé, peut être importé ou utilisé sans paiement de droits, de telle sorte que la production locale ne soit aucunement encouragée.

Cependant, il y a des dangers dont on doit reconnaître qu'ils rendent indispensable un examen très attentif avant de décider que l'on demandera une aide au gouvernement. Si cette aide est accordée dans le seul intérêt des auteurs, pour les motifs que nous avons mentionnés, alors cette assistance de l'Etat peut être la bienvenue. Mais si le gouvernement voulait avoir un droit de regard sur la gestion de la société en raison d'intérêts de classe ou de parti, compromettant ainsi cette indépendance de pensée et d'action dont nous avons déjà dit qu'elles sont, dans notre opinion, vitales pour la fonction créatrice de l'auteur, alors la simple protection et l'aide financière que le gouvernement pourrait accorder seront probablement acquises à un prix trop élevé.

Il y a toutefois des pays dans lesquels aucune société d'auteurs, ni même aucune autre association, ne peut exister sans l'accord et même la surveillance du gouvernement. Nous ne pouvons qu'espérer que dans de tels cas celui-ci sache montrer une compréhension loyale et un souci des véritables intérêts des professions créatrices, que ce soit sur le plan national ou international. Nous croyons savoir que les Pays-Bas et la Suisse forment deux exemples de cette attitude de sollicitude paternelle, mais désintéressée.

#### 4. Qualifications pour faire partie des sociétés d'auteurs

Il conviendrait de mentionner maintenant une question sur laquelle les opinions peuvent diverger; du moins, elle n'a pas trouvé partout la même solution et elle reste même partiellement ouverte. Il s'agit de savoir si les titulaires de droits d'auteurs, mais qui ne sont pas auteurs eux-mêmes, doivent être admis dans les sociétés d'auteurs et, si oui, dans quelle mesure.

On peut prétendre, bien entendu, que si des titulaires de droits sont admis sans être auteurs eux-mêmes, l'association n'est plus une véritable société d'auteurs. Pour notre part, nous refusons cet argument. Si une association existe principalement pour servir les intérêts des auteurs et qu'elle n'accepte d'autres titulaires de droits que dans la mesure où cela constitue un avantage pour les auteurs, elle peut encore se prétendre à juste titre une société d'auteurs et être considérée comme telle par les tiers.

Cette question ne se présente, tout au moins d'une manière significative, que dans le cas des sociétés qui perçoivent des droits sous licence générale pour le compte de vastes groupements de titulaires, bien que d'autres cas puissent exister. L'exemple classique de cette situation est donné par les sociétés qui accordent des licences générales pour l'exécution publique d'oeuvres musicales protégées, et dont on vous a déjà entretenu. En Europe, par tradition, ces sociétés admettent comme membres les éditeurs de musique, sur un pied d'égalité avec les auteurs. Une situation un peu différente règne maintenant dans les pays communistes d'Europe orientale, où l'édition, qu'elle soit musicale ou littéraire, est un monopole d'Etat.

Dans certains pays d'Amérique du Sud, les éditeurs ne sont pas admis comme membres dans les sociétés de perception de droits d'exécution musicale, mais ils reçoivent une part des droits encaissés.

Il faut examiner cette question (tradition mise à part) à la lumière des considérations juridiques et pratiques. Le noeud du problème est que les usagers des oeuvres musicales veulent obtenir une autorisation tout-à-fait générale et que la société sera censée qualifiée pour accorder cette autorisation. La société devra donc acquérir de la part de ses membres un contrôle complet de leurs droits d'exécution publique et ne pourra pas les laisser céder ce contrôle à des éditeurs ou à d'autres tiers.

D'autre part, un éditeur (tout au moins celui qui risque des capitaux dans l'espoir de réaliser un bénéfice) ne s'intéressera pas à acquérir d'un compositeur le droit d'édition et d'autres droits sur une oeuvre musicale avec l'intention de les exploiter, si on l'exclut de la participation à l'un des aspects les plus importants de l'exploitation, c'est-à-dire au droit d'exécution publique.

Par conséquent, dans les plus importantes sociétés gérant le droit d'exécution publique des oeuvres musicales, ce problème est résolu en admettant les éditeurs en qualité de membres, mais cela doit se faire selon des règles qui puissent garantir que ce sont bien les auteurs qui dirigent de façon effective leur société. Cela n'implique pas que les éditeurs ne se voient pas accorder en général les mêmes prérogatives dans la société que les auteurs, mais ces derniers, formant le groupe de membres numériquement le plus fort, devraient toujours déterminer la politique de leur société, grâce à la supériorité que leur donne leur nombre de voix.

Une question controversée est de savoir si, pour les mêmes raisons que pour les éditeurs de musique, d'autres cessionnaires du droit d'auteur sur les oeuvres musicales, tels que les fabricants de disques ou les producteurs de films, devraient aussi être admis dans les sociétés de perception. La discussion de ce problème nous entraînerait bien au-delà du cadre de cet exposé et nous nous bornerons à observer qu'en règle générale les auteurs préfèrent ne pas affaiblir, plus qu'il ne semble nécessaire, la condition de qualification pour faire partie de leur société, en fait l'activité créatrice dans le domaine de la littérature, de la musique ou des arts.

##### 5. Statuts de la nouvelle société

Quand ces diverses difficultés de début sont surmontées, ou au moins en passe de l'être, l'étape suivante consistera à rédiger un projet de statuts. Des questions juridiques surviennent ici, qu'il ne nous est pas possible de traiter en détail. Mais, sur un plan général, on peut dire que ces statuts doivent être aussi simples que possible et qu'il faut porter toute son attention sur des points pratiques, tels que l'assujettissement fiscal. Il y a intérêt à rechercher la simplicité parce que des statuts trop stricts et complexes entraîneraient vraisemblablement des difficultés inattendues et divers désappointements, alors que la société est inexpérimentée et même n'est pas encore très sûre de la voie qu'elle va suivre.

Nous joignons à ce rapport le texte de statuts récemment rédigés pour une société d'auteurs dans un pays de langue anglaise. Sans prétendre à les proposer comme un modèle, ils peuvent néanmoins servir utilement pour indiquer les principes généraux sur lesquels une société de ce genre doit se constituer.

On signalera spécialement l'article 2, lettre g, de ces statuts, qui prévoit que l'un des objectifs de la société est d'établir des formules types de contrats que ses membres utiliseront dans leurs relations avec les éditeurs et les autres usagers de leurs droits. C'est là vraiment l'une des fonctions les plus utiles d'une société d'auteurs.

En annexe à ce spécimen, nous ajoutons un certain nombre de clauses que nous avons relevées dans les statuts d'autres sociétés et dont nous pensons qu'elles sont de nature à intéresser nos auditeurs.

Cependant, il semble qu'un sujet d'ordre juridique doive être mentionné. Si la société est perceptrice de droits, une question importante se présentera d'elle-même à propos de la forme à donner au mandat par lequel les membres autoriseront la société à agir en cette qualité. Sur ce sujet, la société devra demander le conseil d'un homme de loi. Dans certains pays, nous pensons qu'il suffira à la société de disposer d'un mandat pur et simple pour percevoir les droits et qu'en s'appuyant sur cette autorisation elle pourra requérir l'aide de la loi, si cela est nécessaire, à l'encontre des usagers du droit d'auteur. Dans d'autres pays, la situation sera beaucoup plus complexe.

Au Royaume-Uni, pour faire constater une violation du droit d'auteur, il faut que l'action en justice soit ouverte au nom du propriétaire du droit d'auteur ou encore que celui-ci soit l'un des demandeurs conjoints à l'action. En outre le fardeau de la preuve incombera aux demandeurs qui devront établir que cette personne est bien titulaire des droits sur chaque oeuvre isolée. C'est la raison pour laquelle la "Performing Right Society" se voit obligée d'obtenir de ses membres des cessions formelles du droit d'exécution sur leurs oeuvres, afin de devenir la titulaire effective du droit et d'être ainsi en mesure d'ouvrir elle-même action en justice.

Bien plus, dans le Royaume-Uni, la loi n'accorde qu'une présomption très faible lorsque la qualité d'auteur est en jeu. Si le défendeur, dans une action en contrefaçon, met en doute l'affirmation que la personne qui a écrit l'oeuvre en question est M. X, dont le nom est indiqué comme auteur sur les exemplaires imprimés (et le défendeur fera toujours cela), il faudra faire comparaître M. X, s'il est encore en vie, et il devra essayer de prouver qu'il a réellement écrit l'oeuvre dont il s'agit. Cela arrivera quelle que soit la célébrité de l'auteur et même si on sait très bien que c'est lui qui a écrit cet ouvrage.

En bref, au Royaume-Uni, la procédure judiciaire favorise le plagiaire au détriment du titulaire du droit d'auteur et, par conséquent, la "Performing Right Society" doit s'efforcer de surmonter ces obstacles, par la manière de formuler ses statuts et le mandat qu'elle reçoit de ses membres.

Nous mentionnons ces détails parce que les traditions juridiques du Royaume-Uni peuvent se perpétuer dans les anciennes colonies britanniques et les sociétés de perception de droits dans ces pays doivent s'attendre à rencontrer les mêmes problèmes. Nous espérons toutefois que les pouvoirs administratifs et judiciaires de ces pays feront preuve de préjugés moins accusés en faveur des activités commerciales et au détriment de la création intellectuelle, que ce n'est la tradition au Royaume-Uni.

## 6. Organisation interne de la nouvelle société

Nous en sommes maintenant au point où l'on peut supposer que la société est fondée et il nous reste à examiner la question de son organisation interne. Sauf pour une association d'une certaine ampleur et déjà assez complexe, ce qui ne sera pas le cas dans les débuts d'une société d'auteurs, il nous semble qu'il y a peu de choses à dire et que cela se recouvre en partie avec la question des statuts, que nous venons de traiter.

De plus, nous n'aimerions pas donner l'impression que l'organisation interne d'une société est nécessairement une tâche pénible et décourageante. Comme nous supposons que la société commencera sa carrière dans des circonstances relativement modestes, il suffit de s'en tenir au bon sens pour indiquer avec sécurité la manière dont les ressources disponibles peuvent être utilisées au mieux afin de réaliser les objectifs qu'on aura fixés dans les statuts. A ce propos, il

ne faut pas oublier qu'il n'existe pas deux pays identiques à tous égards, ne serait-ce que par le caractère de leurs habitants. Il y aura toujours des circonstances particulières et il sera préférable d'en tenir compte dans l'organisation, plutôt que de vouloir suivre de trop près un modèle mis au point en vue de conditions un peu différentes.

Une fois la société fondée, et bien entendu selon son champ d'activité et ses ressources, il y aura lieu de nommer des responsables pour diriger son activité. Nous avons déjà dit qu'il semble inévitable, du moins au début, qu'une bonne partie, si ce n'est tout le travail de la société, soit exécutée par des collaborateurs bénévoles. Ce n'est cependant pas une solution idéale et dès que les moyens le permettront il sera préférable de nommer des responsables rémunérés. A ce propos, on voit se développer deux opinions - l'une soutenant que les sociétés doivent être dirigées autant que possible par les auteurs eux-mêmes et l'autre estimant que la gestion doit être confiée à des directeurs professionnels.

Nous n'avons pas à prendre parti sur cette question. Il y a beaucoup d'arguments pour l'un et l'autre point de vue et c'est aux membres eux-mêmes qu'il faut laisser la décision.

L'organisation interne des grandes sociétés agissant comme organes collecteurs de droits est nécessairement beaucoup plus complexe, mais là aussi il n'est guère possible, et ce ne serait pas prudent, de vouloir prétendre qu'une certaine forme de structure doive être la meilleure. Nous allons illustrer ceci par un exemple.

A la "Performing Right Society", qui est une société percevant les droits pour l'exécution publique des oeuvres musicales protégées, nous n'avons pas de succursales dans le Royaume-Uni et toutes les autorisations sont émises par le siège de Londres, auquel les usagers versent aussi toutes les redevances. La plupart de nos licences se présentent sous la forme de contrats selon lesquels nous recevons un seul paiement annuel de droits. Son montant dépend de la mesure dans laquelle l'usager exécute notre répertoire. Nous avons certes un petit nombre d'agents résidant dans les diverses parties du pays. Ils prennent contact avec les usagers qui n'ont pas encore notre autorisation et les informent de leurs obligations découlant de la loi sur le droit d'auteur. Ils vérifient aussi que les usagers déjà au bénéfice d'une licence ne dépassent pas les conditions de leur contrat. Mais ces agents ne délivrent pas de licences et ne perçoivent pas de droits.

Dans d'autres pays et surtout quand le territoire est plus étendu que le nôtre, les sociétés analogues fonctionnent par l'intermédiaire d'un grand nombre d'agents locaux, qui accordent des autorisations et perçoivent des droits, soit à l'occasion d'une ou de plusieurs manifestations, soit pour une certaine durée.

Les deux systèmes ont leurs avantages. Celui de la société britannique est plus économique, mais son action est moins profonde et il semble qu'en général le résultat de la perception des droits est moins satisfaisant. A notre avis, le système des succursales régionales sera d'ordinaire plus pratique dans un pays où les différences ethniques sont marquées, mais nous précisons bien que ce problème ne devrait se présenter que dans le cas des sociétés perceptrices de droits. Il est évidemment de la plus grande importance que les sociétés d'auteurs évitent strictement tout genre de cloisonnement selon des critères de politique, de race ou de religion.

Les sociétés de perception ont tout naturellement une structure divisée en deux secteurs, la perception et la distribution, les deux opérations étant très techniques et exigeant un personnel bien formé et expérimenté. Les services techniques travaillent sous les ordres de la direction, qui, à son tour, est responsable de la mise en oeuvre de la politique décidée par le Comité directeur ou le Conseil d'administration.

Dans quelle mesure faut-il répartir cet organisme en divers départements ? La réponse à cette question dépend trop de facteurs individuels et des préférences des responsables pour que l'on puisse la déterminer exactement. La règle normale, dans tous les genres d'affaires, à notre avis, veut que les directeurs ne s'éloignent pas plus qu'il n'est nécessaire du travail administratif de détail.

Le problème des pouvoirs dont doit être investi le Conseil d'administration est d'une grande importance. Tandis que la structure de la société doit être démocratique, dans le sens que ses administrateurs sont élus à leurs charges et peuvent être révoqués dans certaines circonstances, nous estimons qu'il ne serait pas indiqué de les soumettre à un contrôle trop direct par tous les membres, contrôle qui les empêcherait inutilement de pouvoir prendre des décisions rapides et efficaces quand il le faut.

Un problème assez délicat se pose ici pour concilier deux tendances opposées : la première voudrait que les membres du Conseil conservent leur charge suffisamment longtemps pour gagner de l'expérience et la seconde verrait plutôt qu'ils doivent garder à l'esprit que la durée de leur mandat dépend de l'efficacité et de la régularité avec lesquelles ils remplissent leur fonction.

Dans le projet de statuts annexé à ce rapport, la gestion de la société est en fait assurée par un Comité de direction, formé de sept membres élus à chaque Assemblée générale annuelle, et par les membres du Bureau, qui, pour leur part, sont aussi élus à chaque Assemblée générale annuelle, sauf en ce qui concerne le Président et les Vice-Présidents.

Le Comité de direction est soumis au contrôle (plus ou moins de pure forme, probablement) d'un Conseil, qui est du moins investi de la fonction importante d'élire le Président et les Vice-Présidents de la société.

Nous pensons personnellement que ces statuts devraient raisonnablement donner satisfaction, mais il pourrait être préférable que les membres du Comité de direction soient élus pour une plus longue durée, par exemple de deux ou trois ans, parce qu'une seule année est une période trop courte pour gagner expérience et assurance. On peut admettre cependant que ce fait sera reconnu par l'Assemblée générale et que d'habitude les administrateurs ne seront pas remplacés après une année de fonction seulement.

Nous hésitons à approuver la clause selon laquelle le Comité de direction est autorisé à pourvoir à une vacance survenant en son sein jusqu'à la prochaine Assemblée générale annuelle. Ce système, selon notre expérience, incite quelque peu à constituer un comité d'amis plutôt qu'un organe pleinement représentatif des compétences et de l'expérience qui existent dans la société.

Qu'une société fonctionne bien ou non dépendra évidemment plus des capacités et de l'enthousiasme des administrateurs et des directeurs que de la forme de ses statuts, bien que nous ne sous-estimons pas l'importance de ceux-ci. C'est pourquoi il appartient à l'ensemble des membres d'exercer leur droit de vote en toute liberté et en particulier de résister à la tendance très naturelle de voter pour ceux avec qui ils ont des liens d'amitié, plutôt que pour la personne la mieux qualifiée pour une charge. Il est aussi très important que les administrateurs disposent de temps, aussi bien

que de capacités techniques. Elire à une charge une personne si occupée par son travail professionnel qu'elle ne peut consacrer le temps nécessaire aux affaires de la société, signifie qu'on a négligé un des plus importants aspects à considérer au moment d'évaluer les qualifications des candidats à cette charge.

Sauf pour le Président et les Vice-Présidents, qui seront normalement des personnalités éminentes de leur profession, répétons que ce serait probablement une erreur que d'élire quelqu'un à une charge uniquement sur la base de sa notoriété professionnelle. Selon notre expérience, la célébrité d'un auteur a souvent comme corollaire de très faibles compétences pour les questions pratiques. Nous ne voulons faire injure à personne en avançant cette thèse. Un auteur éminent n'a pas à se sentir blessé que l'on puisse penser qu'il n'est pas aussi éminent comme homme d'affaires. Sa notoriété d'auteur surpassera de bien loin toute celle qu'il pourrait atteindre dans les affaires. C'est du moins notre opinion personnelle, même si elle n'est malheureusement pas très largement répandue dans certains cercles officiels de notre pays.

#### 7. La raison d'être d'une société d'auteurs

Nous avons esquissé, de façon bien brève il est vrai, les problèmes qui se posent lors de la fondation des sociétés d'auteurs, puis les buts fondamentaux et la structure de ces sociétés. Nous avons relevé que ces problèmes diffèrent assez d'un pays à l'autre, de telle sorte qu'il serait difficile, et même imprudent, de recommander une seule formule pour les résoudre.

Néanmoins, il y a un élément qui doit exister, nous en sommes certains, dans toute société d'auteurs pour qu'elle fonctionne bien, et c'est la volonté de la part de ses membres de faire prendre conscience le mieux possible au public et dans les cercles officiels du rôle d'importance vitale que remplit l'auteur dans la vie sociale. C'est aussi la ferme résolution de faire valoir son droit à la pleine reconnaissance du statut spécial que ce rôle justifie.

On répondra peut-être que cette proposition va tellement de soi qu'elle n'a pas besoin d'être soutenue, mais il n'est pas exact que les auteurs aient toujours suffisamment conscience de leur propre valeur dans la communauté pour défendre convenablement leurs droits; et il n'est pas exact non plus que l'Etat n'ait jamais tenté de maintenir les auteurs dans une situation morale et pécuniaire inférieure à celle à laquelle ils ont droit.

C'est pourquoi, aux auteurs qui sont membres d'une société ou qui envisagent d'en fonder une, nous recommandons par-dessus tout qu'ils ne sous-estiment jamais leur importance dans la vie nationale et qu'ils restent toujours vigilants et énergiques dans l'affirmation des droits qui leur sont naturels en vertu du rôle culturel et social très important qu'ils remplissent, et non pas seulement en vertu de textes législatifs peut-être insuffisants ou même qui étouffent leur activité.

C'est en fait l'auteur qui est la source de tout ce qui constitue le fond même de notre civilisation. Comme le dit la Charte du droit d'auteur :

"Les auteurs des oeuvres littéraires, musicales, artistiques et scientifiques jouent un rôle spirituel dont le bienfait s'étend à l'humanité entière, se perpétue dans le temps et conditionne essentiellement l'évolution de la civilisation."

Nous voudrions ajouter qu'à un autre niveau, les divertissements dont les gens ont besoin pour rendre leur vie moins monotone, pour s'égayer l'esprit et stimuler leur pensées, proviennent aussi de l'inspiration de l'auteur.

Par conséquent, l'auteur est l'un des éléments les plus précieux de la communauté et il a droit à un statut moral et financier digne de sa valeur. Le rôle essentiel des associations d'auteurs est de proclamer cette idée. Les sociétés d'auteurs doivent donc être fondées et leurs affaires doivent être gérées en pleine conscience du fait que cette affirmation, bien qu'elle ne soit pas ouvertement combattue, peut néanmoins être contestée par l'activité de groupes intéressés et parfois par l'activité de l'Etat lui-même.

Formule type de statuts d'une société d'auteurs

Article premier - Le nom de la Société est

Article 2 - Les buts de la société sont les suivants :

- a) Promouvoir et défendre les intérêts généraux professionnels de tous les créateurs d'oeuvres littéraires, dramatiques ou musicales.
- b) Obtenir une législation satisfaisante du droit d'auteur, tant sur le plan national qu'international, et améliorer les relations entre et d'autres pays dans le domaine du droit d'auteur.
- c) Promouvoir la loyauté en affaires et cultiver, établir et maintenir l'harmonie, l'unité d'action et la compréhension parmi les membres de la Société, ainsi qu'entre les membres d'une part et d'autre part les personnes, les entreprises, les organismes, les associations ou les organisations qui les emploient ou qui achètent leur production ou avec qui ils travaillent, ont des relations d'affaires ou autres; enfin protéger à cet égard les droits des membres.
- d) Obtenir de meilleures conditions de travail pour les membres et une rémunération de leur travail, correspondant à sa valeur; corriger les abus dont ils pourraient être victimes et déterminer à cet égard une action concertée des membres.
- e) Promouvoir un règlement équitable de tous les conflits touchant à l'activité professionnelle de ses membres.
- f) Tenir les membres au courant de leurs droits et de leurs intérêts.
- g) Etablir et faire appliquer des formules types de contrats minimums et faire tout ce qui paraît nécessaire, propre ou souhaitable pour réaliser ou faire progresser les objectifs qui précèdent.
- h) Faire tous autres actes licites qui soient inhérents ou favorables à la réalisation de ces objectifs.

- i) Les revenus et la fortune de la Société, quelle qu'en soit la provenance, seront utilisés uniquement en vue de promouvoir les buts de la Société et aucune part n'en sera prélevée pour être payée ou transférée, directement ou indirectement, aux membres de la Société, sous forme de dividende, de bonification ou sous toute autre forme de bénéfice.

Il est précisé que cette clause n'empêche pas le paiement, de bonne foi, d'une rémunération à un titulaire d'une charge ou à un employé de la Société ou à un membre ou à toute autre personne, en compensation de services effectivement rendus à la Société.

Article 3 - La Société peut admettre comme membre tout auteur qui remplit l'une des conditions suivantes au moment de sa demande d'adhésion :

- a) avoir eu dans les ( ) dernières années un livre publié par un éditeur reconnu comme tel;
- b) avoir eu dans les ( ) derniers mois ( ) oeuvres de fiction ou documentaires, d'importance appréciable, publiées soit par un ou plusieurs périodiques importants, soit par un ou plusieurs journaux importants de diffusion générale,
- c) avoir eu dans les ( ) derniers mois une oeuvre de théâtre ou un scénario représentés publiquement sur la scène, à la radio, à la télévision ou par un autre moyen de diffusion;
- d) jouir d'une position professionnelle suffisante, pour mériter, aux yeux du Comité de direction ou du Conseil, la qualité de membre;
- e) avoir un ouvrage en préparation mais non encore publié qui, aux yeux du Comité de direction ou du Conseil, puisse donner droit à la qualité de membre.

Toutefois, un membre admis selon la condition e) ne peut l'être qu'en qualité de membre associé, qui n'a pas de droit de vote, ni d'éligibilité à une charge ou au Comité de direction, mais qui pour le reste est membre ordinaire de la Société.

La qualité de membre associé n'a qu'une durée provisoire et le Comité de direction doit examiner de temps en temps s'il convient d'y mettre fin ou d'accorder au membre la qualité de membre ordinaire.

- Article 4 - La qualité de membre peut être accordée ou retirée à une personne pour des motifs de comportement professionnel gravement préjudiciable à la Société, soit par une décision de la Société réunie en Assemblée générale, soit par une décision du Conseil ou du Comité de direction, soumise à ratification de l'Assemblée générale.
- Article 5 - Un préavis d'au moins ( ) jours sera donné, dans la forme habituellement employée pour convoquer l'Assemblée générale, à un membre pour l'informer qu'une proposition a été faite de lui retirer sa qualité de membre ou de faire ratifier une telle décision par l'Assemblée générale. Une personne qui cesse d'être membre, quelle qu'en soit la raison, renonce à tous droits et prétentions à l'égard de la Société, de la fortune et des biens de celle-ci.
- Article 6 - La Société est neutre, religieusement et politiquement.
- Article 7 - Le Conseil de la Société mène la gestion et dirige les affaires de la Société, mais peut déléguer tout ou partie de ses pouvoirs et de ses obligations au Comité de direction. Le Conseil comprend le Bureau de la Société et les membres du Comité de direction, ainsi qu'au moins ( ) et au plus ( ) membres, désignés par le Comité de direction, sous réserve de ratification par l'Assemblée générale suivante.
- Article 8 - La désignation des membres du Conseil ne faisant partie ni du Bureau, ni du Comité de direction a toujours lieu pour une période de ( ) années dès le début de l'exercice comptable en cours. Il est toutefois disposé que dans le cas des désignations faites dans l'exercice comptable 19 /19 un (1/ ) des membres du Conseil ainsi désignés le seront pour ( ) années et un (1/ ) le seront pour ( ) années dès le début de cet exercice comptable et qu'après le ( ) membres du Conseil au plus seront désignés chaque année. Les membres du Conseil dont le mandat est échu sont rééligibles. Le Comité de direction pourvoit à toute vacance pour cause de décès ou de démission, sous réserve de ratification de sa décision par l'Assemblée générale. Les membres du Conseil sont éligibles au Bureau, mais dans les réunions du Conseil un membre ne jouit pas d'une voix supplémentaire du fait du cumul de ses qualités de membre du Conseil et du Bureau.

Article 9 - Le Comité de direction de la Société comprend les membres du Bureau et ( ) autres membres élus lors de chaque Assemblée générale annuelle. Le Comité de direction siège sous l'autorité de son Président. Le Comité mène la gestion et dirige les affaires de la Société, sous la responsabilité du Conseil, et peut pourvoir à toute vacance éventuelle survenant en son sein, jusqu'à la prochaine Assemblée générale annuelle.

Article 10 - Le Bureau de la Société est constitué d'un Président, de ( ) Vice-Présidents, du Président du Comité de direction, d'un Secrétaire et d'un Trésorier. A l'exception du Président et des Vice-Présidents, ils sont élus chaque année par l'Assemblée générale au scrutin préférentiel. Sauf pour le Président et les Vice-Présidents, le Comité de direction peut pourvoir à toute vacance au sein du Bureau, jusqu'à la prochaine Assemblée générale annuelle.

Article 11 - Le Président et les Vice-Présidents sont élus par correspondance par le Conseil de la Société au scrutin préférentiel dont le résultat est annoncé au moins ( ) jours avant l'Assemblée générale annuelle. Le Conseil peut pourvoir à une vacance en tout temps. Le Président et les Vice-Présidents dont le mandat est échu sont rééligibles.

Article 12 - Le Conseil peut se réunir de temps en temps, sur convocation du Président. Le Comité de direction se réunit à intervalles réguliers, aux dates fixées par lui.

Article 13 - L'exercice comptable se clôt le de chaque année.

Article 14 - L'Assemblée générale annuelle se tient chaque année au mois de . Elle entend le rapport annuel, approuve le bilan, fixe le montant de la cotisation annuelle et détermine les taux de réduction ou de faveur qui peuvent être accordés à certains membres ou catégories de membres.

Article 15 - Une Assemblée générale ordinaire est tenue chaque année après l'Assemblée générale annuelle, et des Assemblées générales extraordinaires peuvent être convoquées en tout temps par le Conseil ou le Comité de direction ou sur la demande écrite de ( ) membres au moins.

- Article 16 - Pour toute Assemblée générale, le quorum est constitué de ( ) membres et la convocation doit être envoyée à tous les membres au moins ( ) jours à l'avance.
- Article 17 - Toutes les séances sont menées selon la procédure fixée dans (référence spécifiée) ou selon les amendements qui peuvent avoir été proposés et adoptés.
- Article 18 - Un membre peut voter par procuration dans le cadre de toute séance, à condition que son mandat écrit ait été transmis avant ou au commencement de la séance au Président de la Société, au Secrétaire, ou au Président de séance. Le mandat peut être général, ou particulier à une ou à des séances, ou spécifique à un objet seulement.
- Article 19 - Les fonds de la Société sont déposés en banque au nom de la Société; le Président, le Président du Comité de direction, le Secrétaire ou le Trésorier ont signature à ( ).
- Article 20 - Les comptes sont approuvés à une séance du Comité de direction ou de l'Assemblée générale, mention en étant faite au procès-verbal.
- Article 21 - Les Contrôleurs des comptes sont élus par l'Assemblée générale annuelle. Ils contrôlent tous les comptes, les pièces justificatives, les quittances, les livres, etc., et présentent leur rapport à l'Assemblée générale annuelle.
- Article 22 - Les Statuts peuvent être modifiés par décision de l'Assemblée générale, à condition cependant que les propositions d'amendement soient communiquées aux membres dans la convocation de l'Assemblée.
- Article 23 - La Société peut décider en Assemblée générale de se transformer en organisme à personnalité morale, conformément à la législation de , à condition que la proposition en soit communiquée aux membres dans la convocation de l'Assemblée. Dans l'éventualité de cette transformation, l'occasion sera donnée à tous les membres de la Société de devenir membres du nouvel organisme. La Société peut lui transférer tout ou partie de ses avoirs, droits, fonctions ou pouvoirs et aucun membre de la Société ne peut exiger qu'elle procède à une répartition des avoirs.

Annexe à la formule type de statutsButs de la société (exemples)

- a) Soutenir et aider financièrement ou autrement les membres en litige avec leurs employeurs, et donner un soutien et une aide analogue à d'autres organismes faisant cause commune avec la Société et ses membres, à condition que le Conseil exécutif considère que ce soutien et cette assistance sont dans l'intérêt de la Société et de ses membres.
- b) Faire des donations, accorder des subventions ou des prêts (avec ou sans intérêt ou garantie) à des membres, à des organismes analogues ou pour des buts charitables ou bénévoles, ou de toute autre manière qui soit décidée par le Conseil de direction.
- c) Régler des désaccords et des litiges survenus entre des membres de la Société et des employeurs, d'autres organismes et d'autres personnes, par des négociations collectives, des conventions ou d'autres moyens.
- d) Détenir, acheter, louer, hypothéquer ou traiter de toute autre manière toutes formes de propriété. Obtenir des fonds ou des moyens financiers en donnant en garantie les biens de la Société ou de toute autre manière.
- e) Aménager un club et ses locaux avec toutes les installations, dépendances et services nécessaires et utiles.
- f) Instaurer, administrer, souscrire ou soutenir une caisse de retraite ou d'assurance ou toute autre organisation similaire à l'avantage des membres, pour autant que le principe en soit approuvé par la majorité des membres dans une assemblée générale.
- g) Agir comme organe central de perception et de distribution des droits et redevances déterminés par des conventions représentatives et mettre à la charge des membres les frais de ces services.
- h) Publier de temps en temps une liste d'employeurs ou d'utilisateurs du droit d'auteur, avec lesquels la Société considère que ses membres ne devraient pas entrer en relations. Cette liste sera intitulée Liste des pratiques déloyales.

Devoirs des membres (exemples)

- i) Un membre ne doit pas se lier par un contrat contenant des clauses et des conditions moins favorables que celles qui sont établies dans les conventions de la Société concernant l'oeuvre en question, indépendamment du fait que la personne ou l'organisme avec qui le contrat est conclu soit ou non partie à ces conventions.
- j) Un membre ne doit pas se lier par un contrat avec une personne, une entreprise ou un organisme dont le nom est porté sur la Liste des pratiques déloyales, en cours au moment où ce contrat est signé.
- k) Un membre doit enregistrer auprès de la Société son nom de plume et tous les pseudonymes qu'il utilise ou utilisera.
- l) Tous les membres s'engagent à se conformer à toutes les décisions licites du Conseil exécutif.

DA/28 / 71  
 ORIGINAL: français  
 DATE: 31 juillet  
 1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
 RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
 DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
 GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
 BUREAUX FOR THE PROTECTION  
 OF INTELLECTUAL PROPERTY  
 GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

### Fonction sociale et culturelle des sociétés ou groupements d'auteurs

par M. J. Novotný  
 Directeur général adjoint  
 de la Société des auteurs  
 de Tchécoslovaquie (OSA)

Le but et la mission utile du Symposium organisé par les BIRPI, en collaboration avec la CISAC, sont de fournir des renseignements sur l'importance de la protection du droit d'auteur et sur les modes de sa réalisation sur le plan national aussi bien que dans les relations internationales. Les autres conférenciers, dans leurs études détaillées, ont déjà traité du rôle des sociétés ou groupements d'auteurs de leur organisation internationale CISAC, du mode et des principes de la perception et de la répartition des droits d'auteur, des formes juridiques des sociétés ou des groupements d'auteurs. L'objet de cet exposé est de présenter une vue d'ensemble de la fonction des sociétés ou groupements d'auteurs, telle qu'elle s'est développée pendant des années jusqu'à son état actuel. Si nous nous référons plus loin aux sociétés d'auteurs seulement, nous le faisons pour la simplification, ayant en vue également les groupements d'auteurs qui poursuivent des buts analogues.

Une analyse vraiment détaillée des fonctions essentielles aussi bien que complémentaires des sociétés d'auteurs et du système de leur réalisation dans l'activité quotidienne demanderait un exposé très étendu, car chaque nation, chaque pays et chaque Etat ont des conditions spécifiques, formées par leur évolution sociale, culturelle et économique. Ces conditions sont déterminées par la situation géographique du pays dans la communauté mondiale, par sa langue, par le niveau de l'éducation et l'instruction scolaire, par son évolution technique et par beaucoup d'autres facteurs. Ce sont surtout les dispositions créatrices innées et les capacités des ressortissants qui jouent un rôle d'une importance primordiale. C'est pourquoi la fonction sociale et culturelle, qui est basée dans chaque société sur les principes généraux communs et selon les mêmes buts, a, dans les divers Etats, une étendue et une mission différentes selon les conditions et la législation nationales. Et c'est pour ces raisons que les fonctions des sociétés d'auteurs ne peuvent être examinées que d'un point de vue général.

L'importance et l'utilité de toutes les activités des sociétés d'auteurs ont pour base la réglementation légale des relations qui se forment après la création d'une oeuvre de l'esprit entre le créateur, son oeuvre et la société. C'est dans ces relations que nous pouvons voir les effets de l'oeuvre de l'esprit dans deux sphères différentes, bien que reliées entre elles. Ce sont les effets immatériels d'une part et les effets matériels d'autre part. Les deux accompagnent chaque oeuvre de l'esprit non seulement par rapport à son créateur mais aussi par rapport au monde extérieur.

L'activité créatrice ne signifie pas pour le créateur seulement la satisfaction intérieure d'avoir maîtrisé l'idée conçue, ou la joie d'avoir saisi l'inspiration et le plaisir d'avoir exprimé son idée d'une manière permettant de comprendre l'oeuvre par les sens humains. La création de l'oeuvre représente pour son auteur la récompense méritée de son travail ainsi que la possibilité de gagner sa vie.

Dans la vie quotidienne, l'oeuvre de l'esprit n'apparaît pas uniquement sous une forme immatérielle, comme le charme de la musique, le sortilège d'un livre, la beauté d'un tableau ou d'une oeuvre d'art plastique, mais elle présente aussi une grande importance sur le plan économique.

La divulgation du substrat matériel de l'expression de l'oeuvre, son exécution, sa représentation et son utilisation publique en général exigent de nombreux intermédiaires et des moyens techniques pour permettre pratiquement à l'oeuvre de réaliser sa mission sociale, c'est-à-dire artistique, culturelle et aussi économique.

Ce sont ces aspects économiques qui ont provoqué l'existence de l'industrie de l'imprimerie, l'activité éditoriale et le commerce des livres, dans le but de divulguer les oeuvres de l'esprit. L'exécution des oeuvres dramatiques et musicales a créé, non seulement les théâtres et les salles de concert pour les spectateurs, mais aussi les directions et les agences de théâtre et de concert. Nous ne pouvons donc séparer l'activité créatrice de son exploitation économique et c'est pourquoi l'art, à côté de sa mission spirituelle, est devenu un élément important et significatif de la vie économique. L'oeuvre de l'esprit crée et multiplie la richesse de la culture nationale. La vie sociale l'a adoptée en tant que nouvel objet d'exploitation; elle a créé et crée toujours de nouvelles branches de l'activité humaine pour sa mise en valeur publique.

Il faut se rendre compte qu'au moment où l'auteur exprime son oeuvre soit sous la forme du manuscrit, de l'enregistrement sonore ou visuel, soit sous la forme plastique, l'oeuvre se détache de l'auteur pour réaliser, déjà par elle-même, sa mission culturelle. Il est généralement reconnu que l'homme a droit à la récompense de son travail, que le travail assure les besoins de subsistance et que le moyen de l'échange est l'argent. Notre travail est payé en argent et c'est avec de l'argent que l'on gagne sa vie. La qualité d'argent payé pour le travail exprime, en règle générale, sa valeur qualitative et quantitative, ainsi que son utilité dans le cadre de l'échange des valeurs dans la société humaine. Du point de vue purement économique, le travail de l'auteur a dans la société la même position que n'importe quel autre travail et, par suite, la rémunération est exprimée de la manière habituelle, c'est-à-dire par le paiement d'une somme d'argent. Son montant, basé sur le principe de la valeur, est déterminé généralement par l'étendue de l'utilisation publique de l'oeuvre de l'esprit. Et ici, nous nous trouvons en face d'une différence essentielle par rapport à la détermination du montant et de l'échéance du salaire pour d'autres genres de travail.

La plupart des gens reçoivent la récompense de leur travail aussitôt après l'avoir terminé. Dans le cas des auteurs, où le droit à la récompense ne naît qu'au moment de l'utilisation de l'oeuvre, il est indispensable de découvrir la quantité et tous les modes d'utilisation. Mais comment l'auteur peut-il surveiller tous les cas d'utilisation de ses oeuvres ? La vérification est facile dans le domaine des beaux-arts, pas trop compliquée quant à l'édition des livres; mais la complexité apparaît dans les cas d'exécution de l'oeuvre dramatique ou cinématographique et la vérification se révèle être la plus difficile lorsqu'il s'agit d'une oeuvre musicale. La diversité et les nombreux modes d'utilisation de l'oeuvre sont tels qu'il n'est point dans les possibilités du compositeur, en tant qu'individu, de se procurer des informations utiles.

Ces faits fondamentaux et absolument réels ont fait naître l'idée essentielle, chez les auteurs, de se réunir dans des groupements, car c'est seulement par l'activité commune qu'ils sont en mesure de défendre leurs intérêts communs. C'est pour ces raisons qu'on a fondé, qu'on fonde et qu'on fondera à l'avenir des sociétés d'auteurs, ayant pour mission essentielle la réalisation de la rémunération du travail créateur, assurée par la loi.

Lorsque nous parlons de la fonction sociale et culturelle des sociétés d'auteurs, il ne serait pas exact de s'imaginer que l'assurance de la récompense de l'auteur est aujourd'hui le seul but de l'activité d'une telle société. C'était sans doute la mission principale et qui a justifié l'initiative de fonder des sociétés d'auteurs; mais, par leur évolution et par leur utilité générale, les activités qui n'étaient à l'origine que perception et répartition, se sont élargies de plus en plus. Les conditions et les possibilités des autres fonctions dépendent non seulement de l'évolution propre de chaque société, du succès de ses résultats, de son intérêt porté aux questions sociales et culturelles, mais aussi des réglementations légales intérieures, valables sur le territoire d'exercice de leurs activités.

Pour bien faire comprendre toute l'étendue de l'activité des sociétés d'auteurs, il est opportun de rappeler la signification propre et le contenu des notions "fonction sociale" et "fonction culturelle". Nous ne pouvons pas ne pas voir que la société d'auteurs, en assurant la récompense aux créateurs des valeurs culturelles, développe déjà, dans certains sens, une activité culturelle. Nous ne voulons pas confondre les deux notions, mais au contraire nous

cherchons à parvenir à une claire distinction. Sous l'expression "fonction sociale", nous comprenons l'activité visant exclusivement à assurer à l'auteur ses conditions de vivre, c'est-à-dire la récompense de son travail, aussi bien que les aides financières ou autres, offertes aux auteurs. Dans la sphère de "fonction culturelle", nous comprenons la participation de la société d'auteurs aux différentes actions à caractère exclusivement culturel, orientées avant tout vers l'appui, et en faveur, de la culture nationale. Après avoir tiré au clair le contenu de ces deux notions, la fonction sociale nous apparaîtra comme une activité presque toujours intérieure de la société d'auteurs dans les rapports avec ses membres, tandis que la fonction culturelle restera une activité extérieure qui exerce de l'influence, contribue et, dans une mesure plus ou moins large, prend part à l'évolution de la vie culturelle du pays.

Chaque activité exige des frais et la question se pose de savoir de quelle manière la société d'auteurs se procure des fonds pour le financement de ses activités sociales et culturelles. Les activités de perception et de répartition n'ont pas de but lucratif et c'est pourquoi il faut souligner l'idée généreuse de la compréhension et de la solidarité internationales. Cette idée a été exprimée et réalisée dans le contrat de représentation réciproque conclu entre les sociétés membres de la CISAC.

Comme il a été déjà expliqué dans un autre exposé, l'une des conditions principales de ce contrat de représentation réciproque est l'assimilation des auteurs étrangers aux auteurs nationaux. Mais une clause a été adoptée et incluse dans le contrat, autorisant chaque société d'auteurs à déduire de toutes les redevances encaissées, à part ses propres frais et les impôts d'Etat, un montant de 10 % destiné uniquement aux fins nationales, sociales et culturelles. Avec cette source, chaque société d'auteurs a la possibilité de créer un fonds spécial où le montant des contributions annuelles dépend des résultats économiques de chaque société et est influencé, en général, non seulement par la prospérité de celle-ci, mais aussi par l'étendue de son territoire d'exercice et, avant tout, par la richesse du répertoire national et le niveau de la vie culturelle. Grâce à la noble compréhension internationale pour les besoins sociaux et culturels de chaque pays, ce fonds procure des moyens financiers permettant aux sociétés d'auteurs de développer les activités ayant pour but de satisfaire les besoins sociaux de leurs membres et d'encourager la culture nationale.

Il a été déjà dit auparavant que chaque pays a ses conditions spécifiques qui influencent, non seulement l'activité de la société d'auteurs, mais en même temps déterminent la situation sociale des auteurs. Le droit du citoyen à une digne assurance financière dans sa vieillesse ainsi qu'à l'assurance et aux allocations pendant la maladie et pendant d'autres événements imprévus, personnels ou familiaux, n'est pas encore fixé par la loi dans tous les Etats. Toutefois existent des pays, surtout en Europe, où la législation nationale a déjà décerné même aux auteurs le droit à la rente de vieillesse et le droit à l'allocation de maladie. Le montant des moyens financiers encaissés sous la forme des contributions des citoyens, complété éventuellement par des dons de l'Etat, n'est pas toujours suffisant pour donner aux auteurs la sécurité de passer leurs années de vieillesse dans la tranquillité et dans des conditions dignes. C'est pourquoi, pour beaucoup de sociétés d'auteurs, le but primordial de leur mission sociale est d'utiliser les contributions spéciales perçues auprès de leurs membres pour instituer leurs propres Caisses de retraite. Ce régime a pour objet d'allouer aux auteurs remplissant certaines conditions fixées, par exemple le nombre d'années de leur appartenance à la société d'auteurs et l'âge de 60 ou 65 ans, un avantage-vieillesse là où l'assurance n'est pas encore prévue par la loi ou bien des allocations supplémentaires aux pensions servies par les institutions légales. Par conséquent, l'auteur est assez bien assuré, même à l'époque où ses oeuvres, pour différentes raisons, ne sont plus, ou très rarement, utilisées et par suite ne rapportent plus de droits ou seulement des sommes très modestes. La société d'auteurs contribue alors efficacement à résoudre les problèmes de la vie courante, en exprimant de cette façon à l'auteur la reconnaissance de son travail créateur.

La maladie est toujours un malheur et un obstacle sérieux dans la vie qui arrive de façon inattendue et à chaque âge. Pour la vaincre, il ne faut pas seulement disposer d'une force physique, mais encore des moyens financiers pour pouvoir se procurer le traitement médical et les médicaments.

Par analogie avec l'assurance-vieillesse, cet appui matériel et financier n'est non plus encore réglé par les législations nationales. Toutefois, il y a des Etats où, sur la base de l'assurance-maladie, les auteurs reçoivent des allocations pour le traitement médical et les médicaments, ou bien des Etats, notamment à économie socialiste, dans lesquels le traitement médical et les médicaments sont offerts gratuitement, les auteurs recevant en plus une

allocation durant la maladie. Mais il existe aussi des Etats où tous les frais sont à la charge de l'auteur lui-même. Et c'est surtout dans ce cas que la société d'auteurs, remplissant sa fonction sociale, offre à l'auteur, gratuitement ou à des prix très réduits, le traitement médical dans ses propres cabinets de consultation ainsi que les médicaments, ou bien lui alloue une allocation de traitement médical. Dans le cas où, par suite de maladie grave ou d'accident, la santé de l'auteur est lésée à un point tel qu'il n'est plus en mesure de continuer son travail. La société d'auteurs lui attribue une allocation d'invalidité, conformément à son système de l'assurance-vieillesse.

Le décès de l'auteur, ou d'un membre de sa famille, ne représente pas seulement un événement triste mais viennent s'y ajouter les frais imprévus de la maladie récente et des obsèques. Cette perte douloureuse donne souvent lieu à un changement total des conditions de vie, qui, notamment par le départ de l'auteur en tant que soutien de famille, pèse gravement sur les survivants.

De même, un événement joyeux dans la famille, tel que la naissance d'un enfant, ne représente pas seulement le bonheur mais aussi des soucis provoqués par les frais de la naissance, et des premiers besoins du nouveau-né. La solidarité internationale a fourni, même dans de tels cas, à la société d'auteurs des moyens financiers et lui a permis, par une allocation exceptionnelle, de prêter assistance à ses membres à l'occasion des événements tristes aussi bien que joyeux et de les aider à surmonter les premières difficultés.

Les allocations de vieillesse ou de maladie ou bien l'allègement des soucis d'ordre financier ne représentent pas le seul but de la fonction sociale de la société d'auteurs. Il est rare qu'un auteur débutant gagne par son travail créateur des moyens suffisants pour couvrir les frais de sa vie. Tout le monde sait bien que les débuts, la mise en valeur des talents et la carrière artistique en général sont extrêmement difficiles. Ici, les sociétés d'auteurs aident par de nombreuses actions. Elles accordent des bourses d'études et, pour l'encouragement du travail créateur, facilitent par des prêts sans intérêts aux jeunes artistes l'achat des meubles ou des instruments musicaux etc. Il y a des sociétés d'auteurs qui mettent à la disposition de leurs membres leurs propres maisons, placées dans une jolie région paisible, où ils peuvent consacrer, en toute tranquillité, le temps à leur travail ou à leur rétablissement, gratuitement ou à des prix réduits.

La musique sérieuse qui revêt souvent l'expression du caractère national sera toujours considérée comme le berceau de la musique. La vie quotidienne, malgré la haute appréciation de cette musique et la haute reconnaissance morale accordée à ses créateurs, ne peut pas néanmoins exercer une influence décisive pour que les oeuvres de la musique sérieuse soient exécutées, enregistrées sur disque ou diffusées à la radio, dans une mesure beaucoup plus large. Ainsi, les compositeurs de musique sérieuse sont, par rapport aux compositeurs de musique légère et d'agrément, désavantagés et ne reçoivent qu'une rémunération relativement moindre. Mille occasions d'exécutions d'oeuvres de musique légère, dont la création exige, bien entendu, moins d'efforts créateurs, se manifestent chaque jour, assurant ainsi aux auteurs des revenus plus élevés. Pour cette raison, toutes les sociétés d'auteurs, sur le plan national aussi bien qu'international, cherchent des voies et des solutions pour encourager la création de la musique sérieuse et aider ses auteurs. Plusieurs d'entre elles organisent annuellement, ou dans des délais plus courts, des concours, décernent des médailles d'or ou des prix pour encourager ce domaine du travail créateur si important. Il en est de même dans le domaine de la littérature et surtout de la poésie, qui ne parvient pas non plus à une diffusion très large.

Les différentes formes de l'appui, accordé aux auteurs débutants, à la création et à la divulgation des oeuvres de haute valeur artistique, répondent à la mission sociale mais dépassent déjà par leur portée les limites de celle-ci et entrent dans la sphère de la fonction culturelle, qui est d'une égale importance. Cette dernière sauvegarde la naissance et la divulgation des oeuvres de l'esprit qui contribuent à l'enrichissement des trésors culturels de chaque nation.

Les sociétés d'auteurs ne limitent pas leur fonction culturelle à leur propre activité mais, en vue d'aboutir à une intensité plus efficace et à une étendue plus large des activités culturelles, elles entrent en collaboration avec les organismes et les institutions nationales, surtout avec les associations d'auteurs dans la mesure où elles existent dans les pays, ou avec des communautés de jeunesse, des Comités nationaux culturels etc. Les moyens ainsi renforcés permettent de réaliser plus facilement et dans une mesure plus étendue les différentes activités culturelles contribuant à une connaissance mutuelle des arts et de la culture de toutes les nations. Dans ce domaine, rentrent

incontestablement, non seulement l'organisation de divers concerts, spectacles, festivals etc. mais aussi l'édition de revues et publications périodiques diverses. D'une part, ce sont des publications à caractère professionnel artistique ou juridique, d'autre part des publications destinées au grand public, l'informant de la vie culturelle et ayant pour but d'approfondir les connaissances et, par conséquent, d'élargir l'éducation et l'instruction des ressortissants du pays de la société d'auteurs.

Ce sont souvent ces fonctions des sociétés d'auteurs, exercées dans la sphère culturelle nationale, qui leur valent la reconnaissance générale et l'appréciation de l'importance de leurs activités. La conséquence naturelle en est le respect pour les idées de la société et l'invitation de leurs représentants aux débats gouvernementaux sur le règlement des questions relatives, non seulement au droit d'auteur, mais à toutes les affaires sociales et culturelles dont la solution dépend de la préparation des projets de lois. Une telle activité n'échappe qu'en apparence aux fonctions sociales et culturelles et son importance extraordinaire est prouvée par toutes les expériences acquises. La tâche confiée aux représentants des auteurs dans tous les débats concernant les questions artistiques ou culturelles est extrêmement importante en raison de la possibilité d'exercer une influence directe sur les réglementations légales en ce domaine.

Il pourrait être dit encore davantage et il serait certainement intéressant de présenter des renseignements plus approfondis sur les différentes manières et pratiques d'exercer les fonctions sociales et culturelles découlant de la mission des sociétés d'auteurs. Nous supposons, néanmoins, que l'énumération des activités, en mentionnant leur importance et l'influence qu'elles ont sur l'évolution de la culture nationale de chaque Etat, justifie pleinement la nécessité de l'existence des sociétés d'auteurs. Celles-ci signifient pour les auteurs une garantie de la sauvegarde de leurs intérêts patrimoniaux et la source d'une assurance matérielle, leur permettant ainsi de pouvoir consacrer plus de temps à leur travail créateur. Pour l'Etat, elles représentent une aide efficace dans le domaine social et culturel et contribuent par leur collaboration à l'essor du grand domaine de la vie culturelle nationale. Les expériences de beaucoup d'années et de beaucoup de pays prouvent au mieux l'utilité générale des activités des sociétés d'auteurs, dont l'existence est un des facteurs importants du niveau culturel de la nation.

DA/28,<sup>8</sup>  
 ORIGINAL français  
 DATE: 15 octobre  
 1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
 RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
 DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
 GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
 BUREAUX FOR THE PROTECTION  
 OF INTELLECTUAL PROPERTY  
 GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
 (Geneva, November 25 to 29, 1968)

### Contrats de licence avec les usagers

par M. U. Uchtenhagen  
 Directeur général de la  
 Société suisse des auteurs et éditeurs (SUISA)

Le cercle des "usagers" comprend tous ceux qui se servent de la musique protégée, soit dans leur profession, soit pour enrichir la vie culturelle publique. Font parties de ce cercle, entre autres,

les stations de radiodiffusion et de télévision,  
 les instituts de concert et les théâtres,  
 les producteurs de films, de disques et de bandes,  
 les cinémas, hôtels, dancings, restaurants, cabarets,  
 les sociétés chorales et instrumentales, etc. etc.

Tous ces usagers ont besoin de la musique en tant que "matière première" pour leurs activités. Cette matière première doit être acquise chez les producteurs de musique, c'est-à-dire les auteurs, les compositeurs ou leurs représentants, les éditeurs. Mais ni les auteurs, ni les éditeurs ne sont à même de répondre aux innombrables demandes présentées par les usagers. Auteurs et éditeurs ont donc créé des sociétés spécialement mandatées et investies des pouvoirs nécessaires pour autoriser ou interdire l'utilisation de la musique à des buts commerciaux ou culturels.

En raison de leurs pouvoirs juridiques, les sociétés des auteurs et éditeurs sont parfois réputées être des "citadelles des auteurs" devant lesquelles les usagers défilent en longues colonnes pour présenter humblement leurs requêtes. Selon ce point de vue, les contrats de licence avec les usagers devraient être considérés comme une "dictée" des conditions, imposées à l'usager pour pouvoir se servir de la musique. On a donc cherché, pendant de longues années, à ébranler ces citadelles, soit en les accusant de monopoles ou d'abus de leurs pouvoirs, soit en les soumettant à des contrôles des prix ou à des régimes de licences obligatoires. La plus grande partie de ces tentatives ont échoué, et ceci malgré la puissance économique extraordinaire du marché de la musique. Pourquoi ? Parce que les fonctions des sociétés des auteurs et éditeurs vont bien au-delà de représenter uniquement des citadelles des auteurs.

Grâce au développement rapide des moyens techniques pour conserver et diffuser la musique, le cercle des usagers a pris les dimensions d'un grand marché international. Des sommes se chiffrant par milliards de francs, de livres ou de dollars ont été investies pour que chacun puisse prendre part à la vie musicale de notre époque. De grandes industries se servent de la musique comme matière première. Pour elles, l'accès au répertoire mondial doit être facile et direct. Il faut donc des intermédiaires entre le monde des producteurs de musique et celui des consommateurs de musique. Ces intermédiaires sont les sociétés des auteurs et éditeurs. Elles offrent le répertoire mondial aux innombrables consommateurs de tous pays et garantissent à chacun d'eux le libre choix parmi toutes les oeuvres de ce répertoire. Par conséquent, les sociétés des auteurs et éditeurs doivent être considérées comme un système de bourses destinées à approvisionner tous les marchés de la musique. Cette fonction correspond aux besoins vitaux des auteurs et éditeurs; ils vivent du gain obtenu par l'utilisation de leur musique.

Pour toutes ces raisons, usagers et sociétés des auteurs et éditeurs sont partenaires d'un seul et même marché. Ce fait marque leurs relations contractuelles. Voici les principales dispositions par lesquelles elles tiennent compte des conditions et situations du marché de la musique :

### Délimitation des autorisations

Les autorisations doivent correspondre aux besoins réels des consommateurs de musique. Si, par exemple, les représentations cinématographiques se composent d'habitude de la projection de films sonores et d'un entracte agrémenté de musique de fonds, il faut que l'autorisation soit délivrée pour l'ensemble de la musique utilisée au cours de la représentation. Si, par contre, une partie notable des propriétaires de cinémas renonce à tout entracte, l'autorisation principale pour les cinémas sera limitée à la projection de films sonores et une autorisation supplémentaire pour les entractes devra alors être prévue.

La délimitation des autorisations fait l'objet, en tout pays, de pourparlers entre les associations professionnelles des consommateurs de musique, d'une part, et les sociétés des auteurs et éditeurs, d'autre part. A la suite de leurs entretiens, les deux parties établissent, d'un commun accord, un "contrat-cadre". Dans ce "contrat-cadre" sont spécifiés le genre et les limites des autorisations à délivrer par la société des auteurs et éditeurs. Après la publication de ces "contrats-cadre", chaque consommateur peut facilement s'informer et choisir l'autorisation qui correspond le mieux à ses besoins.

Parfois, on reproche aux sociétés des auteurs et éditeurs de morceler le droit d'auteur afin de pouvoir délivrer les autorisations "morceau par morceau". Pour répondre à ces reproches, il faut attirer l'attention sur le fait qu'aucun législateur n'a reconnu, jusqu'ici, le droit d'auteur comme un droit de propriété tel quel. Aussi bien la Convention de Berne prévoit que chaque loi nationale contienne une liste des divers droits et prérogatives dont les auteurs disposent. Ce sont donc les législateurs - et non pas les sociétés des auteurs et éditeurs - qui distinguent entre un droit d'émission, un droit d'exécution publique, un droit d'enregistrement, un droit de représentation, un droit d'exposition etc. Dans cet ordre d'idées, il faut signaler que les sociétés des auteurs et éditeurs ne disposent pas de tous les droits des auteurs. Ceux-ci ne leur cèdent que les droits qui doivent nécessairement être gérés en commun; d'autres droits restent entre leurs mains ou entre celles de leurs éditeurs. Tel est le cas, par exemple, pour les "grands droits", c'est-à-dire les droits de représentation et d'émission concernant les oeuvres théâtrales. Il est évident que les sociétés des auteurs et éditeurs doivent respecter les limites de leurs activités qui leur ont été imposées par leurs sociétaires.

### Prix

Une fois la délimitation de l'autorisation établie, il faut fixer son prix. Selon une règle traditionnelle, ce prix est en rapport avec le résultat financier obtenu par le consommateur; celui-ci paie un certain pourcentage de ses recettes provenant de l'utilisation de la musique. Ce pourcentage n'excède pas, en général, le 10 % des recettes. Il est diminué si la musique utilisée n'est protégée qu'en partie ou si d'autres oeuvres littéraires et artistiques sont utilisées simultanément. Il s'agit donc d'une espèce de "dîme" en faveur des auteurs et éditeurs.

Cette dîme a souvent été mal vue par les consommateurs, surtout par ceux qui ont bien mené leurs affaires. Ils considèrent les auteurs et éditeurs comme "profiteurs" parce qu'ils cherchent à tirer un avantage de l'effort professionnel des consommateurs.

Il vaut la peine d'étudier ce problème de plus près. La dîme est le mode de prix qui s'adapte le mieux à la situation économique et financière du consommateur. Un succès faible ne rapportera à l'auteur que de faibles redevances, tandis qu'un grand succès les accroîtra en proportion. Ainsi, les auteurs ne partagent pas seulement le sort des consommateurs, mais leur traitement sera proportionné à celui des consommateurs, ce que nul prix fixé en francs, livres ou dollars ne pouvait garantir. Quelques sociétés des auteurs et éditeurs ont établi leurs tarifs en fonction de la surface des salles de concert, du prix d'entrée le plus élevé, du nombre des visiteurs ou de l'envergure des orchestres. Tous ces systèmes sont, du point de vue de l'égalité de traitement des consommateurs, moins précis que celui de la dîme. Il suffit d'imaginer le dilemme dans lequel se trouvent souvent les sociétés des auteurs et éditeurs lorsqu'il s'agit de fixer des prix exprimés en francs, livres ou dollars pour certains genres d'utilisation de musique. Faut-il prendre comme base les résultats des consommateurs les plus forts, les moins forts ou les plus faibles ? Si les prix sont alignés sur les bons résultats, les consommateurs les plus faibles sont frappés de redevances trop élevées pour pouvoir exercer leur métier. Si, par contre, les tarifs sont établis sur la base de résultats médiocres ou faibles, on reprochera aux sociétés des auteurs et éditeurs de favoriser les grands clients !

Voici les raisons pour lesquelles le système de la dîme se trouve partout en application dans la gérance des droits d'auteur. Il en est de même dans le domaine des droits de brevet. Et bien au-delà du marché de la musique la dîme est connue, depuis des milliers d'années, dans l'agriculture, dans tout système de contribution et dans bien d'autres domaines encore.

Le pourcentage des recettes des consommateurs de musique, ainsi que la définition de ce qu'il faut entendre par "recettes", fait l'objet, en tout pays, de pourparlers entre les associations professionnelles des consommateurs et les sociétés des auteurs et éditeurs. Les accords intervenus trouvent, le plus souvent, leur place dans les "contrats-cadre" mentionnés plus haut.

Si chaque consommateur doit déclarer ses recettes, jour par jour, mois par mois ou manifestation par manifestation, et si la société des auteurs et éditeurs doit calculer, de cas en cas, la redevance à payer, il y a, de part et d'autre, de notables charges administratives à assumer. Afin de réduire ces charges et rendre la gestion des droits d'auteurs aussi rationnelle que possible, les deux parties limitent dans les contrats-cadre l'application de la dîme aux cas d'importance et prévoient pour les autres cas des solutions à sommes forfaitaires.

Une dernière remarque concerne le soi-disant "prix de revient" de la musique. De temps en temps, des consommateurs demandent à connaître le prix de revient d'un morceau de musique; ils exigent que les tarifs des sociétés des auteurs et éditeurs soient établis en fonction de ce prix. Bien que la musique puisse être considérée comme matière première d'un marché, elle n'a pas de prix de revient. On pourrait supposer que chaque compositeur et auteur devrait, pour pouvoir vivre, toucher un salaire moyen et qu'il faudrait diviser ce salaire par le nombre d'oeuvres créées par lui. Un tel prix de revient serait exorbitant et complètement faux. On oublie, en revendiquant un prix de revient, que le sort de chaque auteur et éditeur dépend entièrement du succès de ses oeuvres. Le succès est toujours la grande inconnue du marché de la musique. Moins d'un pour mille des oeuvres créées connaissent un succès digne de ce nom. Si un compositeur, après avoir écrit mille morceaux, a la chance de voir une de ses oeuvres intéresser le grand public, ce n'est pas le prix de revient de cette chanson qui compte, mais les sacrifices, les espoirs et les déceptions d'une vie de créateur intellectuel.

### Libre choix des oeuvres

Les sociétés des auteurs et éditeurs se sont organisées de manière à ce que chacune d'elles puisse offrir à sa clientèle le répertoire mondial de musique. Chaque consommateur peut choisir librement, dans cet immense répertoire, les oeuvres de son goût. Ce sont donc les sociétés des auteurs et éditeurs - et non pas l'Unesco - qui garantissent en premier lieu le fameux "free flow" de la musique à travers les frontières. Ayant aboli depuis longtemps toute mesure discriminatoire pour l'un ou l'autre des répertoires et offrant les oeuvres de n'importe quelle provenance géographique au même prix, elles ont jeté les bases d'un vrai marché international de la musique. S'ajoute, pour l'industrie phonographique, la garantie de pouvoir exporter librement les disques dans n'importe quel pays du monde.

Il serait souhaitable que les consommateurs ne perdent pas de vue cette liberté de choix. Trop souvent encore, on cherche à favoriser la musique dite "nationale" en limitant l'utilisation de la musique de source étrangère ou en supprimant même certaines catégories de musique. Il convient de rappeler que toutes ces infiltrations protectionnistes dans le marché de la musique ne trouvent aucun appui de la part des sociétés des auteurs et éditeurs.

### Listes des oeuvres utilisées

Les sommes encaissées pour l'utilisation de la musique doivent être réparties dans les meilleurs délais aux auteurs et éditeurs. Il est donc indispensable que les consommateurs indiquent rapidement aux sociétés des auteurs et éditeurs les oeuvres utilisées par eux. L'établissement de ces listes est un travail ingrat et coûteux et donne lieu parfois à des controverses quant à l'utilité et à la forme de ces listes.

Dans de nombreux pays, les sociétés des auteurs et éditeurs ont conclu des accords avec les associations professionnelles des consommateurs. On s'efforce de limiter les listes à un strict minimum tout en garantissant un résultat de répartition représentatif. Souvent, il a été convenu de ne pas établir de listes pour des sommes inférieures à un certain montant. Quelques sociétés d'auteurs et éditeurs cherchent à faciliter le travail des consommateurs par des "listes préfabriquées", c'est-à-dire des listes où sont imprimés les titres et les noms des ayants droit des oeuvres qui ont connu ultérieurement un grand succès. Les consommateurs disposant de machines électroniques ont la possibilité de communiquer les oeuvres utilisées au moyen de cartes perforées ou bandes magnétiques.

Au cours de ces dernières années, les consommateurs de plusieurs pays ont manifesté leur intérêt pour les résultats statistiques des sociétés des auteurs et éditeurs. Avec le développement du marché de la musique, ces statistiques font partie d'un "marketing research" et peuvent donc influencer les décisions relatives aux nouveaux investissements dans l'industrie se servant de la musique.

\*

\*

\*

Partenaires du marché de la musique - voilà le rôle des sociétés d'auteurs et éditeurs. Tant il est vrai que ce marché n'existerait pas sans la création d'oeuvres musicales, il est vrai aussi que les auteurs et éditeurs ne pourraient vivre si leurs oeuvres n'étaient pas utilisées. Un pour tous, tous pour un - on ne saurait exprimer mieux que par cette devise la nécessité d'une collaboration compréhensive sur le marché de la musique de tous ceux qui aiment cette forme de l'art.

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

**BIRPI**

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

**SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR**  
**SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT**

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
(Geneva, November 25 to 29, 1968)

Considérations finales et  
aspects de la protection réciproque des intérêts  
des auteurs dans les rapports internationaux

par M. Antonio Ciampi  
Directeur général de la Société  
italienne des auteurs et éditeurs (SIAE)

La nature juridique du droit d'auteur est controversée, sur le plan théorique et sur le plan systématique de la classification, en doctrine et dans la législation nationale et internationale qui régleme cette matière.

En général, on estime que le droit d'auteur est un droit de la personnalité, ou un droit réel analogue à la propriété, ou bien un droit particulier de protection du travail intellectuel.

Sur le plan des rapports internationaux pour la protection pratique des oeuvres littéraires et artistiques, au-delà de l'essence idéale du droit et de la protection de la personnalité de l'auteur (droit dit moral) le caractère économique des droits patrimoniaux revêt une importance particulière. Ces droits proviennent de l'utilisation publique des oeuvres, presque toujours après leur publication dans le pays dont l'auteur est ressortissant.

Les droits patrimoniaux les plus importants, couvrant, de la date de la publication de l'oeuvre, la vie de l'auteur et des périodes déterminées après la mort de ce dernier, sont les suivants :

a) le droit de reproduction, qui comprend le droit d'édition (livres, brochures et autres écrits), considéré comme la souche historique du droit d'auteur, à telle enseigne que dans la langue anglaise la dénomination technique du droit d'auteur est "copyright", c'est-à-dire droit de reproduction en copies.

Ce droit englobe aussi le droit de reproduction mécanique, qui se réfère à l'enregistrement des oeuvres sur des instruments portant fixation des sons (disques, bandes ou fils magnétiques et tout autre instrument analogue); il s'étend, ainsi que pour le droit d'édition, à la mise en circulation des exemplaires des oeuvres enregistrées pour toutes utilisations en public dans un but de lucre;

b) le droit de traduction, qui avait fait d'abord l'objet d'oppositions et a été ensuite assimilé - par la législation et par les conventions internationales - au droit de reproduction bien qu'avec des limitations notamment quant à la durée de la protection;

c) le droit de représentation publique, qui se réfère en particulier aux oeuvres dramatiques, lyriques et cinématographiques;

d) le droit d'exécution publique, qui se réfère en particulier aux oeuvres musicales de toute sorte;

e) le droit de radiodiffusion, qui englobe, au sens large, l'utilisation des oeuvres littéraires et artistiques de toutes sortes par le moyen de la transmission au public (radiodiffusion, télévision, télégraphe, téléphone et, désormais, satellites de télécommunication) 1).

Il existe d'autres droits particuliers, de moindre importance, mais chacun d'eux est indépendant, et l'exercice de l'un de ces droits n'exclut pas l'exercice de chacun des autres. Les droits patrimoniaux par rapport à la même oeuvre (littéraire, dramatique ou musicale) peuvent être exercés par des titulaires différents, selon la volonté de l'auteur et conformément aux actes juridiques admis par les lois.

\*

\*

\*

- 
- 1) A titre d'information on rappelle le "Programme à long terme pour l'emploi des communications spatiales", proposé par le Directeur général de l'Unesco à la quatorzième session de la Conférence générale (25 octobre - 30 novembre 1966) dont on cite l'introduction :

"L'apparition des satellites de télécommunication développera considérablement les possibilités d'échanges entre les pays et permettra de donner une large diffusion aux programmes éducatifs transmis par la radio et la télévision. Mais si l'on possède désormais les connaissances et les moyens techniques nécessaires pour lancer un satellite, il faudra plusieurs années d'études et de préparatifs pour en faire profiter l'éducation, la science, la culture et l'information. En outre, la portée géographique des signaux d'un satellite exigera de nouvelles formes de coopération internationale. Il est proposé que l'Unesco veille à ce que toutes les possibilités de cette nouvelle technique soient utilisées pour l'éducation, la science, la culture et l'information, qu'elle encourage la conclusion des accords internationaux nécessaires, qu'elle aide à planifier l'emploi effectif des satellites pour l'éducation et le développement, et qu'elle étudie la possibilité de mettre en oeuvre un projet-pilote pour les essais et les démonstrations".

Cette simple énumération permet de se faire une idée générale des grandes difficultés que rencontre - tant sur le plan juridique que sur le plan technique et pratique - la protection des oeuvres, quelle que soit leur utilisation non seulement dans le pays dont l'auteur est ressortissant, mais aussi dans tous les autres pays des cinq continents. L'utilisation internationale des oeuvres s'est intensifiée et va s'intensifier de plus en plus dans le monde moderne, tant pour le développement des rapports et des échanges entre les Etats - en particulier dans le domaine culturel sans distinction de langue, de race ou de religion - que pour la grande diffusion des nouveaux moyens techniques de reproduction, qui ne connaissent pas de limites d'espace ou de temps. Les oeuvres littéraires et artistiques auront de plus en plus à l'avenir un caractère universel, malgré les éléments originaires de la nationalité, de la langue et de la culture de l'auteur.

Le but à atteindre est d'assurer une protection du droit d'auteur équitable et aussi uniforme que possible dans le monde entier, afin également d'encourager le développement de la production littéraire et artistique, qui est étroitement liée à une protection des oeuvres juridique et économique plus large et plus efficace.

Les lois nationales ne sont pas suffisantes pour atteindre un tel but; les pays doivent recourir à des conventions internationales - bilatérales et multilatérales - ainsi que, sur le plan pratique, à des accords directs entre les parties intéressées, à des contrats de représentation réciproque entre les sociétés d'auteurs des différents pays ou à des contrats particuliers entre les éditeurs et les agents littéraires et théâtraux.

\*

\*

\*

Il existe de nombreux traités bilatéraux <sup>2)</sup> (c'est-à-dire stipulés entre deux seuls pays) - dont certains remontent à une date ancienne - dans le domaine du droit d'auteur, mais l'évolution des conventions internationales va prendre maintenant un caractère "mondial" et "universel".

---

2) La liste des traités bilatéraux est publiée et complétée annuellement dans la Revue des BIRPI Le Droit d'Auteur. Ces traités n'ont de valeur pour les pays adhérent à l'Union de Berne que s'ils contiennent des clauses correspondant à celles de l'Union ou visant une protection plus large.

Les conventions multilatérales les plus importantes sont la "Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques" et la "Convention universelle sur le droit d'auteur" sous l'égide de l'Unesco. La première, ouverte à la signature de tous les pays, a provoqué l'union des Etats adhérents qui, à présent, sont au nombre de 59, ainsi répartis sur les cinq continents : Europe 30, Amérique 5, Afrique 14, Asie 8, Océanie 2.

Les Statuts originaux de la Convention de Berne de 1886 ont été modifiés à Paris en 1896, à Berlin en 1908, à Rome en 1928, à Bruxelles en 1948 et à Stockholm en 1967. Tous les pays n'ont pas accepté ces différentes revisions et 17 pays n'ont pas encore accepté l'Acte de Bruxelles de 1948, ayant fait usage du système dit "des réserves", introduit à l'occasion de la revision de Berlin en 1908, qui permet aux Etats unionistes de rester liés, même après les revisions suivantes, à certaines dispositions des Actes auxquels ils ont adhéré antérieurement, à la condition d'en faire la déclaration.

Le principe fondamental dont s'inspire la Convention de Berne est celui de l'assimilation, par laquelle l'auteur ressortissant de l'un des pays de l'Union jouit dans les autres pays unionistes des mêmes droits qui sont accordés aux nationaux.

Le but de l'Union est de protéger les intérêts des créateurs des oeuvres de l'esprit au sens large. Les oeuvres littéraires et artistiques, c'est-à-dire toutes les productions du domaine littéraire, scientifique et artistique, quelle qu'en soit la forme d'expression, font l'objet de cette protection.

Le principe de l'égalité des droits pour les auteurs nationaux et étrangers est renforcé par des règles particulières en ce qui concerne le minimum de protection accordé aux auteurs non nationaux. L'auteur - et pendant 50 ans après sa mort ses héritiers - jouit du droit exclusif de publier l'oeuvre, d'en autoriser la traduction, la communication au public par radiodiffusion ou par tous moyens analogues, l'adaptation et la reproduction cinématographique, l'enregistrement pour la reproduction mécanique. Est réservée aux législations nationales la faculté d'établir, sur quelques points, l'exacte portée de la protection.

Parmi les innovations les plus importantes introduites dans la Convention de Berne par l'Acte de Stockholm de 1967, figure l'adoption d'un Protocole relatif aux pays en voie de développement, qui forme partie intégrante de la Convention.

Ce Protocole accorde à de nombreux pays (près de 80) <sup>3)</sup>, y compris ceux de récente constitution, la faculté de formuler à titre provisoire d'importantes réserves, en ce qui concerne quelques points essentiels de la protection en matière de droit de traduction, de droit de radiodiffusion et d'utilisation des oeuvres en général. Le délai minimum de protection des oeuvres de 50 ans après la mort de l'auteur peut lui-même être ramené à 25 ans.

Ces limitations de la protection des oeuvres littéraires et artistiques sont justifiées par l'exigence de favoriser les échanges culturels ainsi que l'économie et l'éducation des pays en voie de développement.

C'est également à Stockholm qu'ont été jetées les bases d'une nouvelle Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI), dont le siège est fixé à Genève. Cette Organisation devra offrir sa coopération aux Etats qui demandent une assistance technico-juridique dans le domaine du droit d'auteur.

\*

\*

\*

L'autre importante Convention multilatérale est la Convention dite universelle, signée à Genève en 1952, sous l'égide de l'Unesco et à laquelle ont adhéré jusqu'à maintenant 54 pays ainsi répartis sur les cinq continents : Europe 24, Amérique 16, Afrique 5, Asie 8, Océanie 1.

La Convention universelle se fonde aussi sur le principe de l'assimilation, dans le but d'assurer aux oeuvres publiées des auteurs de tous pays adhérents une protection analogue à celle qui est accordée par chaque pays aux oeuvres de ses nationaux publiées pour la première fois dans leur pays d'origine. Toutefois, afin de favoriser l'adhésion des pays

---

3) Voir l'annexe à la Résolution No 1897 (XVII) adoptée par l'Assemblée générale des Nations Unies lors de sa dix-huitième session, le 13 novembre 1963.

DA/28/9

page 7

qui n'auraient pu adhérer à la Convention de Berne, le nouveau traité international prévoit un minimum de protection inférieur, en particulier en ce qui concerne la durée - celle-ci comprend la vie de l'auteur et 25 ans après sa mort (50 dans la Convention de Berne) - et le droit de traduction pour lequel sont prévues des licences égales payantes lorsque ce droit n'est pas exercé dans un des Etats contractants à l'expiration d'un délai de 7 années à dater de la première publication de l'oeuvre.

De nombreux pays ont pu adhérer à la Convention de Berne ainsi qu'à la Convention universelle, en vertu de clauses dites de "sauvegarde" insérées dans le texte de cette dernière (article XVII complété par une déclaration, articles XVIII et XIX), de sorte que le système de la Convention universelle n'a d'influence ni sur le système de Berne, ni sur l'appartenance à l'Union, ni sur les rapports entre les pays adhérents à la Convention de Berne.

Mais il est évident que l'insertion dans la Convention de Berne du Protocole relatif aux pays en voie de développement modifie la situation d'équilibre entre les deux Conventions, situation qui est susceptible de développements ultérieurs dans le domaine de la protection internationale du droit d'auteur.

\*

\*

\*

Sur la base des principes généraux dont s'inspirent les lois nationales et les accords internationaux, sont réglés les rapports juridiques de protection des intérêts des auteurs des oeuvres littéraires et artistiques dans les différents pays où ces oeuvres sont utilisées.

Sur le plan pratique, en ce qui concerne le droit d'édition et le droit de traduction, la protection est réglementée en général par des contrats conclus entre l'auteur et l'éditeur, et, bien souvent, entre les éditeurs eux-mêmes, en vertu de mandats ou de cessions des droits par les auteurs ou leurs ayants-droit.

En ce qui concerne les échanges internationaux, les droits d'édition et de traduction sont régis par des accords conclus pour chacune des oeuvres entre les parties directement intéressées.

Les conditions varient d'un pays à l'autre, d'une oeuvre à l'autre, en ce qui concerne la rémunération des auteurs et des traducteurs, le contrôle des tirages et les ventes ainsi que toutes les autres modalités d'exécution des contrats. Dans quelque pays il existe aussi des organisations locales, de caractère collectif, pour la protection des droits d'édition des oeuvres littéraires, mais une telle protection est en général limitée aux oeuvres des nationaux.

A l'égard du droit de représentation publique des oeuvres dramatiques ou lyriques, la protection est confiée dans quelques pays (France, Italie, Espagne, Pologne, Argentine, Tchécoslovaquie, etc.) aux sociétés d'auteurs, tandis que dans d'autres pays, les plus nombreux, elle est exercée directement par les auteurs ou les éditeurs et les agents théâtraux, conformément aux mandats ou aux cessions des droits, suivant des modalités différentes pour chaque pays, pour chaque oeuvre, comme cela se fait pour les éditions des oeuvres littéraires.

A notre avis, la protection assurée par les sociétés d'auteurs, qui ne poursuivent pas des buts de lucre, donne en général des garanties plus valables pour la sauvegarde des intérêts moraux et patrimoniaux de l'auteur. Cette protection est réglée par voie de contrats de représentation réciproque qui se basent sur le principe d'assimilation, sans discrimination entre les oeuvres des nationaux et celles des étrangers.

Les parties contractantes s'engagent à abroger tout obstacle pouvant porter préjudice à la libre circulation des oeuvres gérées par chaque société sur le territoire de l'autre société. Les membres de chaque société jouissent des mêmes bénéfices que les sociétés accordent à leurs membres à l'égard de la protection morale et matérielle, à l'exception des bénéfices assurés par les caisses de prévoyance et d'assistance créées au sein de chaque société.

Les sociétés contractantes s'engagent à se remettre réciproquement tous documents et renseignements utiles au contrôle sincère et loyal de la sauvegarde de leurs intérêts respectifs, y compris les listes de leurs membres. En vertu de cet accord, chaque partie contractante s'engage à n'accepter, sans le consentement de l'autre, aucune demande, individuelle ou collective, tendant à l'admission parmi ses membres d'auteurs ressortissants du pays auquel appartient l'autre société.

En cas de divergences, on a recours à l'arbitrage de la Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs (CISAC) pour l'exacte application des accords.

\*

\*

\*

La protection relative au droit d'exécution publique des oeuvres musicales, y compris les radiodiffusions et les transmissions télévisuelles, est gérée presque exclusivement par des sociétés d'auteurs.

Les sociétés membres de la CISAC qui agissent dans ce domaine sont à présent au nombre de 34 ainsi réparties sur les cinq continents : Europe 21, Amérique 9, Afrique 1, Asie 2, Océanie 1.

A ces Sociétés adhèrent à peu près 300.000 auteurs et compositeurs, qui leur ont confié le mandat pour l'exercice du droit d'exécution publique. La justification de ces mandats collectifs est très simple. Dans le domaine du droit d'édition, du droit de représentation ou de toute autre exploitation des oeuvres, l'auteur se trouve en mesure de sauvegarder d'une manière plus ou moins valable ses intérêts moraux et patrimoniaux en suivant sa création, bien souvent avec l'aide de l'éditeur qui la lance et la suit pour son propre compte; la protection des exécutions musicales, au contraire, est bien plus problématique, compliquée et presque impossible sans l'intervention des sociétés d'auteurs.

Le nombre des exécutions musicales est indéfini, étant donné les moyens les plus divers d'exploitation, de reproduction et de multiplication. Les difficultés étant absolument insurmontables pour l'auteur sur le plan individuel, la création s'imposa d'organismes collectifs visant à contrôler les très nombreuses et différentes utilisations des oeuvres musicales, dans le but d'assurer à l'auteur la sauvegarde des intérêts que les lois lui reconnaissent.

D'autre part, à défaut de ces organismes, les usagers mêmes ne pourraient obtenir aisément les autorisations nécessaires pour l'exécution publique des oeuvres, étant donné l'impossibilité de les demander individuellement aux titulaires des droits et de s'accorder avec chacun d'eux en ce qui concerne le montant des rémunérations relatives à chaque oeuvre et à chaque exécution.

Ces principes fondamentaux sur le rôle important que les sociétés des droits d'exécution jouent, sur le plan national et international, sont sous-estimés et méconnus par ceux qui, pour des raisons diverses, et bien souvent à cause d'intérêts personnels et égoïstes, se refusent à reconnaître une rémunération équitable aux auteurs et aux compositeurs.

Pendant ces dernières années les difficultés se sont accrues pour les raisons suivantes :

a) les moyens modernes d'exploitation des oeuvres musicales (radio, films, télévision et disques) ont donné vie à de puissants organismes industriels, dont la force économique et politique influence également l'attitude des Gouvernements, la presse d'information et, par conséquent, la rédaction des lois et des conventions internationales en matière de droit d'auteur.

b) Depuis que les lois anti-trust d'inspiration anglo-saxonne sont à la mode, on critique l'action des Sociétés d'auteurs et on les considère à tort comme exerçant un monopole. Et l'on arrive parfois à cette absurdité que ce sont les monopoles mêmes, de droit et de fait, dans le domaine de la radiodiffusion, de la télévision, des industries de disques et des grandes coalitions des industries du spectacle, qui prétendraient faire la loi et refuser aux auteurs une rémunération qui est souvent proportionnellement inférieure au salaire d'un ouvrier ou aux appointements d'un employé.

Des contrats de représentation réciproque, basés eux-mêmes sur le principe d'assimilation, qui s'inspirent des principes généraux contenus dans les contrats relatifs au droit de représentation, sont stipulés entre les sociétés d'auteurs qui agissent dans le domaine du droit d'exécution.

Les dispositions prévues par ces contrats sont rédigées en détail, à cause de la complexité de la matière et surtout en considération du fait que les licences générales - délivrées par les sociétés gérant le droit d'exécution aux différents usagers qui en font la demande - ne se réfèrent pas individuellement aux oeuvres, mais au répertoire musical dans son ensemble appartenant à chaque société et à toutes les autres sociétés nationales avec lesquelles des contrats de représentation réciproque ont été conclus.

DA/28/9  
page 11

Ces contrats ont pour but d'assurer en fait, sur le plan international, la protection la plus efficace possible au droit des auteurs, tout en essayant de faciliter l'action des sociétés dans leurs territoires respectifs, et de permettre une circulation plus vaste des oeuvres.

Un contrat-type est recommandé par la CISAC aux sociétés d'auteurs et il est utilisé toutes les fois que cela est possible. Lorsqu'il n'est pas possible d'adopter ce contrat-type, les sociétés adhérant à la CISAC s'engagent à en observer les principes généraux essentiels lorsqu'elles doivent stipuler des accords entre elles ou avec des sociétés non adhérant à la CISAC.

Le contrat-type contient des dispositions particulières en ce qui concerne la déclaration des oeuvres, la répartition des droits et le paiement des sommes en trois catégories : (i) droits généraux (concerts, salles à danser, orchestres, ensembles); (ii) radio-télévision; (iii) films sonores.

Le contrat-type non seulement confirme le principe général de l'égalité des droits, et par conséquent de l'application au répertoire de la société contractante du même système que celui de la société qui pourvoie à la répartition des droits, mais aussi il établit les modes de répartition des sommes perçues au titre des droits dérivant d'oeuvres dont les ayants-droit ne sont pas tous membres de la même société (sous-édition), au moyen d'un système complexe basé sur les déclarations faites réciproquement par les Sociétés d'auteurs (fiches internationales).

\*

\*

\*

La protection du droit de reproduction mécanique (disques, enregistrements par fil ou bandes magnétiques, et tout autre moyen de fixation des sons) est confiée dans quelques pays (Allemagne, France, Italie, pays scandinaves, Pays-Bas, Belgique, Espagne et autres) à des organismes particuliers de contrôle et de perception. Dans les pays anglo-saxons et ailleurs, elle est exercée directement par les titulaires des droits ou par leurs ayants-droit, qui sont - presque toujours - les éditeurs, en particulier en ce qui concerne les oeuvres musicales.

Les organisations collectives qui agissent dans cette branche du droit d'auteur adhèrent - presque toutes - au Bureau International de l'Édition Mécanique (BIEM), dont le siège est à Paris, qui assure une gérance aussi uniforme que possible des droits de reproduction mécanique à l'égard des industries des disques et des industries radio-télévisuelles.

L'édition imprimée, qui caractérisait l'activité de l'éditeur de musique avant l'actuel développement des émissions radio-télévisuelles, des supports mécaniques d'enregistrement et des disques de bas prix, va être remplacée, presque complètement, par l'édition de disques. Les grands éditeurs de musique sont devenus eux-mêmes producteurs de disques ou, du moins, ils sont associés et intéressés avec les maisons de disques pour la diffusion de leurs oeuvres. Les producteurs de disques sont devenus éditeurs de musique; ils enregistrent les oeuvres, parfois ils les impriment et participent aux revenus non seulement pour la reproduction, mais aussi pour l'exécution des oeuvres. Le simple éditeur-papier va lentement disparaître.

Presque partout, la protection organisée du droit de reproduction mécanique est confiée aux mêmes sociétés qui gèrent le droit d'exécution, ou bien elle s'effectue en étroite collaboration avec elles, pour une meilleure sauvegarde des intérêts des auteurs, pour simplifier l'organisation administrative et réduire les frais de gestion des sociétés de perception.

\*

\*

\*

Nous n'avons pas fait mention au cours de cet exposé des autres aspects techniques - plutôt complexes - qui concernent la structure et l'activité des sociétés d'auteurs, ainsi que des règlements intérieurs pour la répartition aux ayants-droit des sommes perçues, sur la base des documents visant à assurer aux auteurs la sauvegarde de leurs prérogatives et la rémunération de leur travail créateur.

Sans doute, à mesure que les rapports internationaux s'élargissent et que le progrès technique permet une utilisation de plus en plus massive et diffuse des oeuvres littéraires et artistiques par les nouveaux moyens mécaniques, il sera très difficile ou presque impossible pour l'auteur isolé de faire valoir ses droits personnels et patrimoniaux.

DA/28/9

page 13

On peut en outre présumer que la protection organisée collectivement s'étendra à d'autres droits jusqu'à englober les droits, dits voisins, des artistes interprètes ou exécutants.

En particulier, il s'agit de droits relatifs à la protection des intérêts professionnels des acteurs, chanteurs et d'autres catégories d'artistes qui jouent ou exécutent de toute manière les oeuvres littéraires et artistiques contribuant à leur diffusion.

Dans le but d'assurer et de régler la protection internationale de ces droits une convention a été signée en 1961 à Rome par 19 Etats; mais jusqu'à présent elle a été ratifiée par 10 Etats seulement.

\*

\*

\*

L'évolution actuelle et la transformation progressive du droit d'auteur et des sociétés d'auteurs constituent un aspect plus ample du phénomène de contestation à l'industrialisation de la culture et à l'intervention des pouvoirs publics tendant à limiter la sphère des droits personnels.

Les auteurs et les artistes du monde entier, sans faire de distinction entre pays développés et pays en voie de développement, doivent coopérer dans le domaine de cette contestation en vue d'une collaboration internationale toujours plus étroite.

Une telle coopération constitue la prémisse nécessaire de la défense, dans le monde moderne, de la condition de vie et de la liberté des auteurs et des artistes, sur le plan culturel et professionnel.

Aux sociétés d'auteurs déjà existantes et à celles qui seront fondées grâce à l'initiative des catégories intéressées, est confiée la tâche essentielle de développer, sur le plan national et sur le plan international, une action de propagande assidue et tenace, de persuasion et d'information sur l'importance du rôle social qu'elles jouent.

# Symposium sur les aspects pratiques du droit d'auteur

(Genève, 25-29 novembre 1968)

## Note

Un Symposium sur les aspects pratiques du droit d'auteur a été organisé, du 25 au 29 novembre 1968, par les Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété intellectuelle (BIRPI) avec la coopération de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC). Son but était d'offrir aux participants des informations sur les aspects pratiques de la protection des droits des auteurs, c'est-à-dire sur les problèmes d'ordre technique, juridique, économique et social, ainsi que sur des problèmes généraux relatifs au droit d'auteur international.

Ce Symposium, inscrit dans le programme d'assistance technico-juridique des BIRPI aux pays en voie de développement, était tout particulièrement destiné aux personnalités de ces pays. C'est ainsi qu'ont participé à la réunion des ressortissants des pays africains ou asiatiques suivants: Congo (Kinshasa), Côte d'Ivoire, Ethiopie, Guinée, Inde, Iran, Kenya, Madagascar, Maroc, Nigeria, République arabe unie, Sénégal, Tunisie.

Des membres et fonctionnaires de la plupart des sociétés ou groupements d'auteurs d'Europe ont également assisté à la réunion, ainsi qu'un certain nombre de participants à titre individuel.

Le Symposium a été ouvert par une allocution du Professeur G. H. C. Bodenhausen, Directeur des BIRPI, qui a rendu hommage au rôle que la CISAC avait joué dans la préparation de cette manifestation. Il a par ailleurs souligné la nécessité d'une sauvegarde efficace des droits des auteurs pour l'encou-

agement de la création intellectuelle et formulé l'espoir que les renseignements obtenus au cours du Symposium soient de nature à permettre aux personnalités des pays en voie de développement de contribuer à établir dans leurs pays respectifs une meilleure protection des droits et intérêts de leurs auteurs nationaux.

Les sujets traités ont été les suivants:

La Convention de Berne, ses principes, son évolution, son administration (par C. Masouyé, Conseiller, Chef de la Division du droit d'auteur des BIRPI).

Le rôle des sociétés d'auteurs et de la CISAC (par L. Malaplate, Secrétaire général de la CISAC).

Perception et répartition des droits d'exécution publique (par J. L. Tournier, Directeur général de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique de France SACEM).

Perception et répartition des droits de reproduction mécanique et graphique (par E. Schulze, Directeur général de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique d'Allemagne fédérale GEMA).

Perception et répartition des droits théâtraux (par J. van Nus, Directeur général honoraire des Sociétés d'auteurs et compositeurs des Pays-Bas SEBA et BUMA).

Les modalités de création et d'organisation interne des sociétés ou groupements d'auteurs (par R. Whale, Directeur général, Performing Right Society PRS du Royaume-Uni).

Fonction sociale et culturelle des sociétés ou groupements d'auteurs (par J. Novotný, Directeur général adjoint de la Société des auteurs de Tchécoslovaquie OSA).

Contrats de licences avec les usagers (par U. Uchtenhagen, Directeur général de la Société suisse des auteurs et éditeurs SUISA).

La protection réciproque des intérêts des auteurs dans les rapports internationaux (par A. Ciampi, Directeur général de la Société italienne des auteurs et éditeurs SIAE).

Ces conférences ont été suivies de discussions, au cours desquelles les participants des pays en voie de développement ont, d'une part, demandé des informations supplémentaires au sujet des problèmes traités et, d'autre part, fourni à la réunion des renseignements détaillés concernant l'organisation de la protection des droits d'auteur dans leurs pays respectifs.

L'échange d'informations et de vues qui en est résulté a été vivement apprécié par tous les participants. Lors de la conclusion des travaux du Symposium, l'idée a été avancée que, pour y donner suite, une réunion semblable pourrait être organisée dans un avenir pas trop lointain.

Les textes des conférences seront publiés par les BIRPI dans un volume à paraître au cours de l'année 1969.

*Le droit d'auteur, janvier 1969.*

**BUREAUX INTERNATIONAUX  
REUNIS POUR LA PROTECTION DE LA  
PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE**



**UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION OF  
INTELLECTUAL PROPERTY**

GENÈVE, SUISSE

Banque : Crédit Suisse, Genève  
Compte chèques postaux 12 - 5000  
Téléphone : (022) 34 63 00

GENEVA, SWITZERLAND

Adresse postale : 32, chemin des Colombettes  
Case postale 18, 1211 Genève 20  
Adresse télégr. : BIRPI

Circular No. 231

The Director of the United International Bureaux for the Protection of Intellectual Property (BIRPI) presents his compliments and, in view of your participation in the

Symposium on Practical Aspects of Copyright

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

./ has the honor to send you enclosed the preparatory documents DA/28/1 to 9, with the exception of documents 3, 4 and 8 which will be forwarded at a later date.

Contrary to the previous announcement, the meetings will not be held at BIRPI, but in the Conference Room of the International Telecommunication Union (ITU), 2 rue de Varembé, Geneva (near the BIRPI Headquarters Building).

The opening meeting will take place on Monday,  
-081.91 November 25, 1968, at 10 a.m.

October 15, 1968

**BUREAUX INTERNATIONAUX  
REUNIS POUR LA PROTECTION DE LA  
PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE**



**UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION OF  
INTELLECTUAL PROPERTY**

GENEVE, SUISSE

Banque : Crédit Suisse, Genève  
Compte chèques postaux 12 - 5000  
Téléphone : (022) 34 63 00

GENEVA, SWITZERLAND

Adresse postale : 32, chemin des Colombettes  
Case postale 18, 1211 Genève 20  
Adresse télégr. : BIRPI

Circular No. 232

The Director of the United International Bureaux for the Protection of Intellectual Property (BIRPI) presents his compliments and, further to his circular No. 231 dated the 15th of October 1968, concerning the

Symposium on Practical Aspects of Copyright  
(Geneva, November 25 to 29, 1968)

./ has the honor to send you enclosed the documents DA/28/3, 4 and 8.

The Director of BIRPI reminds you that the meetings will be held in the Conference Room of the International Telecommunication Union (ITU), 2 rue de Varembe, Geneva (near the BIRPI Headquarters Building).

The opening meeting will take place on Monday, -081.91 November 25, 1968, at 10 a.m.

October 30, 1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
(Geneva, November 25 to 29, 1968)

### General Information

#### 1. Sponsorship

The Symposium is organized by the United International Bureaux for the Protection of Intellectual Property (BIRPI) with the cooperation of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC).

#### 2. Purpose

To offer to the participants information on practical aspects of copyright protection (technical, legal, economic and social problems which are posed in this field, and general problems relating to international copyright).

#### 3. Place of meetings - Opening meeting

The meetings will be held at the headquarters of BIRPI.  
Address: 32, Chemin des Colombettes (Place des Nations)  
Telephone: (022) 34.63.00  
Telegraphic address: BIRPI

The opening meeting will take place on Monday, November 25, 1968, at 10 a.m. in the Conference Room at BIRPI headquarters.

4. Schedule of Meetings and Subjects Considered:

- Monday morning : Opening address by Professor G.H.C. Bodenhausen, Director of BIRPI; The Berne Convention, its principles, development and administration (C. Masouyé, Counsellor, Head of the Copyright Division, BIRPI);
- Monday afternoon : The role of authors' societies and of CISAC (L. Malaplate, Secretary General of CISAC);
- Tuesday morning : Collection and distribution of public performance fees (J.L. Tournier, Director General of the Society of Authors, Composers and Music Publishers, SACEM, France);
- Tuesday afternoon : Collection and distribution of mechanical reproduction and printing royalties (E. Schulze, Director General of the Society of Authors, Composers and Music Publishers, GEMA, Federal Republic of Germany);
- Wednesday morning : Collection and distribution of theatre royalties (J. van Nus, Honorary Director General, Societies of Authors and Composers, SEEA and BUUA, Netherlands);
- Wednesday afternoon : The methods of establishing authors' societies and other organizations and their internal structure (R. Whale, General Manager, Performing Rights Society, P.R.S., United Kingdom);
- Thursday morning : The social and cultural function of authors' societies and other organizations (J. Novotny, Deputy Director, Society of Authors, OSA, Czechoslovakia);
- Thursday afternoon : License agreements made with users (U. Uchtenhagen, Director General of the Society of Authors and Publishers, SUISA, Switzerland);

- Friday morning                      Reciprocal protection of authors' interests in international relations (A. Ciampi, Director General of the Society of Authors and Publishers, SIAE, Italy);
- Friday afternoon                  Reserved for conclusion of the Symposium.

The reports will be followed by an open discussion in which all the participants will be allowed to take part.

5. Participants

High Government officials in charge of copyright questions, or personalities who might be called upon to set up and direct an authors' society or a copyright office in the following developing countries: Algeria, Congo (Kinshasa), Ethiopia, Guinea, India, Iran, Iraq, Ivory Coast, Kenya, Nigeria, and Senegal.

Members and officials of authors' societies and other organizations.

Independently of these participants, any person interested in the subjects to be considered may attend the Symposium on an individual basis by payment of a registration fee (100 Swiss francs).

6. Documentation

The texts of the reports presented at the Symposium will be mailed to the participants by BIRPI in October, 1968.

7. Working languages

The working languages will be English and French. There will be a simultaneous translation in both languages during the meetings.

8. Passports and visas for entry into Switzerland

Nationals of the following countries do not require an entry visa for Switzerland:

- Algeria, Andorra, Argentina, Australia, Austria, Belgium, Brazil, Canada, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Cyprus, Denmark, Ecuador, Finland, France, Germany (Fed. Rep.), Greece, Guatemala, Haiti, Iceland, Ireland, Israel, Italy, Japan, Liechtenstein, Luxembourg, Malta, Mexico, Monaco, Morocco, Netherlands, New Zealand, Norway, Panama, Paraguay, Peru, Portugal, Spain, Sweden, Tunisia, Turkey, United Kingdom, United States of America, Uruguay, Venezuela.

9. Health

Travellers must possess a valid certificate of vaccination against smallpox from:

- (i) infected areas;
- (ii) African countries (except Algeria, Libya, Morocco, United Arab Republic, Tunisia)
- (iii) American countries (except Canada, United States of America);
- (iv) Asian countries (except Israel, Jordan, Lebanon, Syria, Turkey).

10. Currency

All means of payment, both Swiss and foreign, may be freely imported and exported.

11. Bank

The nearest bank to the EIRPI headquarters is Société de Banque Suisse, which has a branch office on the ground floor of the International Center, 1-3 rue de Varembé (Place des Nations). This office is open from Monday to Friday, from 8.30 a.m. to 4.30 p.m.

12. Accommodation

Reservations for rooms can be made directly at the hotels or through an agency. EIRPI does not take care of reservations for participants in the Symposium.

13. Transportation

In order to get from the Cornavin railway station to the Place des Nations, it is possible to take a taxi (phone 165), or a bus F or O.

14. Climate

The temperature is variable in Geneva in November; generally, the air is rather chilly.

15. Communications and information

All communications and requests for information may be addressed to the Copyright Division, United International Bureaux for the Protection of Intellectual Property (BIRPI), 32 chemin des Colombettes, 1211 Geneva.

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE



UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

**SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR  
SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT**

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
(Geneva, November 25 to 29, 1968)

PROVISIONAL LIST OF PARTICIPANTS

(as on November 11, 1968)

I. Participants from developing countries

Algeria

Mr. Malek Haddad, Director of Culture,  
Ministry of Information, Algiers

Congo-Kinshasa

Mr. Victor Nkoinzale, Ministry of Culture  
and Tourism, Kinshasa  
  
Mr. J.B. Emany, Copyright Office of Congo,  
Lubumbashi

Ethiopia

Lieut. Girma Wolde-Giorgis, Treasurer,  
Ethiopian Literary Society, Addis-  
Ababa

Guinea

Mr. Alpha Ibrahima Diallo, Head of Foreign  
Affairs Department, Ministry of  
Foreign Affairs, Conakry

India

Mr. S.N. Prasad, Principal Scientific  
Officer, Commission for Scientific  
& Technical Terminology, Ministry  
of Education, New Delhi

Iran Mr. Mehdi Naraghi, Director, Office for the Registration of Companies and Industrial Property, Teheran

Mr. Mohamed Mochirian, Attorney-at-Law, Teheran

Ivory Coast Mr. Bernard Dadié, Director of Cultural Affairs, Ministry of National Education, Abidjan

Kenya Mr. Z.R. Chesoni, Assistant Registrar-General, Nairobi

Madagascar Miss Ramirina Julieete Ratsimandrava, Conservateur, National Library, Tananarive

Morocco Mr. Abderrahim H'ssaine, Director-General, Copyright Office of Morocco, Rabat

Mr. Ali Djilali Zoujaji, Copyright Office of Morocco, Rabat

Nigeria Mr. D.S. Cocker, Registrar of the Commercial Law Division, Ministry of Trade, Lagos

Senegal Mr. Ousmane Goundiam, Attorney-General, Supreme Court, Dakar

Tunisia Mr. Abderrahmane El Amri, Director-General, Society of Authors and Composers of Tunisia, Tunis

United Arab Republic Mr. Mahmoud Loutfi, Director and Legal Advisor, Society of Authors, Composers and Publishers of the United Arab Republic (SACERAU), Cairo

## II. Members and officials of authors' societies and other organizations

### Austria

AKM (Staatlich Genehmigte Gesellschaft der Autoren,  
Komponisten und Musikverleger)

AUSTRO-MECHANA (Gesellschaft zur Verwaltung und Auswertung  
mechanisch-musikalischer Urheberrechte)

Mr. H.W. Ploderer, Director, Delegate of  
the Austrian societies

### Belgium

SABAM (Société belge des auteurs, compositeurs et  
éditeurs)

Mr. Edgard Hoolants, Director-General

Mr. Beaufays, Administrateur délégué

Mr. Diels, Administrateur délégué

Mr. Van Elewijck

### Czechoslovakia

OSA (Ochranný Svaz Autorský)

Mr. J. Novotný, Assistant Director General

### Finland

TEOSTO (Tekjännöikeustoimisto)

Mr. Martti Turunen, Director

### France

SACD (Société des auteurs et compositeurs  
dramatiques)

Mr. Jean Matthyssens, Délégué général

France (continued)

SACEM

(Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)

Mr. Jean-Loup Tournier, Director-General

Mr. Claude Joubert, Délégué aux affaires générales

Mr. François Sparta, Délégué à la coopération

SGLF

(Société des Gens de Lettres de France)

Mr. Robert Dupuy, Directeur administratif

Syndicat national des auteurs

Mr. Roger Fernay, Vice-Président Délégué général

Germany (Dem. Rep.)

AWA

(Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte auf dem Gebiete der Musik)

Mr. Folkmann

Mr. Münzer

Büro für Urheberrechte

Mr. Camillo Harth, Director

Mr. Hans-Joachim Sauerstein, Head of Legal Service

Germany (Fed. Rep.)

GEMA

(Gesellschaft für Musikalische Aufführungs- und Mechanische Vervielfältigungsrechte)

Mr. Erich Schulze, Director-General

Hungary

ARTISJUS

(Bureau hongrois pour la protection des droits d'auteur)

Mr. István Timár, Director-General

Italy

SIAE (Società italiana degli Autori ed Editori)

Mr. Antonio Ciampi, Director-General

Mr. Giulio Bacci

Mr. Lucio Capograssi

Mr. Lionello Cecchini, Directeur de la  
Section musiqueSEDRIM (Società Esercizio Diritti Riproduzione  
Meccanica)

Mr. Taddeo Collovà, Director-General

NetherlandsSEBA (Stichting tot Exploitatie en Bescherming  
van Auteursrechten)

BUMA (Het Bureau voor Muziek-Auteursrecht)

STEMRA (Stichting tot Exploitatie van Mechanische -  
Reproductie Rechten der Auteurs)

Mr. J. van Nus, Honorary Director-General

Mr. Th. Limperg, Director-General

Mr. G.P. Willemsen, Assistant Director-  
GeneralMr. R.L. du Bois, Director, Distribution  
ServiceMr. G.A. Lentink, Director, Collection  
ServiceMr. J.H. Brohm, Head of the Copyright  
and Correspondence ServicesNorwayTONO (Norsk Komponistforenings Internasjonale  
Musikkbyra)

Mr. Gorm Baekkelund, Assistant Director

Poland

ZAIKS

(Stowarzyszenie Autorów)

Mr. Boleslaw Nawrocki, Director-General

Mr. Orzechowsky, Member of the Council

Mr. Edward Wierzchon, Assistant Director-General

Portugal

SECTP

(Sociedade de Escritores e Compositores  
Teatrais Portugueses)Mr. Luis Francisco Rebello, Secrétaire  
général du Conseil directeurMr. João Nobre, Membre du Conseil  
directeurSweden

STIM

(Föreningen Svenska Tonsättares Internationella  
Musikbyrå)

Mr. Sven Wilson, Director-General

Switzerland

SUISA

(Société suisse des auteurs et éditeurs)

Mr. Ulrich Uchtenhagen, Director-General

United Kingdom

MCPS

(Mechanical Copyright Protection Society Ltd.)

Mr. B.W. Pratt

PRS

(The Performing Right Society Ltd.)

Mr. Royce F. Whale, Director-General

Mr. Vivian Ellis, composer and author

Mr. William Alwyn, composer

Yugoslavia

Jugoslovenska Autorska Agencija

Mr. Božidar Marković, Member of the  
Administrative Council

Mr. Miodrag Stamatović, Director

SAKOJ

(Savez Kompozitora Jugoslavije)

Mr. Josif Levi, Head, Collection Service

Mr. Ivan Henneberg, Head, Collection  
Service

Mrs. Mira Čirković, Head, Copyright  
Division

III. Individual participants

Mr. Paul Brügger, Geneva

Mr. M. Curtil, Legal Advisor, IFPI, Paris

Mr. Roland Dufour, Geneva

Mr. Leonard Feist, New York

Mr. M.D. Frank, Amsterdam

Mr. André Géranton, Paris

Mr. Fritz Isler, Zurich

Miss Franca Klaver, Hilversum

Mr. Bengt Lassen, Stockholm

Miss Monique Lehmann, Paris

Mr. Antoine Miserachs-Rigalt, Barcelona

Mr. René Muttенzer, Arlesheim

Mr. Hjalmar Pchrrsson, Secretary-General, IPA, Geneva

Mr. Edouard Petitpierre, Lausanne

Mr. J. de Raeymaecker, Brussels

Mr. Sergio Riccardi, Milan

Mr. Hermann Suter, Lausanne

Mr. J.E. van Zyl, Johannesburg

IV. Observers

- Unesco : Miss Marie-Claude Dock, Head of the  
Copyright Division
- Council of Europe : Mr. Per von Holstein, Administrator,  
Directorate of Legal Affairs

V. International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

- Mr. Georges Auric, Membre de l'Institut, President
- Mrs. Alba de Cespedes, Vice-President
- Mr. Léon Malaplate, Secretary-General
- Mr. J.A. Ziegler, Deputy Secretary-General

VI. BIRPI

- Professor G.H.C. Bodenhausen, Director
- Mr. Claude Masouyé, Counsellor, Head of the Copyright  
Division
- Mr. Mihailo Stojanovic, Legal Assistant, Copyright  
Division

DA/28/1  
 ORIGINAL: French  
 DATE: July 31,  
 1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
 RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
 DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
 GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
 BUREAUX FOR THE PROTECTION  
 OF INTELLECTUAL PROPERTY  
 GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
 (Geneva, November 25 to 29, 1968)

### The Berne Convention its Principles, Development and Administration

by Claude Masouyé  
 Counsellor  
 Head of the Copyright Division, BIRPI

#### Introduction

The word Symposium comes to us from the Greek "sumposium" meaning banquet, and the first trace of its use can be found in Plato's famed dialogue, justly entitled, "The Banquet," in which various orators took turns giving dissertations on love. Although the subject of the present Symposium is somewhat more ascetic--and I am sure that this is regretted by all participants--it is nevertheless important to maintain the idea of a dialogue so that we will not have one-sided talks, but instead profitable exchanges of views that will enrich our understanding of the subject.

The basic theme of the Symposium is, as the title indicates, the practical aspects of copyright, that is, a study of the various circumstances in which this right, recognized by law, can be exercised in practice. It seemed, in fact, preferable to emphasize these aspects rather than to engage in long dissertations on theory which eminent Professors of Law would be better equipped to deliver.

Furthermore, the participation in the Symposium of the very persons who are competent in copyright matters in their respective countries, either at the government level or within the appropriate societies or associations, demonstrates the uselessness of dwelling on theoretical aspects. Lastly-- and what is the most important of all--this Symposium is intended primarily for the nationals of developing countries who honour us by their presence and who expect to gain, from the lectures to be given here, specific information on the technical, legal, economic and social problems that arise in the matter of ensuring authors that their rights will be exercised and protected.

The Symposium will therefore concentrate its attention on the collection and distribution of fees accruing to authors according to the forms of use of their works, as well as on the role, internal organization and mission of societies or associations of authors.

But, to think about and to discuss these matters on a purely national level would be heresy. For a great many years now, the diffusion of culture has known no national boundaries. In this day and age, copyright has been given an international character by the development of improved technical means for reproducing and exploiting works, together with the growth of cultural exchanges between countries, a development that is becoming more and more vital. This trend towards universality is irreversible. Consequently, the international aspects of these problems should also be dealt with, and this is why the series of lectures to be presented at the Symposium begins and ends with reflexions on international copyright.

The goal to be reached is to secure protection for the author not only in his own country, but also in all other countries where his works are communicated in one way or another to the public. It is obvious that national legislation is inadequate to achieve this goal, for it has no effect beyond its territory of application. Recourse must be had to multilateral or bilateral solutions which are embodied in agreements or treaties concluded between States.

The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works is the basic pillar of world copyright protection; it is therefore logical to begin with a presentation of this international instrument. The foundation of the Berne Convention dates back to the end of the nineteenth century. More precisely, it will soon enter its 83rd year.

However, it has not remained immune from change but, on the contrary, has been the object of revisions and improvements. Its history is marked by the following milestones:

- September 9, 1886: Berne Convention - Entry into force: December 5, 1887
- May 4, 1896: Additional Act and Interpretative Declaration - Entry into force: December 9, 1897
- November 13, 1908: Berlin revision - Entry into force: September 9, 1910
- March 20, 1914: Additional Protocol - Entry into force: April 20, 1915
- June 2, 1928: Rome revision - Entry into force: August 1, 1931
- June 26, 1948: Brussels revision - Entry into force: August 1, 1951
- July 14, 1967: Stockholm revision - Not yet in force.

Thus, two supplementary agreements and four revisions, spaced out at intervals of about twenty years, have constituted the landmarks in the life of the international instrument from its inception to the present day. Indeed, if the years of preparatory work that led up to the signing of the Convention are taken into account, the history of international copyright spans almost an entire century. To trace this history in detail would obviously entail too much time and would detract from the other matters on the agenda of this Symposium. A general outline of the development of the Berne Convention through its century of existence will thus suffice to bring out the legal principles upon which it is based and the precepts governing its administration. However, certain general considerations will first be presented by way of introduction, so as to delimit the field of copyright on the international level.

\*

\*

\*

General Considerations

Independently of the common occupations necessitated by human existence, the author's trade can be considered one of the oldest activities of mankind. Nevertheless, although people were engaged in this trade in the earliest times of antiquity, it must not be presumed that any author's right or copyright existed. In other words, at that time there was no feeling that an author should have, in respect of his works, any special property right of a pecuniary nature, more or less accompanied by moral prerogatives.

There were, of course, many scribes in Athens, in Alexandria, in Rome--and later during the Middle Ages there were many monks--who produced works or made copies of them in indeterminate numbers. For the Greeks and Romans the purpose of writing was to acquire fame; glory was their sole reward. However, from the time of the revolution caused by the appearance of the printing press in the fifteenth century, when it became possible to multiply intellectual creations more easily and on a broader scale, the idea that authors should share in the economic and commercial benefits of the process began to take form.

Naturally, few people in earlier times had the means to purchase books, as they were originally copied by hand and then printed. Any copyright that might have been acknowledged and applied in the sale of copies could not have produced much profit. Moreover, the literary works that were printed were mostly of a political or theological nature and the author's principal concern was to give them as wide a circulation as possible. As to dramatic works (plays) and musical works, except for opera scores, they were rarely reduced to writing. It can generally be said that until the nineteenth century the vast majority of writers became authors by accident rather than by profession.

However, the advent of the printing press towards the middle of the fifteenth century also resulted in the creation of a new group in society, the printers, soon joined by booksellers who ensured the distribution and sale of the works. As their commercial activities expanded, these printers and booksellers became concerned with protecting themselves from competition. For this reason they requested the public authorities to intervene on their behalf. The result was the grant of book-trade privileges in which the beginnings of an acknowledgement of certain copyright principles can be seen (printing--that is reproduction, distribution, term of protection, sanctions in cases of infringement).

Such privileges were subsequently also granted to the authors themselves and even included prerogatives related to the idea of moral rights. It should be mentioned that these privileges occasionally extended beyond national frontiers, thus constituting the embryo of international protection.

Development continued and the revolutionary explosion at the end of the eighteenth century--and the French Revolution in particular--permitted the notion of copyright to receive full legal consecration. It is curious to note, moreover, that authors were almost always the protégés of the revolutionaries and that their writings were often the tools of revolution.

This movement, which thus led to the recognition of a group of prerogatives collectively termed copyright, could be seen in all countries of Western civilization. It spread to such an extent that today the vast majority of the countries of the world protect copyright in different ways. But, as has already been pointed out, such protection would be illusory if limited to the national level. Action was therefore undertaken to achieve the establishment of international protection.

\*

\*

\*

### Before 1886

It is not until the nineteenth century that attempts at international unification in the field of copyright protection emerge into view. The content and the prerogatives of copyright had by stages received definition in national legislation, at least in some countries.

The authors of literary or artistic works were essentially concerned about disseminating their creations to the greatest possible extent but under their more or less direct and more or less close control, that is, they sought to prevent any utilization of their works which was not authorized by them, to watch over their honour or their reputation and the integrity of the work, and to enjoy the fullest possible protection. These general principles were enshrined in various national laws, though with discrepancies between them, as a consequence of local conditions or national interests.

If there was increasing agreement on the need for recognizing copyright, there was by no means any uniformity of approach. On the contrary, national peculiarities, legal doctrines and economic influences led to profound differences in the extent of such recognition. Some countries, for example, held that a work, once published, could be freely performed. Others, to prevent such performances, required the reservation of right to be mentioned on copies. In reality, as the printing press was at that time the means by which thought was disseminated, publishing formed the pivot point of the system. But when the printing process developed and made possible the propagation not only of earlier but of contemporary works, a burning desire was kindled in the public which went beyond the prerogatives of publisher and author: a desire to learn, to advance intellectually, to share in the "great banquet of culture." This craving for knowledge soon crossed frontiers and international dissemination of works became the rule.

Nations realized that, if the creations of the mind were destined to come to the knowledge of all mankind, the conditions of their protection must be planned and regulated on an international level and that, failing such an arrangement, there was some risk of their own local authors being harmed by the situation arising out of the increased exploitation of intellectual works. It is thus that in Europe bilateral agreements were reached to ensure mutual protection between countries.

But, in the second half of the nineteenth century, it became increasingly evident that the system of bilateral treaties was inadequate and that more thoroughgoing measures would be needed. The mosaic of treaties then in force formed an embryonic international system based on reciprocity. It contained within itself the germ of a common jurisprudence in the matter, accepted and recognized by more and more countries. The time was therefore propitious for the founding of an international union which would secure to foreign authors in each adhering country the same rights as are enjoyed by nationals, recognize the right of translation, and set up an international secretariat to look after the interests of the union and follow its growth.

It is curious to note that the founding of a union was the fruit of private initiative and that States only participated in order to shape into an international agreement proposals that they, themselves, had not elaborated. It was,

in fact, a non-governmental organization, the International Literary and Artistic Association, which instigated the creation of the Berne Convention. This organization, established in 1878, drew up a draft convention in 1883 and turned it over to the Swiss Government to serve as a working basis for the meetings which that Government had agreed to convene at Berne.

Three Diplomatic Conferences were held from 1884 to 1886 and culminated, in a spirit of international understanding then pervading the world in the establishment of the Berne Union following the signature of the Berne Convention on September 9, 1886.

\*

\*

\*

1886

The plenipotentiaries of 1886 understood that the growing stock of literary and artistic works created by authors and disseminated through media which could not but continue to develop and become more effective constituted a spiritual heritage common to all mankind and that, in consequence, its protection had to be as complete and as uniform as possible the world over. The worldwide scope of the Berne Convention was thus affirmed from the start and it is significant, in this respect, that European countries were not the only ones to take part in the original deliberation.\*

The establishment of a common international copyright meant, for the countries which met in 1886, that they would have to sacrifice, in some measure, their uncompromising national conceptions and bend their internal legislation to general rules that were internationally recognized. Two problems demanded solution: conflicts of laws had to be adjusted and differences between national legislation bridged, if not eliminated.

---

\* The following countries were represented at the Diplomatic Conferences of 1884, 1885 and 1886: Argentina, Austria, Belgium, Costa Rica, France, Germany, Great Britain, Haiti, Honduras, Hungary, Italy, Japan, Liberia, Netherlands, Norway, Paraguay, Salvador, Spain, Sweden, Switzerland, Tunisia, United States of America.

The first issue was resolved by introducing into the Convention the principle of assimilation, by virtue of which works protected under it received, in each member country of the Union, the same treatment as those of nationals. The second was settled by recognizing a minimum standard of protection: apart from exceptions or reservations, works protected under the Convention were guaranteed in each member country a degree of protection which might not be inferior to a specific Convention minimum. These were the two pillars of the edifice built in 1886.

From its inception, the Berne Convention has comprised two categories of provisions: the first and more important, both by its nature and by its variety, is that of the basic provisions which regulate what are called substantive rights; the second is that of the administrative provisions. These latter were not very numerous in the text of 1886; they are to be found primarily in the Final Protocol of the Diplomatic Conference. As for the first category, this may in turn be divided into Convention rules and referral rules.

Convention rules are those which settle the questions posed by the international exploitation of works and which, for this reason, are applicable in all member countries. They must be accepted by national legislation unless the latter is more favourable to authors; this is what is known as Unionist treatment. Under this system, the Convention obliges the States to legislate along certain lines or takes the place of domestic laws by enacting common regulations.

The referral rules do not provide solutions: they settle conflicts of laws by referring back to the legislation of the country where protection is claimed or, sometimes, to the legislation of the country of origin of the work.

All these rules have an obligatory character and member States may not depart from them in applying the Convention in their respective territories, except in special cases where reservations are allowed. As an exception, provisions of an optional nature appear at a later stage in the Convention, reserving to national legislation the right to exclude, in certain circumstances, specific works from protection.

This classification of the provisions of the Berne Convention holds true even today. The first version of the Convention was, in fact, quite modest. The signatory States of 1886 had contented themselves with laying down the principle of assimilation of Union authors to native authors

and drafting some rules, in particular on the right of translation. Realizing the extent to which this was only a first step and that the instrument they had created could be improved, they foresaw the possibility of revisions to introduce improvements intended to perfect the system.

\*

\*

\*

1896

The Final Protocol of the Diplomatic Conference of 1886 had provided for a subsequent revision in Paris within a fairly short period of time. In actual fact, the revision of 1896 was not a revision in the sense in which the term is understood today. It merely consolidated the edifice; its foundations remained unchanged. On May 4, 1896, the Paris Conference adopted an Additional Act, which amended some articles of the Convention, and an Interpretative Declaration. As is clear from the title of these two international instruments, the former modifies, the latter interprets.

Of the amendments, the most important were the introduction of the notion of first publication and the regulation of the right of translation. On the latter point, the original text of the Convention had secured to Union authors the exclusive right of translation until the expiration of a period of ten years from the publication of the original work in one of the countries of the Union. The reform of 1896 granted the exclusive right of translation for the whole duration of copyright in the original work, but provided that this exclusive right would cease to exist if the author did not avail himself of it during a period of ten years from the date of first publication of the original work, by publishing or causing to be published, in one of the countries of the Union, a translation in the language for which protection was claimed. This regulation of the right of translation was to endure in the history of the Berne Union and still remains in force, in some specific cases, in the form of reservations with regard to Convention law.

The Interpretative Declaration of 1896, for its part, defined the notion of published works and also made provision for States to accede either to the original text or to the amended one.

\*

\*

\*

1908

The first real revision of the Convention took place in Berlin in 1908. From the standpoint of form or drafting, the Berlin Conference cast the previous instruments into a single text by inserting in the Convention the Final Protocol of 1886 and the Additional Act of 1896, thus giving it the form which it has kept to this day under the title: Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works.

Innovations were made on four essential points. The first concerned formalities. The text of 1886 had made the protection of copyright contingent upon compliance with the conditions and formalities prescribed by the legislation of the country of origin of the work. This provision was abrogated in 1908; since then, the enjoyment and the exercise of the rights have not been subject to any formality and are independent of the existence of protection in the country of origin of the work.

In the second place, the revision of 1908 increased the number of internationally protected works by extending protection under the Convention to choreographic works and entertainments in dumb show, works of architecture, photographs, and cinematographic productions. Furthermore, the revised text recognized the exclusive right of composers of musical works to authorize the adaptation of their works to instruments capable of reproducing them mechanically and the public performance of the works by means of such instruments.

The rules governing the right of translation were again altered. The provisions of 1896 were no longer valid except in the so-called reservation countries, that is, those which expressly declared their wish to retain the benefits thereof. The exclusive right of translation for the whole duration of copyright in the original work thus became the general rule.

Lastly, the revision of 1908 proclaimed, in respect of the term of protection, the principle of protection for fifty years after the death of the author. However, it did not confer an obligatory character on the principle. It also set up the so-called "comparison of terms" system whereby, in case of divergence between two terms, their length is determined by the law of the country where protection is claimed and must not exceed the term fixed in the country of origin of the work.

\*

\*

\*

1914

Subsequently, it appeared necessary to complete the Berlin revision on one particular point. This became the object of a Diplomatic Conference held in Berne in 1914; it resulted in the adoption of the Additional Protocol of March 20, 1914. Protection under the Convention was to be restricted in the case of authors belonging to countries outside the Union which did not protect in an adequate manner the works of authors who were nationals of one of the countries of the Union. In this case, Union countries were enabled to take retaliatory measures. This so-called reprisals clause still appears in the latest revised text of the Convention.

\*

\*

\*

1928

Progressing along the path of improvement, the Convention underwent an important revision in Rome in 1928. The advent and development of new media for the expression of thought, the need to provide authors with more complete protection on some points, the desire to secure a more uniform application of Convention rules all led the plenipotentiaries of 1928 to revise the work of their predecessors. The result was some innovations of major importance.

The first of these was recognition by the Convention of moral rights (droit moral). Admittedly, the conditions under which these rights could be exercised were left to the discretion of the national legislation of the member States, but the principle of their protection was proclaimed. Although such protection is guaranteed only during an author's lifetime, the new provision of Article 6bis was considered one of the most significant results of the Rome Conference.

The other innovation was the abolition of the system of reservations, which had been introduced in 1908. The abolition was not total, however, as Union countries were still entitled to maintain in force any reservations previously formulated and the liberty was recognized for new adherents to make reservations in respect of the right of translation (1896 version). The system of reservations reflected a desire to expand the Union to the greatest possible extent; its abandonment satisfied a concern for legal uniformity and cohesion. The Rome Conference chose between the two solutions, wishing

in this way to impart a new orientation to the Convention system. But the partial maintenance of the reservations demonstrated that its choice was not as clear-cut as some said. It proved that the return to the first solution may have depended on circumstances foreign to purely legal considerations.

Other modifications sprang from the 1928 revision, among which may be mentioned: the application of the principle of indivisibility of the work in calculating the term of protection for works of joint authorship; the principle of protection of oral works; the recognition of protection of authors in regard to broadcasts of their works, with referral to the national legislation for the purpose of regulating the conditions in which the exclusive right to authorize the communication of their works to the public by broadcasting might be exercised; clarifications and improvements concerning the protection of cinematographic works.

\*

\*

\*

### 1948

After the war, the Berne Convention was again revised in Brussels on June 26, 1948, and it is certain that, compared with the earlier ones, the Brussels revision represented substantial progress on many points. The 1948 revision was primarily aimed at unifying regulation under the Convention as much as possible while, at the same time, adapting it to contemporary situations derived from the development of technology.

This unification was manifested in a reinforcement of the primacy of the Convention over national legislation. Whereas the Rome text stipulated that the countries of the Union were required to ensure the protection of works, the Brussels reform fully granted, under the terms of the Convention, the enjoyment of such protection. In a spirit of great international concord, the Conference of 1948 affirmed the superiority of a Convention law which it sought to define and enlarge.

Another result of the trend towards uniformity was that the minimum term of protection of 50 years after the death of the author was made compulsory, the system of comparison of terms being maintained only in cases where the term exceeded this minimum in one of the laws which had to be compared in order to fix the term applicable. However, this general rule still carries exceptions in respect of certain categories of works (cinematographic works, photographic works, works of applied art, anonymous or pseudonymous works and posthumous works).

Unification was also achieved in a number of other matters which need only be mentioned here without entering into details: recognition of the right of public communication of dramatic, dramatico-musical and musical works; of the right of public recitation; of cinematographic rights; of the right of subsequent disposal (droit de suite), but subject to national legislation; of the protection of moral rights after the death of the author, but as far as domestic laws permit.

In addition, the severity of Convention law was relaxed in response to the demands of modern technology, particularly as regards ephemeral recordings effected by broadcasting organizations, recordings of musical works by instruments capable of reproducing them mechanically and their public performance by means of such instruments, quotations and reports of current events through the medium of photography, cinematography or broadcasting. Such relaxations took the form of either liberties left to national legislation or the institution of a legal licence for gramophone records and broadcasting.

Finally, a jurisdictional clause was introduced in Brussels, establishing the competence of the International Court of Justice in disputes between member States concerning the interpretation or application of the Convention.

\*

\*

\*

1967

The latest revision of the Berne Convention is quite recent, having taken place in Stockholm on July 14, 1967. It was much more comprehensive than the earlier revisions, for it concerned not only the substantive copyright provisions but also the administrative provisions and final clauses. In other words, the entire system of the Convention was revised. We shall nevertheless limit ourselves here to the revision of the substantive provisions.

The work of unifying regulation under the Convention was continued in Stockholm; new rights were recognized; minima of protection were raised.

First of all, the principle of nationality was given the widest possible range of application. The predominance of the place of first publication, which had been a cornerstone of the original Convention because of major publishing interests, was eliminated. The criteria of nationality became the general criteria: to benefit from protection, the author must--and this is sufficient--be a national of a member country of the Union or have his habitual residence in such a country. In addition, the definition of country of origin of works was improved in the Stockholm Act.

New provisions were added for the protection of two special categories of works: cinematographic works (the authors are protected if the maker of such a work has his headquarters or his habitual residence in a country of the Union); and works of architecture (the authors are protected if the works are erected in a country of the Union) as well as works of applied or plastic art (the authors are protected if the works are incorporated in a building or other structure located in a country of the Union). Such protection is applicable in cases where the general conditions (nationality criterion) are not fulfilled.

In addition to these new criteria concerning eligibility for protection under the Convention, the Stockholm revision instituted certain minima of protection for cinematographic works, photographic works, and works of applied art in so far as the latter are protected as artistic works.

The term of the moral rights, previously limited to the life of the author, was extended, at least in principle; the minimum term now provided for lasts until the expiry of the economic rights.

A new exclusive right of authors was recognized, that of authorizing the reproduction of their works in any manner or form. Admittedly, national legislation is permitted to make exceptions to this right, but such exceptions must lie within the limits defined by the Convention itself: the reproduction thus authorized must not conflict with a normal exploitation of the work or unreasonably prejudice the legitimate interests of the author. With this reservation, the exclusive right of reproduction has thus acquired the status of a Convention right, similar to the other exclusive rights. The general recognition of this right fills a void that had hitherto existed in the enumeration of the rights making up "copyright."

In view of the introduction of these new provisions, the special reference to the exclusive right of authors of musical works to authorize the recording of their works by instruments capable of reproducing them mechanically... was deleted, as this right is included in the general right of reproduction. It should be added, however, that the option left to the Union countries to set up compulsory licences under their national laws was considerably restricted: the compulsory licence which previously could cover both mechanical recording and public performance of works thus recorded was limited to recording alone.

Alongside this unification of regulation under the Convention, certain rules were relaxed--again in response to the demands of modern media for using works, as was the case in Brussels--so as to temper the severity of the regulation. This relaxation concerns the conditions in which the Convention applies and functions in regulating international situations.

The Stockholm revision introduced a rule of interpretation for agreements into the Berne Convention so as to facilitate the exploitation of cinematographic works throughout the territory where the Convention applies. This new rule, called "presumption of legitimation," is limited, as a minimum under the Convention, to authors bringing contributions to the making of the cinematographic work who are not authors of pre-existing works, scenarios, dialogues or musical works or principal directors, unless the national legislation provides to the contrary as regards the last four of these categories. Such authors may not, in the absence of any contrary or special stipulation, object to the various ways of exploiting the cinematographic work enumerated in the Convention.

The Stockholm Act refers the solution of certain matters, such as the determination of copyright ownership in cinematographic works and the form of the undertaking of the authors concerned, back to national legislation. While the system is rather complex, it unifies those points capable of unification in the legal regulation of the use of cinematographic works so as to facilitate international distribution of films. It should be noted that this rule also applies to works assimilated to cinematographic works, that is, those expressed by a process similar to cinematography.

In certain other respects, the legal cohesion of the Union system was loosened somewhat in an effort to broaden territorial application. This is the case with respect to the problem of the fixation of works on a material support as a condition of protection, the option not to protect certain moral rights after the death of the author, and the possibility some countries have of maintaining terms of protection that are shorter than the minimum under the Convention.

The Stockholm revision also relaxed the provisions relating to oral works and to quotations and borrowings. In addition, it modernized the text of the Convention as regards actual drafting, as well as by expressly mentioning the modern media for using works and by recognizing a new special category of works that may benefit from protection, folklore.

In addition to all this--unification of substance, relaxation of certain rules, possible waiving of certain principles, modernization of the regime of the Convention--the Stockholm revision added an innovation of capital importance: the establishment of special measures for the benefit of developing countries. These measures are embodied in a protocol which forms an integral part of the Stockholm Act itself. They enable developing countries to deviate, for a certain period of time, from the general rule of the Convention by making specific reservations regarding the application of some provisions (term of protection, right of translation, right of reproduction, right of broadcasting, use of works for educational purposes). However, this regime of exceptions established for the benefit of developing countries must be accepted by each particular member country of the Union before it can be applied to the works of which that country is the country of origin.

The Stockholm Act was signed by 39 member countries of the Union. Its entry into force as regards the substantive provisions, which have just been outlined in brief, is still subject to the deposit of five instruments of ratification or accession. To date, no such deposit has been made.

\*

\*

\*

Conclusion

Such has been the development of the Berne Convention in its period of birth and its successive revisions. From this development it seems possible to make the following conclusory points.

1. As to the legal system itself:

This international instrument is founded on three basic principles: the principle of national treatment or assimilation; the principle of automatic protection or the absence of formalities; the principle of independence of protection with respect to the country of origin of the work.

It defines a certain number of minimum standards as to the content of copyright, its scope and its duration.

It expressly recognizes that authors of literary and artistic works possess a number of exclusive rights, in some cases subject to reservations or exceptions, as well as certain prerogatives generally referred to as moral rights.

2. As to its growth:

The history of the Berne Convention shows that, since the time of its foundation, it has made continuous and significant progress in the direction of consolidating international copyright protection. However, the transformation of the technical means of expressing works and of the conditions of exploitation, as well as the political, economic and social upheavals of the second half of the twentieth century, have made it necessary for each revision to adapt regulation under the Convention to the prevailing world situation.

An overall view of this history, spreading over nearly a hundred years, makes it clear that the development of international copyright has always been shaped by extra-legal circumstances tending to be more political or more economic in nature according to the times.

At first, it was publishing interests that were basically at issue; later, it was the advance of technology bringing new forces into play; today, it is still the effects of expanding technology, but it is also the economic and cultural needs of a number of new countries. The Berne Convention has not escaped the force of such circumstances and, if we have lingered a bit on the Stockholm revision, it is because the transformation already begun in Brussels in 1948 was accelerated in 1967.

Nevertheless, the Berne Convention remains the universal instrument of protection of intellectual property, property which is more vulnerable to attack than any other. It must be preserved so as to allow arts and letters to continue their progress and to enrich the world-wide culture of tomorrow.

### 3. As to its administration:

The countries to which the Berne Convention applies constitute a Union (called the Berne Union) which has a Permanent Bureau. This Bureau, founded in 1888, has been united since 1893, under a single management, with the Bureau of the Paris Union established under the Paris Convention for the Protection of Industrial Property, of 1883. Together they form BIRPI.

At the time of the Stockholm revision, both Unions underwent a thorough administrative and structural reform which was necessary, since the administration established at the end of the nineteenth century had to be modernized and aligned with contemporary international practices.

Alongside this reform, which amended the administrative and final clauses of the conventions administered by BIRPI, the Stockholm Conference adopted a convention establishing the World Intellectual Property Organization (WIPO). This instrument has not yet entered into force, but there is every reason to believe that this will come about in the near future. This new international organization will be entrusted, along with its other functions, with the administration of the Berne Convention, and the Bureau of that

organization will gradually take the place of BIRPI as it now exists. It will be the task of this new administration, with the additional means it will have at its disposal, to propagate and fortify copyright throughout the world.

This, then, is the history, summarized as far as possible, of the Berne Convention. The international protection which it has instituted for the benefit of authors of literary and artistic works would have no effect if the many problems that this protection poses were not resolved in practice. In drawing to a close, we should like to express the hope that this prelude to the study of the practical aspects of copyright will contribute to an awareness of the universal scope of works of the mind and hence to an understanding of the need to afford their authors international protection.

DA/28/2 . . . .  
 ORIGINAL: French  
 DATE: July 31,  
 1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
 RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
 DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
 GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
 BUREAUX FOR THE PROTECTION  
 OF INTELLECTUAL PROPERTY  
 GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

### The Role of Societies or Associations of Authors and of CISAC

by Mr. L. MALAPLATE  
 Secretary-General of CISAC

The subject which has been assigned to me on the occasion of this "Symposium on the Practical Aspects of Copyright," namely, "The Role of Societies or Associations of Authors and of CISAC," seemed at first sight easy and attractive to someone who has devoted most of a fairly long life to copyright, authors' societies and CISAC.

But, when I set about preparing this lecture, my head began to whirl and I felt rather uneasy at the sight of the blank page slyly awaiting my reactions.

My head whirled because there was so much to be said on the subject that it suddenly seemed too vast to be dealt with in a lecture inevitably limited within the scope of a Symposium whose agenda, no matter how interesting, is nonetheless extremely full.

And I was uneasy, because in view of the general nature of the subject I would be constantly in danger of encroaching upon the detailed studies presented by other lecturers on specific points relating to the creation, organization and operation of authors' societies.

Although I have tried to avoid this twofold danger, I would ask all the participants in this Symposium to excuse me if I have perhaps been too long-winded and consequently boring, and the other lecturers to forgive me if I have occasionally poached on their preserves.

Anxious to keep within the framework of the Symposium, I have at any rate studied, on the practical level, the roles played in the field of copyright protection by societies and associations of authors, on the one hand, and by the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC), on the other hand.

My lecture will therefore consist of two parts, preceded by a few preliminary general remarks and followed by some conclusions that seem to be called for.

#### PRELIMINARY GENERAL REMARKS

1. Experience has shown that copyright protection only becomes truly effective and efficient in a country after the creation of national societies or associations of authors and the conclusion of contracts of mutual representation with similar societies or associations in other countries.

Hence the need:

for authors in each country to form societies and organizations to safeguard their moral and economic rights;

for States, anxious to ensure respect for the author's personality and equitable remuneration for his creative work, to encourage the formation and to facilitate the operation of these societies and associations of authors;

for societies and associations of authors to conclude with societies of other countries contracts of mutual representation so as to be able to administer, in their respective countries, the greatest possible number of repertoires.

2. To keep within the limits of my subject, I shall assume that the countries already possess a domestic copyright law and that, on the international plane, they have acceded to the Berne Convention and/or the Universal Copyright Convention.

If this is not so, the first concern of the authors of such countries should be, of course, to obtain those laws and accessions from their Governments.

3. Finally, it seems to me that the ideal form for an authors' society is the société civile /a company under French law which does not normally engage in commercial operations and is regulated by the Code civil/. Examples of this are the Society of Authors, Composers and Music Publishers (SACEM) in France, the UBC society in Brazil, the SACM in Mexico, and others. Unfortunately, the idea of the société civile exists only in a very few countries; as a result, in the field with which we are concerned, other types of societies are to be found in different parts of the world: sociétés anonymes /companies equivalent in a general way to the limited company under English law/, for example, ACUM in Israel; cooperative societies, for example, the societies in Belgium, Norway and Switzerland; mutual benefit societies; sociétés à responsabilité limitée /limited liability companies filling to all intents and purposes the function of an English private company/, for example, in the United Kingdom; legal monopoly societies, for example, the societies in Italy and Spain, etc. Groups of authors are also found which, legally, are not societies; there are, too, in certain countries "offices" which fulfil, at least in part, the role of authors' societies.

But, in order to avoid making this lecture too involved, I shall use mainly the term "society" to denote the various bodies which, in varying legal forms, have appreciably the same object.

PART I

The Role of the Authors' Society or Association

It is difficult to define in a few words or even a few lines the role of the authors' society.

This is due to the fact that the objectives of such societies are numerous and vary according to the customs, habits and laws of the different countries, the categories of rights

which those societies administer, their age, growth, seniority, and the social and economic spheres in which they develop--in short, all the many factors which have a determining influence on their existence.

However, we shall examine the case of a typical society or, one might say, a model society, taking into consideration the fact that its role comprises a main objective and additional objectives.

#### A. Main Objective of the Authors' Society

This objective, which may be termed the main or the primary objective, is "to collect authors' fees and distribute them equitably among the interested parties."

It is certain that, if this objective did not exist, the authors' societies, at least in their present form, would cease to have any raison d'être.

And yet no one can deny that authors' societies are becoming more necessary than ever.

Indeed, with the advent of the new mass media for communicating works of the mind to the public, the number of users of such works is certainly increasing and covers an even vaster territory than before.

It is obvious that, in the course of a century which has seen the discovery or the development of the gramophone record, the sound track, the film, mechanical apparatus, the tape recorder, the transistor and, in a general way, radio and television, the control and protection of works have become increasingly difficult and complicated.

And I have not even mentioned the subject of satellites, which is setting the jurists and technicians in the copyright field some very thorny problems!

But, to get back on firm ground again, it should be noted that, however legally constituted, authors' societies are essentially "trustee organizations administering the intellectual property of authors and of their heirs and assigns. They are not commercial organizations, nor are they actuated by motives of financial gain. They retain

DA/28/2  
page 5

from their collections only such sums as may be required to reimburse their expenses."(1)

The essential role of an authors' society, therefore, is to collect copyright fees and to distribute the amount to the beneficiaries after deducting the sum required to cover expenses, that is to say, without any possibility of making a profit.

Without the authors' society, the author alone, not being ubiquitous, cannot control all the uses of his works in his own country, to say nothing of their use in other countries.

It is therefore essential for authors to form a national society which, because of the extent of its repertoire, will be sufficiently organized to ensure the safeguard of the interests entrusted to it.

This is particularly true because the national society, thanks to the contracts of mutual representation concluded with the societies of other countries, will provide for the administration and protection not only of its own national repertoire, but also of foreign repertoires.

In return, its own repertoire will be administered and protected in each foreign country by the national society with which the contract of mutual representation referred to above has been concluded.

We shall see in Part II of this lecture the important role which CISAC has played in establishing these international relations.

It should further be stressed that authors' societies, apart from their usefulness to authors, render services to the users themselves.

In fact, without authors' societies, users would have great difficulty in discovering with any certainty the various owners of the authors' rights and, even when they had succeeded in discovering them, they would have to ask each one separately and individually for the necessary authorization to exercise these rights.

---

(1) "Charter of the Authors' Right" adopted by CISAC at its 19th Congress (Hamburg, 1956).

Thus, in many cases, especially as far as works performed at concerts, variety shows, song recitals, and, particularly, dancing sessions, are concerned, the organizers of these events would be obliged to ask for so many authorizations that they would practically give up the idea and would consequently be infringing the law.

In this connection, it should be pointed out that the rights in a song, for example, have normally three beneficiaries, an author, a composer and a publisher, and they often have more, when there are several joint authors or joint composers, or when the work is a foreign work involving, more often than not, an adapter, an arranger and a second publisher, as well as the original right owners.

Thanks to the authors' societies, to their organization and to the contracts of mutual representation concluded between them, it will suffice for the user to turn to his national society alone to have all the necessary authorizations. Thus, in practice, he will obtain in one single operation, and thanks to an all-inclusive authorization, the possibility of selecting freely from a world-wide repertoire the works which will make up the programme of his choice.

Before concluding on the subject of the main objective of the authors' society, it should be pointed out that, even in countries where copyright has been regulated for many years, there are still too many people who look upon authors' fees as a sort of tax and, consequently, authors' societies as tax-collecting offices subordinated more or less to the Ministry of Finance!

Hence the need to inform the public and to make the man-in-the-street understand that "authors' fees" are nothing more than the equitable remuneration of the person or persons who have created a work and that, in a manner of speaking, they represent only a "deferred salary" recompensing the author for his work as any other worker is recompensed.

But, whether the public is or is not aware of the real nature of copyright and authors' fees, there is no denying the fact that authors' societies suffer too often from an unpopularity and a suspicion which they do not deserve.

The reason is that too many people consider them to be collecting societies, and collectors, be they physical persons or corporate entities, do not generally inspire sympathy.

But although the following lines of Boileau may contain some advance justification of the role of the authors' societies:

"I know that a noble mind may lawfully and unashamedly  
Obtain a fair reward for his labour"

it should be specially borne in mind that they are more than mere collecting societies, in view of the very important additional objectives they must fulfil, as we shall now see.

#### B. Additional Objectives of the Authors' Society

It should first be noted that the early years of an authors' society's existence are always difficult, because it has to fight against the interests of the users grouped together within the framework of their powerful unions, against the bad habit these users have acquired of using intellectual works without payment, against ignorance, and too often, alas against bad faith.

It is therefore not until they have set the collecting procedure in motion, in most cases after judicial decisions which are long in being reached and costly to obtain, that the authors' societies can grow and develop and thus adequately fulfil the objectives which I have termed "additional."

These objectives could, I think, be subdivided into three categories, according to their nature:

- (a) moral and professional,
- (b) cultural,
- (c) social.

#### (a) Objectives of a moral and professional nature

As everyone knows, copyright comprises economic prerogatives and moral prerogatives.

The exercise of moral rights is linked with the personality of the author and therefore cannot legally come within the competence of the authors' societies.

It may be observed, however, that the articles of association of many societies provide, inter alia, for the defence not only of the economic interests of their members, but also of their "moral interests," in view and within the limits of the objects for which they are established.

The contradiction which seems to emerge from the foregoing considerations is, however, merely apparent.

There is, in fact, a distinction that ought to be made between, on the one hand, the author's moral rights, in the strictest sense of the term, allowing him, in particular, to decide sovereignly whether his work shall be published, to enforce his right of authorship, and to oppose any attack on the integrity of his work, and, on the other hand, certain prerogatives of a moral or intellectual nature attaching to copyright.

It is those prerogatives which authors' societies must defend.

Thus, authors' societies must regard as very important the objectives devolving upon them on the moral and professional planes, whereby they are called upon to combat the increasing number of cases of plagiarism, to prevent authors from being exploited by intermediaries claiming to advise and assist them, to see to it that distribution of fees is correctly carried out, and other similar tasks.

Lastly, the articles of association of authors' societies generally provide, in this context, for the role of arbitration, which is usually exercised by the board of directors.

(b) Objectives of a cultural nature

Objectives of this nature have the double merit of enabling authors' societies to contribute to the development of the cultural life of a country and to enjoy a prestige which will facilitate their action in all fields.

Authors' societies are therefore bound to encourage and support great writers, whose talent, although it redounds to their credit, is too often inadequately recompensed.

I refer here in particular to composers of symphonic music, whose works are too rarely performed.

All the societies administering public performance rights have, of course, in one way or another revalorized symphonic works in their distributions, but this does not seem to be enough.

Authors' societies are associated with cultural and artistic events and do not hesitate in such cases to make donations and award prizes.

(c) Objectives of a social nature

Such objectives are becoming increasingly indispensable. Life in modern times is such that few people, and certainly few authors, can save enough money to provide for their needs in case of illness, accidents, old age, and all the difficulties that may be encountered in the course of a lifetime.

That is why most societies have benevolent and welfare funds, pension schemes and social services offering the author a certain measure of security.

I shall say no more on these last points in view of the fact that the agenda of this Symposium provides for a lecture on "the social and cultural functions of societies or associations of authors."

This brings me to the end of that part of my lecture dealing with the role of authors' societies as bodies grouping authors on the national plane. I shall now examine, in the second part, the role of CISAC, the international organization uniting these authors' societies.

PART II

Role of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

The vocation of the work of the mind being international in scope, it is certain that an author can be fully protected only in so far as he can count on adequate and widespread international protection, both on the economic and moral planes.

The Berne Convention, at its inception in 1886, had achieved such protection in the matter of principles; CISAC set out, from 1926, to contribute in a large measure to its achievement in actual fact.

Without wishing to linger over the details of the creation of CISAC, I feel it would be interesting to quote here a short extract from the speech delivered by Mr. Paul Léon, Director of the School of Fine Arts in Paris, when he welcomed on June 13, 1926, the delegates of 18 authors' societies representing 18 countries<sup>(1)</sup> who had met on the occasion of the first International Congress of Authors' and Composers' Societies:

"To establish in each country homogeneous principles for the collection of fees and the safeguard of works, to unify your methods, to compare your conclusions, to increase the links between you through exchanges--this is a vast programme and one which fully justifies your fine initiative. It seems more than ever necessary today."

In these few words, the speaker interpreted in a most admirable manner, which deserves to be placed on record, the content and the significance of the activity of the Organization which was to be established under the name of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC), World Congress of Authors, and which for more than 40 years has played a very important part in the field of the international protection of copyright.

In order to have a clear idea of the role of CISAC, we have only to refer to Article 4 of its Statutes, worded as follows:

"Article 4 - Object

The principal object of CISAC, whose primary function is to defend the interests of creators of works of the mind (authors of various branches and activities associated with the field of literary and artistic property), shall be:

(1) to ensure the safeguard, respect and protection of the moral and professional interests involved in every literary or artistic production;

(2) to watch over and contribute to the respect of the legal and economic interests attaching to such productions, both at the international level and in the field of domestic legislation;

(3) to coordinate the technical activities between authors' and composers' societies and to

---

(1) At present, CISAC has as members 80 authors' societies or associations belonging to some 40 countries spread over all five continents.

DA/28/2  
page 11

provide for their collaboration in this field, it being understood that each society is responsible for its own internal organization;

(4) to set up an international documentation, study and information centre."

As shown by this Article, the primary objective of CISAC being to defend the interests of literary and artistic works, its role comprises four main points.

Point 1. Moral and professional interests

These are the interests associated with the personality of the author and his professional activity. They stem from the prerogatives of the author which I classified earlier under the first category of additional objectives of the authors' societies.

The role of CISAC consists here in ensuring that the essential principles attaching to the personality and the profession of the author are respected in the various countries, both in the case of nationals and in the case of foreigners. If necessary, CISAC intervenes either by approaching the interested national society or by making representations to the competent governmental or administrative authorities, but, in the latter case, with the agreement, as far as possible, of the authors' society of the country concerned or, failing this, of the national authors themselves.

Point 2. Economic and legal interests

The role of CISAC on this point is extremely important as it is connected with what I referred to in the first part of my lecture as the primary objective of the authors' societies, namely, the collection and distribution of authors' fees.

To fulfil this role, CISAC must take action with a view to obtaining in all countries statutory recognition and protection of copyright and the improvement of domestic laws and international conventions already in existence. This involves on the part of the competent organs of CISAC careful study of all the draft laws and conventions on copyright.

In the case of domestic laws, CISAC acts in agreement with the authors' society of the country concerned or, in the absence of a society, in agreement with the national authors.

It would be desirable, in the interests not only of national and foreign authors but also of the country concerned, that any State wishing to prepare a copyright law or to modify an existing copyright law should accept the voluntary assistance of CISAC, whose specialized knowledge and experience in the field are beyond dispute.

In the case of international copyright conventions, CISAC naturally keeps a close watch on the creation of new conventions and the amendment of those already in existence. It was consulted on the occasion of the drafting of the Universal Copyright Convention and in the course of the various revisions of the Berne Union Convention.

### Point 3. Authors' societies

Although "each society is responsible for its own internal organization," CISAC has enabled the societies to establish close coordination and confident collaboration with each other, and this has been the source of great improvements and a certain measure of unification.

In this connection it would, I think, be instructive to take a rapid glance at the state of those societies before CISAC was inaugurated, that is, before June 1926.

Apart from five or six big societies, of which not more than two or three functioned perfectly, most of the societies had not yet been able to group all the authors of their countries; the supervision and control they exercised were clearly inadequate; they managed with difficulty to impose a certain measure of respect for their members' rights in their own country, but the interests of foreign authors were more often than not sacrificed. Too many of these societies lacked the necessary prestige and influence to interest their respective Governments in their work. Some of them, bearing the title of society, were in reality literary and artistic circles, rather like clubs. Then, again, the links between the societies were sometimes in-existent and always inadequate.

One need only cast a glance at the life of the authors' societies today, at the way in which they are organized and the manner in which they function, to be aware of the progress that has been made.

Unification is not, of course, complete, but this would be neither possible nor desirable.

Indeed, the Confederation's member societies are of varying kinds, operating in different sectors.

Furthermore, each society must take account of the laws, the customs and habits, and the economic and social situation of its country.

The constant work of improvement and unification has concerned not only the general structure of the societies but also certain operations such as the declaration of works, the collection and distribution of fees, etc.

And lastly, the foreign author can be sure that he will be treated in the same manner as the national author.

To sum up, the Confederation and the authors' societies have played a tremendous part in this field, thanks to their increased contacts, to the comparative studies they have undertaken, and especially to the common ideal they have pursued. It is obvious that all this work has been possible only with the help of the goodwill shown by each and every society, but it is thanks to CISAC that it has been possible to demonstrate, to compare, to get to know and to appreciate all this goodwill, and to bring about so many great improvements in a comparatively short time.

Point 4. International Documentation, Study and Information Centre

In constituting this Centre, CISAC has accomplished a rather exceptional achievement, not only thanks to the work of its General Secretariat, which keeps a close watch on copyright developments throughout the world, both in the fields of doctrine, legislation and jurisprudence and in the matter of organization and application of the systems of collecting and distributing authors' fees in each country, but also thanks to the practical assistance it received from the confederate societies.

The combined efforts of the Confederation and the societies enabled, inter alia, an index to be constituted, whose establishment is due to the great scholarship and the untiring efforts of the late Marcel Henrion.

With the help of this index, which is kept scrupulously up to date, the Confederation can at any time supply the most precise details on the exploitation of works in a given country. This is a particularly valuable source of information for societies, which can thus discover immediately, in each case, the law in force, the applicable international convention, the existing bilateral treaties, the development and most recent findings of jurisprudence, and the systems used for the collection and distribution of authors' fees.

To complete its role as a source of documentation and information, CISAC has published a quarterly review since 1930 entitled Interauteurs.

Lastly, CISAC is constantly engaged in the study of problems relating to the various forms of literary and artistic activity within its scope, as well as those connected with the collection and distribution of authors' fees.

These studies are important and of great interest.

Important, because the safeguard of the author's economic and moral rights can only be fully and effectively ensured if the respect due to his authorship of the work is complemented by a carefully designed system of fee collecting and a just and equitable distribution. All who are interested in copyright know how complicated the problems of collection and especially of distribution can be and, consequently, how necessary and valuable is the work done by CISAC in these fields.

Such studies are also of great interest, because they enable new problems of the day to be examined in great detail, and those of the future sometimes to be anticipated, thus contributing to the constant development of copyright in the face of increasingly numerous new media for the communication of works of the mind to the public.

Before submitting the conclusions that seem to be called for at the close of this lecture, I feel I ought to draw your attention to one final point, namely, that "the action of CISAC is strictly independent of any political party or any religious opinion."

DA/28/2  
page 15

This clause in the Statutes of CISAC is sufficiently clear and explicit to require no comment, but I think it should be mentioned in view of the wisdom and high principles which it reflects.

### Conclusions

My conclusions will be brief, as most of them have already been expressed or implied in what I have said.

However, I think I ought to recall or define more clearly those which seem most important.

#### A. As regards the authors' societies

1. It is an undisputed fact that where there are no such societies the domestic laws and international conventions protecting copyright have practically no effect.

Authors must therefore form groups, as that is the only way for them to be able to live on the fruits of their creative labour, and Governments should help them not only out of a desire for equity, but also in order to permit the establishment of a valid national repertoire. Experience has shown that in each country the creation and development of literary and artistic works are closely bound up with the protection enjoyed by the authors of such works.

2. The main role of authors' societies is to collect and distribute among the authors and their heirs and assigns the sums paid by users of the works of these authors. But, as we have seen, in order fully to achieve their objective, the societies, as soon as the state of their development permits, must conduct operations simultaneously on three planes:

moral and professional,  
cultural,  
social.

3. Authors' societies are neither commercial organizations nor are they actuated by motives of financial gain. They retain from their collections only the amount of their expenses, without making any profit.

4. Thanks to the contracts of mutual representation concluded with foreign authors' societies, each national society represents practically all the repertoires of the world.

By joining his national society, the author has therefore the certainty and the satisfaction of knowing that his works will be effectively protected in almost all the countries of the world.

Furthermore, as a result of these contracts, authors' societies also render a service to users because the latter have only to contact one single society--at least in the case of the right of public performance--to obtain a general authorization covering practically all the national and foreign works from which they can freely choose.

5. Finally, I should like to remind you that the author's fee is neither a tax nor a levy. It represents the author's remuneration for his intellectual creation and should, in short, be regarded as a deferred salary.

#### B. As regards CISAC

1. The creation of CISAC became necessary because of the international nature of works of the mind and the enormous development, especially since the beginning of the 20th century, of the mass media for the communication to the public of literary and artistic works.

As we have seen, frontiers are less than ever an obstacle to the dissemination of works of the mind; tomorrow they will have ceased entirely to be an obstacle.

2. Thanks to the studies undertaken by CISAC and the comprehension and spirit of solidarity among the authors' societies of which it is composed, the latter have agreed on the text of a standard contract of mutual representation which provides, inter alia, for the complete assimilation of the foreign author to the national author.

3. CISAC facilitates contacts between societies which enable them to continue most satisfactorily to improve their organization and their operation, and also, where possible, to unify their methods and techniques.

4. Lastly, CISAC, as the specialized international Organization pre-eminently representative of the authors, has a very important part to play as regards the study of draft domestic laws and revisions of international conventions.

DA/28/2  
page 17

As I reach the end of this study, which I would prefer you to regard as a talk rather than a lecture, I feel I should emphasize that, while the defence of copyright is a difficult and delicate task, it can also be most stimulating and exciting.

Difficult, because it comes up against the selfishness of some people, the ignorance of others and, too often, the indifference and even the hostility of certain Governments.

Delicate, because of the intangible nature of the right, the author himself remaining in the great majority of cases an invisible, or at least a remote, figure.

Stimulating, because of the very difficulties encountered and all the efforts which have to be made to overcome them, and also because of the problems that arise and their constant development.

And exciting, because, in defending copyright, we are not only defending a just cause--the author's right to make a living from the fruits of his labour--but we are contributing to the creation, the development and the diffusion of literary and artistic works, which, in the words of André Maurois, "offer to mankind a source of emotions, consolation and communion such as real life cannot provide."

\*

\*

\*

DA/28, 3 ~ ~  
ORIGINAL French  
DATE:

October 15, 1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
REUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

### Collection and Distribution of Public Performance Fees for Musical Works

by Jean-Loup TOURNIER,  
Director-General of the Society of Authors,  
Composers and Music Publishers, SACEM, France.

The public at large is rarely aware of the problems facing the musical composer when he attempts to put into effect the economic rights that the laws of many lands confer upon him, usually without also providing him with the practical means of securing their implementation.

It can even be said that the idea that the public performance of a work should involve an economic counterpart finally accruing to the composer or his beneficiaries is, as a general rule, first met with surprise or even indignation; only after reflection are curiosity and then sympathy aroused.

This is because public performance essentially conveys an ephemeral sensation, giving sound expression to the work in its incorporeity, as opposed to the graphic or phonographic reproduction of concrete objects (scores, records) to which man, with his traditional instinct for realism, finds it infinitely more normal to confer a market value.

This no doubt explains why musicians had to wait until the mid-nineteenth century before they were able to "cash in" on public performances of their works, although the right to turn orchestral materials to account had been recognized for quite a long time. Even then, they did not do so individually but through their union with publishers in the first society administering the right of public performance, SACEM, which in 1850 they entrusted with the task of collecting and distributing fees from which they had hitherto derived only very platonic benefits under a decree-law of 1791.

Later, a great many countries followed SACEM's example, and it can be said that today all States which recognize the right of public performance of musical works and which have watched over the practical application of their legislation have been persuaded to encourage the formation of collecting societies.

By its very nature, musical performance, as a source of fees, indeed requires collective administration, and today there is no example anywhere in the world of individual administration. The reasons for this are quite simple:

- (a) the vast number of points from which performances are heard,
- (b) interpretations of works almost always being multiple,
- (c) the number of beneficiaries (lyrics writer, music composer, adapter, translator, arranger),

and the consequent impossibility, or unprofitability, of practising isolated collection operations.

These factors make it absolutely necessary for authors and composers of both songs and symphonic works to join together to form organizations having wide repertoires.

There is no doubt that the beneficiaries find strength in union, but this union also authorizes the considerable human and material investment without which the legislative provisions in support of the right of public performance of musical works could find no concrete implementation.

A vast public must have access to a tremendous number of works belonging to some tens of thousands of composers.

Individual administration would, in fact, require the user to make individual searches for the beneficiaries of the work he wishes to perform. Only through the common denominator of the administrating society can this be achieved without the price of use being too high and the author's remuneration too low, since administrative costs thus remain tolerable.

This is not a mere statement of opinion; it is a fact confirmed by time.

Collective administration in this context also means collective collection and distribution, and hence the necessary abandonment of the idea of a performance price which could then simply be paid to the author of the work (as in the case of an artist who sells his painting).

What is involved here is the price of all works reputed to be of equal value, net fees then being distributed in respect of all those that have been performed.

How and on the basis of what principles are these fees collected and distributed collectively in such a way as to result in individual remuneration. This is the matter to which this report is devoted.

\* \* \*

COLLECTION

I. PRINCIPLES

As we have just mentioned, one of the fundamental principles behind collective administration of the right of public performance in respect of musical works is that of an authorization for use that is not individual for each work but instead covers the entire repertory of the authors' society.

The provision according to which the society grants the user the possibility of using one or more of the works in its repertory is commonly termed a "contractual clause."

It is obvious that an entertainment impresario seeking an authorization from an authors' society does intend to use some portion of the vast repertory made available to him; however, depending on the needs of his programme, he may have a requirement for a greater or lesser number of protected works--or of unprotected works--without always knowing in advance exactly which works will actually be used during the course of the planned entertainment, especially where dances or night clubs are concerned.

A sort of average will be established between entertainments using a greater number of works and those using fewer works, and this will result in a price which is also an average.

Thus, in some respects, the authorization agreement bears a certain resemblance to an insurance policy: it protects the party insured--in this case the entertainment impresario--against any claim made by beneficiaries belonging to the authors' society and, at the same time, allows him to make unrestricted use of the immense repertory of the authors' society.

So much for the principle.

The question is how to associate this contractual authorization with its pecuniary counterpart; in other words, how is the price of this authorization established?

In general, rights of public performance conferred upon the composer are of an exclusive nature. In theory, the price charged by an author for authorizing public performance of his work depends entirely on the will of that author and should have no basis in the traditional rules of commerce.

The same reasoning applies to the society to which authors have entrusted their works or given a mandate.

In practice, things are different.

Due to the very vastness of the repertories of authors' societies and to the collective administration of these repertories, there can be no competition among works based on a difference in price. In fact, by reason of the "contractual clause," a dance-hall manager cannot try to put pressure on the author of a given work so as to induce him to accept a price lower than that theoretically charged by another author. Besides, this form of competition would be lamentable, since users would then tend to give performances of the least expensive works and the public would consequently be deprived of the access it should have to the largest possible number of works, with no discrimination other than that based on the organizer's taste and the public's own taste.

Moreover, the fact that the contractual clause enables competition to be based on considerations not of a pecuniary nature but solely of an artistic nature is certainly not the least of its merits. (Unfortunately, this clause cannot prevent bad taste on the part of the organizer or the public, but authors' societies are virtually defenceless in such matters!).

Thus, the price of the authorization is based on neither the number nor the selection of works. Generally speaking, it is based on the traditional law of supply and demand.

I do not know what the rates first set up by SACEM were, but I imagine that in the beginning they were the result of trial and error and conflicts with users until a sort of reasonable balance was found between the authors' concern not to prejudice the exploitation of their works by excessive demands and the users' concern to ensure the profitability of their activities.

In time, this search for balance was made much easier due to the advent of powerful groups of users of authors' works (unions of café owners, cabaret owners, cinema owners, and even broadcasting organizations) who then negotiated, on the national or regional level, general agreements governing the relations between their adherents and the authors' societies.

The confrontation of the interests of each gave rise to conventions, often worked out in great detail, which more or less constituted price agreements between the two groups. Naturally, this manner of fixing the fees payable to the composers requires bona-fide discussion and a display of good will on both sides; it further requires that the authors' societies should possess a moral repute, a high prestige born of the quality of their techniques, and the necessary government support so that they will not be subjugated by the user groups.

The system is viable; in all probability, it is even the most equitable system, for it leads to a negotiated price without having to resort to arbitrary governmental or even court decisions. There are, in fact, countries where the rates of authors' societies are fixed by the authorities, others where jurisdictions of exceptional courts are substituted for the authors' desires, and finally those where official organizations merely confirm the agreements concluded between authors and users, reserving the possibility of intervening in the event of fundamental disagreement.

I have no desire to make a systematic, negative criticism of all of the systems I have just mentioned, but, with the exception of those countries where authors' societies have a true need for governmental protection, it seems to me that arriving at a price through liberal negotiation is by far the best solution. It releases Governments from having to intervene and arbitrate between authors, whose political influence is often slight, and user groups, whose influence may on the contrary be quite formidable;

the risk that Governments may always be forced, for reasons of expediency, to support user groups to the detriment of authors is thus eliminated.

Under a liberal régime, moreover, nothing prevents the courts normally ruling on cases involving users and authors' societies from repressing any abuses of right that might arise, or even Governments from threatening both sides with legislative regulation in cases where litigation remains unsettled.

Having thus defined the principles of collection, we shall now look into the bases most frequently used for carrying out this collection.

## II. THE BASES

Before the subject of the collection practices of authors' societies is taken up, a distinction should be made between establishments in which music plays a vital role and those in which public performance of musical works is merely accessory to the principal activity.

In the first instance, the user cannot operate without protected music. In the second, he can, but music provides his enterprise with a complement naturally calling for the payment of a much lower fee.

### 1. Establishments in which music plays a vital role

These are, for example, radio and television organizations, cinema, theatres, cabarets, dance halls, concert halls, etc.

In all of these cases, the basis of the fee must be sought in the main income of the establishment in question. There will be as close a parallel as possible between the use of the works and the receipts directly resulting from this use of which find their origins in use of the music.

In the case of broadcasting, the fees of the authors' societies will usually be based on the commercial receipts of the station if it is a commercial station. If the broadcasting organization is State owned and essentially non-commercial in character, the fee may be based on the budget of the organization or, in countries where this is applicable, on the proceeds of the fees payable by each person possessing a receiving set.

As for cinema, the fee of the authors' societies will be based on the actual receipts of the theatre, or sometimes on theoretical receipts calculated on the basis of average attendance or number of seats.

Organizers of dances will pay a percentage of receipts on admissions or else a percentage of indirect receipts derived from sales of refreshments.

In France:

- (a) The basic SACEM rate for organizers charging admission is 8.8% of receipts on admissions and, where applicable, 4.4% of receipts on refreshments.
- (b) The percentage collected in cinema theatres for the sole benefit of the music composer is usually 1.5% of gross receipts.
- (c) Commercial radio stations pay SACEM and SDRM, for the right of public performance and the right of mechanical reproduction, an overall fee of 6% calculated on the charge for buying the program, and of 5% on the same charge for television.
- (d) Lastly, for all rights conferred to the ORTF by authors' societies, that organization pays an overall fee of 4.116% on the gross product of reception fees.

## 2. Establishments in which music plays a secondary role

For this second category, there is no justification for drawing a close parallel between the fee and a turnover not resulting primarily from the use of music.

First of all, the amount of the fee to be established will naturally be much more difficult to define. The law of supply and demand plays a much more obvious role here since, theoretically, the user can always get along without the music. The authors' society must therefore propose rates that will not induce him to give up the use of music or simply to prefer to use unprotected works.

As far as SACEM is concerned, the search for the best price has led the Society to use modern methods of market research, intended to promote the use of music to a maximum without adversely affecting the minimum counterpart which the author must expect to receive for the use of his work.

It is obvious that the commercial value of juke-box music in a café is higher than simple background music is, for example, in a shop. It also seems that, in order to induce industrialists to use functional music, the price of such use should, at least to begin with, be low; the societies should pursue a policy of encouragement in this respect and occasionally forgo higher fees in order to ensure the development of "hesitant" uses of music.

In view of this variation in the importance of the music, therefore, practical criteria should be found:

- (a) for cafés, in the price charged for drinks, in the capacity of the room;
- (b) for exhibition halls, in the number of loud-speakers, in the size of the public affected by the musical performance;
- (c) for music in aircraft, in the number of "music" kilometres flown, that is, an informed proportion of the distance flown with and without music;
- (d) for public reception of radio or television broadcasts, in whether or not the café owner raises his prices during the time the receiver set is in operation.

This very brief outline of the problems raised by collection practices would be incomplete if we did not say a few words about the minimum fee concept.

In point of fact, authors feel, that, if they must share generally in the good or bad fortune of those who use their works, they should receive a minimum fee in any case, regardless of the success of the entertainment; otherwise they would prefer simply to refuse to grant an authorization for the use of their works. No one is bound to associate himself systematically with an incompetent or dishonest organizer, and the idea of a minimum fee seems quite reasonable.

In the case of a dance, for example, the minimum will be fixed by taking the average number of people who go to the dance hall and dividing this number by two. Assuming that this average is 50% of the capacity of the dance hall, the author would thus ask for a fee equal to 1/4 of the maximum fee he can hope to receive.

The problem is similar in the case of performances not giving rise to any receipts. In certain countries, free entertainments do not entitle authors to the exercise of their right of public performance. In others, the fact that no admission is charged does not necessarily mean that no fees are involved. The criterion of gratuity is all the more questionable in that, even where there are no receipts, the organizers nevertheless often make an indirect profit.

In the case of entertainment organized by a commercial firm for the benefit of its employees and customers, financed by subsidy and bringing in no receipts, authors are perfectly justified in claiming that, if the performers and caterers receive remuneration, there is no reason why they, themselves, should be treated any differently. Thus, a calculation will be made of what the receipts would have been in order to make the entertainment profitable, and a percentage representing the authors' salaries will be applied to the budget of the event, or even its performance budget.

We have just made a brief survey of the principles of collection and the bases on which it is practised. Although collection is one of the essential roles of authors' societies, this is obviously not sufficient; the sums collected must, of course, be distributed as fairly as possible among the various beneficiaries of the works used.

We shall therefore now look into the principles and methods of distribution.

\* \* \*

## DISTRIBUTION

### I. PRINCIPLES

Once the authors' society has collected the fees, the collective nature of which I would again stress, they must be distributed; in other words, overall remuneration must be converted into individual payments.

Distribution is thus the apportioning of the total sum collected, firstly among the works actually performed and then among the various parties having rights in these works.

Let us then make a distinction between what we shall term primary and secondary distribution.

The principle of distribution among works is simple: a payment must be made in respect of each work when it has been performed in public and a fee has been collected.

It should be pointed out that, in distribution, no criterion of an aesthetic nature is involved. What counts is the length of the work and the number of performances.

It is justifiable to take the length into consideration, for it would be unfair to use the same basis of distribution for a song lasting two and a half to three minutes and a 30-minute symphony. Distribution will thus be made according to index files which give the title of the work and the time of its duration.

For the sake of convenience, the length will be converted into a number of points or parts. Thus, if the programme of performed works comprises 10 songs, each being assigned 6 parts, the sum collected will be distributed on the basis of 60 parts. The sum to be distributed, divided by the total number of parts, will give the price per part.

Hence, distribution operations can group together all sectors having the same price for each part.

## II. METHODS

How does one find out which works have actually been performed? This is indeed the most difficult problem to be resolved in connection with this primary distribution with which we are now concerned.

Despite all of the research that has been done, the basic system still consists in asking the organizer, or in practice the orchestra leader, to write out a "programme" giving the titles of all works performed. Some laws, such as the French law, make this compulsory for the entertainment impresario; other laws do not require this, but the authors' societies are able to obtain the programmes through contracts.

This system is workable in all cases where it is possible to draw up a programme. This is so, for example, for dances, cabarets, broadcasting, and cinemas.

On the other hand, the authors' societies are faced with insurmountable difficulty when the organizer has no practical control over the works performed. It is difficult to see how a café owner could draw up an exact programme of the musical works played by a juke-box or even by a gramophone.

This is why it has often been necessary to abandon distribution according to programme and to adopt survey methods in its stead. Admittedly, these methods are always viewed with suspicion and even distrust by authors; however, there is no doubt that they now ensure the distribution of authors' fees in conditions of precision that could not be achieved under the earlier method.

A programme drawn up by an orchestra leader may, unfortunately, include repeated errors due to carelessness or, in some cases, to a deliberate desire to favour certain works by including them in the programme without performing them.

These practices have led SACEM and other authors' societies to sue and even to bring penal action against orchestra leaders who tried to gain personal advantages at their colleagues' expense.

The survey method eliminates such "wangling."

In the matter of juke-boxes, for example, SACEM has been able with the help of mathematical formulac worked out by specialists, and by sending its delegates out as "listeners" to achieve a distribution the margin of error of which is no higher than 3%.

The same practice has been used for dances, by the exercise of a great deal of methodical judgment in the selection of a limited number of orchestra leaders whose repertoires are considered representative of the works performed throughout the country.

This primary distribution is thus progressing in the direction of greater precision and higher profitability.

Secondary distribution is the sharing out of the sum allocated to a certain work among the various beneficiaries.

In the case of a song, for example, the index card will indicate, in addition to the title and length of the work, the names of the lyric writer, the music composer, and the publisher. For adapted songs, mention will also have to be made of the name of the sub-publisher who has acquired the work for a given area, the adapter, and possibly the musical arranger. Consequently, it is not unusual for there to be six to eight beneficiaries for a single work.

Where all beneficiaries belong to the same society, the sums are paid out through that society; however, it often happens that the beneficiaries belong to different authors' societies, in which case the portion going to foreign beneficiaries must be deducted and transferred to the organization representing them.

Originally, these operations were all done manually. Some authors' societies of modest means still operate in this way, but most of them now use multicopying equipment, and even computers, to handle the growing volume of distribution operations. Once the punched card contains all of the information mentioned above, the machine takes charge of apportioning the fees, making deductions for expenses, and printing the distribution sheets to be passed out to the members of the societies.

Owing to the progress of technology, the members of authors' societies can thus be provided, at the time of each distribution, with ever more precise information on performances of their works. They have the possibility of knowing, in fact, that such and such a work was performed during such and such a period, at a dance or at a concert, by a record or by any other means, through the medium of radio, television or cinema, as well as in a certain foreign country.

Naturally, all of these distribution operations are rather long, and the period of time that elapses between the collection of fees and payment to beneficiaries generally varies between four and ten months.

Distribution methods are constantly developing. The day will come when employees will use cathode screens to record all information directly on tape, and there will be no need to go through the punched-card stage. Thus, we can expect to be able to make ever faster distributions at lower costs and with a maximum of precision.

\*

\*

\*

#### CONCLUSION

This seminar is intended primarily to provide information for experts coming from developing countries.

We shall therefore end this report by giving the broad outlines of what we consider a policy to foster their national musical heritage ought to be.

As we have seen, it appears first of all essential that the administration of music rights should be carried out on a collective basis; in other words, organizations entrusted with the tasks of collecting and distributing, must be created. These are tasks which require technicians.

Copyright administration has not escaped from specialization, and a copyright technician cannot be trained in a day. It takes several years for our employees, and especially our supervisors and officers, to become familiar with the difficulties that we have only roughly outlined here.

Furthermore, an overall minimum collection is required so that the operations of collection and distribution will be worth while. Otherwise, the administrative costs will eat up an excessive proportion of the composer's revenue. This is why the French societies have concluded agreements for administrative and technical cooperation in particular with:

1. the BUREAU MAROCAIN DU DROIT D'AUTEUR (BMDA),
2. the SOCIETE DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET EDITEURS DE LA REPUBLIQUE ARABE UNIE (SACERAU) and
3. the SOCIETE DES AUTEURS ET COMPOSITEURS TUNISIENS (SODACT),

and will no doubt conclude such agreements with other societies in the future.

Collection operations must naturally take place on the spot. Distribution, on the other hand, due to the necessity of comprehensive records may very well be done in another country with the help of information gathered from programmes.

The creation of an administrative society is the antithesis of patronage, whether private or governmental. To a certain degree, it is a delegation of responsibility to the authors and those who assist them, and, due to the impartiality which must govern the administration, it is a guarantee that any work by any author may be used by any user with no restriction or discrimination whatsoever.

Finally, it is a way of achieving community of both economic and spiritual interests since, as some of my colleagues have pointed out, the role of the authors' societies is not restricted to the collection and distribution of fees but also reaches out to professional, moral and cultural areas.

Authors' societies train specialists who are capable, in discussions at both the national and international level, of setting forth the viewpoints of creation, sometimes in opposition to the many specialists trained by users; this is necessary so that the confrontation of opinions will lead to positive results.

We therefore hope that these meetings, for which credit goes to BIRPI, assisted this time by CISAC, will help to create in a number of countries not yet having them, competent organizations for the collection and distribution of music fees.

DA/28/4  
ORIGINAL French  
DATE: October 15,  
1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

Collection and Distribution of Royalties for  
the Rights of Mechanical and Graphical Reproduction

by

Dr. Erich Schulze  
Director General of the Society of Authors,  
Composers and Music Publishers (GEMA),  
Federal Republic of Germany

DA/28/4

TABLE OF CONTENTS

- I. International Law
- II. Protection of the graphical Rights
- III. Protection of the mechanical Rights

APPENDIX:

- 1. Statutes of BIEM
- 2. Draft of a Publishing Agreement for Works of Literature
- 3. Draft of an Agreement for Translation to be concluded between the author and the translator
- 4. Draft of an Agreement for Translation to be concluded between the author and the publisher
- 5. Draft of an Agreement to be concluded between the translator and the publisher
- 6. Draft of an Agreement to be concluded for the translation and adaptation of dramatical works

I. International Law

The right of reproduction is protected in the world at present primarily by multilateral agreements and only to a lesser extent by bilateral arrangements. The two primary multilateral conventions are the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works of September 9th, 1886, as last revised in Stockholm on July 14th, 1967 and the Universal Copyright Convention of September 6th, 1952. In so far as the countries are members of one or of the other multilateral convention, there is generally no need for the conclusion of bilateral agreements. Countries, however, which are members of neither the one nor of the other multilateral convention, and who want to ensure the protection of all works of their authors abroad, i.e., not only of those simultaneously published in their own countries and abroad, are interested in the conclusion of bilateral agreements. This is shown by the example of the agreement entered into on November 17th, 1967, at Budapest between the Governments of the Union of Soviet Socialist Republics and of the Hungarian People's Republic on the reciprocal protection of copyright.

The Berne Convention, which vests the exclusive right of reproduction of the respective works in the authors, defines the term "reproduction" in Article 9, which is reprinted verbatim below:

- (1) Authors of literary and artistic works protected by this Convention shall have the exclusive right of authorizing the reproduction of these works, in any manner or form.
- (2) It shall be a matter for legislation in the countries of the Union to permit the reproduction of such works in certain special cases, provided that such reproduction does not conflict with a normal exploitation of the work and does not unreasonably prejudice the legitimate interests of the author.
- (3) Any sound or visual recording shall be considered as a reproduction for the purposes of this Convention.

The following discussion will deal with the two principal forms of exploiting the right of reproduction,

i.e., the mechanical and the graphical reproduction of works of literature and music. These are two legally absolutely separate forms of exploitation, which only very rarely are exercised by one and the same person.

The mechanical right relates to reproductions intended for mechanical performance, such as phonograph records and tape recordings. The subject matter of the graphical right, on the other hand, is the reproduction in the form of books and sheet music. While the graphical right is assigned invariably by the author to a publisher, the mechanical right is normally entrusted to an authors' society. For this reason, the statutes of BIEM (Bureau International des Sociétés gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique), an association formed jointly by the different national authors' societies, contain the following proviso in Article 2, Section 10, Paragraph 2 (Appendix 1) relating to the graphical rights:

It shall be understood that recording and mechanical reproduction rights envisaged by the present Statutes apply to all methods of reproduction of literary, dramatic and musical works carried out with the object of their utilisation with the exception of graphical reproduction.

II. Protection of the graphical Rights

In the interest of safeguarding and also exercising the graphical rights in his work, the author normally concludes a publishing agreement with the publishers. The following standard agreements have been prepared by CISAC (Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs) for all negotiations with the publishers:

1. Draft of a Publishing Agreement for Works of Literature (Appendix 2)
2. Draft of an Agreement for Translation to be concluded between the author and the translator (Appendix 3)
3. Draft of an Agreement for Translation to be concluded between the author and the publisher (Appendix 4)
4. Draft of an Agreement to be concluded between the translator and the publisher (Appendix 5)
5. Draft of an Agreement to be concluded for the translation and adaptation of dramatical works (Appendix 6).

The quantum of the royalties is agreed to in free negotiations between the author and the publisher, and 10% invariably is the minimum rate.

No standard agreement can, unfortunately, be presented for works of music. As a rule, particularly in the field of light music, where the sale of sheet music is very negligible, the publishers of music generally require also a share in the remuneration for the mechanical rights. There are great differences in the rates, and they are generally governed by the distribution schemes of the national licensing bodies, where composers, authors and publishers are members. The original publisher is also granted the right of entering into sub-publishing agreements with foreign publishers. The foreign edition generally requires an adaptation of the composition, and when there is also a libretto, a translation of the text. In these instances, the original beneficiaries (composer, author and original publisher) share the yield on a fifty-fifty basis with the sub-beneficiaries (adapter, translator, sub-publisher).

### III. Protection of the mechanical Rights

#### 1. Introduction

The mechanical rights can, because of the multitude of different exploitations, only be protected or safeguarded collectively. The sale of the "black discs" alone amount today to some 600 copies per annum and recording tapes are rapidly gaining ground. Phonograph records and tape recordings are absolutely indispensable for all broadcasting organizations. We are reminded of the phonograph invented by Edison in 1877, and simultaneously must recognize the tremendous progress made by the technique since that date. A contemporary newspaper commented on Edison's invention of 1877 as follows:

"In its present form, the phonograph can only be considered as an interesting experiment, and even though it may for the present still seem capable of much perfection, so for the present hardly for practical application ... In the reproduction of musical sounds, moreover, all fluctuations in the speed of the cylinder, which after all is driven by hand, are of unpleasant effect; the phonograph then gives a false note ... Sentences spoken with the full

strength of the lungs sounded as if they were spoken by a hoarse man ... Thus all further hopes and effusive plans must, at least for the time being, only be considered castles in the air."

Ten years later the gramophone was built by Berliner, which differed from the phonograph by the use initially of a zinc and later a wax disc in place of the cylinder. This innovation facilitated the making of moulds from which records could be pressed. Apart from modifications and improvements of the pickups, needles and drives, present day gramophones still are of the basic and original concept.

The so-called "speaking wire" was invented by Poulsen in 1900. This technique facilitated the fixation of sound waves on magnetized wire. The sound volume of the "speaking wire," however, was not sufficient for practical uses, and there were no amplifiers for a really satisfactory volume control. In the meantime, however, the magnetic recording technique has been perfected. One of the principal advantages of this technique over the phonograph record is the possibility of a playback immediately after the recording without the need of any intermediate processing of the tape. Another advantage, the value of which is substantial, is the possibility of erasing the recording immediately with a magnet and using the same tape immediately for a new recording. Today virtually all broadcasting programs are recorded on tape by the broadcasting organizations, and the phonograph industry uses magnetic tapes for its original recordings, later playing back the recordings on conventional wax discs, because the tapes are free of all interference noises. The recordings, moreover, can be checked immediately, and, if necessary a new recording made without any material waste.

## 2. Collective Protection and Safeguards

The collective protection and safeguards are achieved by the organizational concentration in BIEM, the execution of reciprocal agreements between the BIEM member and by the conclusion of standard and basic agreements for the users (cf. Article 2 of the BIEM statutes in Appendix 1). It has thus been possible to stipulate a uniform licence fee of 8% of the retail price for all those countries where legal licences or licences of right are unknown (the countries with legal licences include the U.S.A., where a fee of

2 cents is due on each work). The legal licence, moreover, in its legal effect is limited to the territory in which it has been issued. For exports, the fees applicable for the importing countries are payable in addition. The exchange of moulds is governed by the fees applicable to the country where the moulds were pressed.

The remuneration payable by the broadcasting organizations for the use of the mechanical rights is governed by the receipts of the respective organizations both from wireless licences and commercials.

In view of the only recent BIEM reorganization and the pending negotiations of new standard and basic agreements, no draft agreements can be presented at present.

The basis for the distribution of the receipts is the recording schedules of the phonograph industry and the transmission programs of the broadcasting organizations. The analysis of the national repertoires is no problem for the national licensing bodies, while the analysis or evaluation of the international repertory requires extensive documentation. Parallel documentations by each national body would be too expensive. Experience has shown that the combination of the analysis of the international repertory in a number of documentation centers is the most economical technique. The fees for the collection and distribution are on the average 20%.

The distribution of the net receipt among the entitled composers, authors and publishers is governed, for the national repertory, by the distribution scheme of the national licensing bodies, and for the international repertory, by the pertinent publishing agreement in conjunction with the distribution schemes of the other licensing bodies concerned.

### 3. Conclusion

Even though the first impression might be that a collective protection and safeguarding of the mechanical rights serves only the interests of the owners of the respective rights, it must be pointed out, that only this organizational concentration established the basis for the free and unhampered exchange of moulds and tapes as well as the export of phonograph records between users the world over.

DA/28/5  
 ORIGINAL: French  
 DATE: July 31,  
 1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
 RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
 DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
 GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
 BUREAUX FOR THE PROTECTION  
 OF INTELLECTUAL PROPERTY  
 GENEVA, SWITZERLAND

**SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR**  
**SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT**

(Genève, 25-29 novembre 1968)

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

Collection and Distribution  
of Theatre Royalties

by J. van Nus  
 Honorary Director-General,  
 Societies of Authors and Composers  
 of the Netherlands (SEBA and BUMA)

Two other reports and the discussions which followed them have given us the necessary information regarding the methods of exploiting the two categories of copyright in musical works (with or without words), namely, performing rights--known in practice as "petits droits"-- and mechanical rights.

The following points which have been established would seem to be typical:

(1) authors of musical works, or their heirs and assigns, are unable by themselves to exploit their own rights satisfactorily;

(2) for that reason, societies have been formed in almost all the countries of the world to control the exploitation of authors' rights;

(3) these societies, through direct affiliation by national authors and the operation of contracts of mutual

representation concluded with their sister societies in other countries, control what is called "the world repertoire of copyright musical works";

(4) these societies, which sometimes enjoy a legal monopoly, issue to "users" the authorizations required for the use of this repertoire, under conditions valid in a general way, one of the most important of which is the obligation to pay remuneration calculated on the basis of tariffs that are made public;

(5) the sums collected in this way by a national society on its own territory are distributed among its own members and those of its foreign sister societies, after deducting fees and expenses;

(6) distribution is effected according to a fixed distribution formula among all the right holders (composer, author, arranger, translator, publisher, second publisher).

\*

\*

\*

Let us now consider the subject proper of my report, namely, the collection and distribution of theatre royalties.

It should be pointed out here that there is no question of uniformity in the exploitation of rights in this field comparable to that existing in the field of performing rights or mechanical rights.

Authors of dramatic and dramatico-musical works--the main categories of works covered by the notion of "grands droits," as theatrical rights are usually termed<sup>1)</sup>--may in many cases exploit their own rights, by concluding with theatre managers and radio and television organizations contracts relating to a given dramatic or dramatico-musical work on conditions fixed by the authors themselves and determined by what one might call their "bargaining position."

---

1) The expressions "petits droits" and "grands droits" are not in themselves of any significance as regards the economic aspect of these rights. In many countries, the amounts collected under the heading of "petits droits" are far superior to those collected under the heading of "grands droits." The historical origin of these expressions resides in the fact that the exploitation of "grands droits" preceded that of "petits droits" and that, initially, the former category was considered more important.

It must not be inferred from these preliminary remarks, however, that there is no room for an authors' society in the exploitation of grands droits.

As I said before, there is no uniformity in this field similar to that existing in the case of performing rights and mechanical rights; indeed, there is quite a variety of methods of exploiting grands droits.

In some countries there are very strong authors' societies for the control of grands droits--for example, in France, Italy, Spain and Czechoslovakia--grouping practically all the authors of dramatic works. These societies, which also work on the basis of fixed tariffs, have very large national repertoires. In such countries, theatre managers are obliged to comply with certain basic conditions which rule out the conclusion of individual contracts outside the authors' societies, both as regards national authors and foreign authors or their society.

Besides these countries, there are others which have no national authors' society. Authors must therefore settle their own affairs or act through the intermediary of agencies. A typical example of this is the case of the United States with its major theatrical agencies, such as Ashley, Brandt & Brandt, Morris, etc.

Between those two extremes are to be found intermediate systems where, in addition to a more or less limited number of authors' societies, theatrical agents and publishers exploit grands droits and contracts may also be concluded direct between authors and users. In countries where those systems are to be found, theatre managers often do their own "scouting" abroad to obtain the authorizations required for the performance of foreign plays, thereafter signing the necessary contracts themselves with the foreign authors or their representatives (agents, publishers).

In the light of the foregoing, it is not an easy matter to give a complete picture of all the methods of exploiting authors' rights in the various countries. Any such description might, in view of the many sides to the question, result in confusing the issue. Furthermore, there is a real danger that information thus supplied might not be strictly accurate because of the lack of inside knowledge of the situation in other countries.

For that reason, and after due reflection, I decided it was preferable to confine myself to a description of the situation prevailing in my own country, the Netherlands. The choice of the Netherlands seems particularly suitable as the situation there may be taken as an example of an intermediary type in which all forms of exploitation and administration are to be found (authors' societies, agents, publishers, direct intervention of authors). Then, again, there is a remarkable similarity between the Netherlands and the developing countries owing to the fact that, for the moment, neither the Netherlands nor the developing countries have very big national repertoires; as far as dramatic works are concerned, both are importing countries.

How true this is in the case of the Netherlands can be judged from the fact that in 1962--to quote as an example only one financial year---43% of the plays performed on the professional stage in the Netherlands were American and 35% were French, as compared with approximately 8% of original Netherlands works, the remaining 14% consisting of works from various other countries (Germany, Italy, Switzerland, United Kingdom, Spain, Belgium, Ireland, USSR).

Fortunately, however, there are signs of a steady increase in the Netherlands national repertoire, a tendency which will also be noted in due course in the developing countries provided that there is a guarantee of adequate copyright protection.

\*

\*

\*

I shall begin my report by describing the position of the professional theatre.

A short time ago, the Netherlands possessed two authors' societies of some importance,<sup>1)</sup> which decided, after a period of rivalry (which was certainly contrary to the authors'

---

<sup>1)</sup> SEBA (Foundation for the exploitation and protection of authors' rights) and IBOA (International Copyright Bureau), whose headquarters, since their merger, are in Amsterdam, Marius Bauerstraat 30.

interests because of the war of tariffs that was waged between the two societies), to cooperate closely with a view to a final merger. A very large number of dramatic authors have joined one or other of these societies and their theatrical productions constitute the national repertoire.

Following either the appearance of articles in the daily press of other countries or in professional journals devoted to plays performed successfully abroad, or requests submitted by the management of Netherlands theatre companies, or spontaneous offers by foreign authors' societies, agents or publishers, the Netherlands societies negotiate with foreign authors or their representatives the conditions in which the right may be obtained to perform dramatic works in the Netherlands. In this connection, it should be pointed out that the merged societies of the Netherlands are in permanent contact with certain foreign authors' societies such as SACD (France), SAGE (Spain), SIAE (Italy), SABAM (Belgium)--contacts which in some cases take the form of reciprocity contracts--and with agents carrying out their activities abroad (particularly in the United States and to a lesser degree in the United Kingdom) as well as publishers of works for the stage (Germany, Switzerland, Scandinavian countries).

As a general rule, foreign authors or their representatives may define the conditions in which they consider their works ought to be performed. In practice, and generally speaking, these conditions are appreciably the same as those normally accepted in the Netherlands because, of course, otherwise it would be impossible to achieve any results.

In the Netherlands, the rate of authors' remuneration in the professional theatre--even in the case of works which have been a great success abroad--does not exceed 10% of the takings (after tax deductions). The percentage usually varies between 6% and 8%, translation fees apart. As regards foreign repertoires, it is customary to ask for a guarantee, which, except in extremely rare cases, is deducted from the royalties due. In the Netherlands, the amounts demanded on account vary between 1,500 and 6,000 Dutch florins.

The remuneration of translators takes different forms. In some cases, one of the members of the theatre company concerned (that is, one of the actors) is given the task of translating the foreign play; for this he receives a lump-sum fee which is paid to him direct. In other cases, a

freelance author is asked to do the translation; more often than not, this author will have entrusted the safeguard of his interests to an authors' society; his remuneration, which is calculated as a percentage of the takings, is usually one-quarter of the percentage asked for by the author of the original work, or 1½% or 2% of the takings.

Expenses of authors' societies are covered by deducting a commission. This commission has been fixed by the Netherlands societies at 15% of the royalties collected in the case of persons occasionally calling on their services, and at 10% in the case of authors who have entrusted their entire interests to the society.

The distribution of the sums collected presents no difficulties. After deduction of the commission referred to, the net sum available is distributed between the author or his representative (75%) and the translator or his representative (25%).

Many countries have a large number of amateur societies or companies; the Netherlands has 16,000 of those societies. The performances they give are usually reserved exclusively for their members and their benefactors. In such cases there are of course no admission charges and a tariff based on a percentage of the takings cannot be applied. For this kind of performance a tariff has been fixed in the Netherlands the rate of which depends on the seating capacity of the hall in which the performance takes place. Since May 1, 1968, the tariff is as follows:

Halls with a seating capacity of 250:	47.25 florins (including tax) per performance
Halls with a seating capacity of 400:	63.25 florins (including tax) per performance
Halls with a seating capacity of more than 400:	78.75 florins (including tax) per performance.

The above tariff is valid for full-length plays whose performance lasts for the major part of the evening.

For one-act plays, the tariff is as follows:

Halls with a seating capacity of 250:	23.15 florins (including tax) per performance
Halls with a seating capacity of 400:	31.50 florins (including tax) per performance
Halls with a seating capacity of more than 400:	39.25 florins (including tax) per performance.

If several one-act plays are performed in the course of the same evening, the total sum due never exceeds the amount required for a play whose performance takes up the major part of the evening.

Amateur societies belonging to one or other of the established federations uniting these societies are allowed a discount of 10% on the above tariffs.

In the Netherlands, a fixed formula of distribution is applied in the case of sums collected from amateur societies: after deduction of the 15% or 10% commission defined above with reference to the professional theatre, the author receives 50%, the translator 25% and the publisher 25% of the remaining available amount. In this field, plays likely to be performed by amateurs are almost without exception plays that have been published; furthermore, in addition to their share in the royalties referred to above, the publishers also require the purchase of a minimum number of copies, usually six or even more.

Apart from the performances of dramatic works given in theatres and public halls by the professional theatrical companies and amateur societies, these works are broadcast by radio and/or television. They may be works written specifically for radio or television, or plays adapted for that purpose. There is no fixed tariff in the Netherlands for these cases: the law of supply and demand determines the rate of remuneration to be paid.

In the case of a television broadcast (of a maximum duration of 90 minutes), the usual remuneration for a play whose performance takes up the major part of the evening varies between 1,500 and 3,000 Dutch florins, excluding translation (if any). Remuneration for translation varies between 500 and 1,000 florins. There is also another tariff of 20 florins per minute for the author of the original work and 5 to 7.50 florins per minute for the translator, if any.

In the case of a sound broadcast, the value per minute is less, varying from 10 to 15 florins for the author of the original work and from 2.50 to 3.50 florins for the translator, if any. For this category also, the 15% or 10% commission applies in accordance with the criteria mentioned above.

\*

\*

\*

So far, attention has been brought to bear exclusively on the collections made on behalf of authors of dramatic works. The repertoire of authors' societies, however, being concerned with the exploitation of grands droits, also includes dramatico-musical and choreographic works.

As far as these two categories of works are concerned, there may be divergent opinions on the question which authors' society ought to control the performance of such works. As a general rule, the situation is such that, if those musical works are performed as part of a concert (that is, without any stage action), they are administered by authors' societies competent for the collection and distribution of petits droits.

The criteria "as part of a concert" and "stage action" have not, however, any positive value in practice. We are confronted here by the problem of the "delimitation of repertoires."

For many years, all the interested parties--authors' societies competent for the administration of petits droits, those competent for the administration of grands droits, music publishers, radio and television organizations--have vainly tried to discover a solution which would be generally acceptable. A study of this question in all its aspects would be beyond the scope of this report. For the moment, I shall merely point out the recommendations laid down in the following terms by the Committee of Legal Experts of the Council of Europe on Broadcasting and Television:

"Considering

that 'petits droits' are collectively administered by professional organizations and are exploited under general contracts which make it unnecessary for the sound broadcasting and television organizations to obtain previous authorization for each work and provide for a global remuneration for the whole repertoire administered,

Recommends the interested parties to place under this régime:

1. Extracts from "dramatico-musical works up to a total duration of 25 minutes when used in sound broadcasting and up to 20 minutes when used in television; this

provision does not apply either as regards the whole act or the partial use of the work when the essential elements are included without interrupting the action of the drama;

2. Choreographic works interpreted in sound broadcasting, either in whole or in part and, in television, not exceeding 15 minutes and up to a maximum of 50% of the total length of the work;
3. Choral works in whole or in part, in sound broadcasting or in television;
4. Cinematographic works used in television so far as concerns the rights in the dramatico-musical works on which they are based;
5. Songs, even if interpreted in television by artists in costume and with décor, on condition that they are not adaptations which by the addition of scenic action, whether corresponding or not to their subject, transforms them into a dramatico-musical work.

Separate airs from dramatico-musical works (operettas and others), even when presented scenically in television, are governed by point 1."

As far as collections on behalf of composers of operas, operettas and musical works performed in theatres and public halls are concerned, there is nothing special to report apart from the fact that in the Netherlands there is no fixed rule in these cases: matters are dealt with individually, case by case.

\*

\*

\*

Before concluding, I should like to say a word about an activity which has a direct bearing upon the question of the exploitation of theatrical rights (grands droits): the promotion of works.

It is primarily theatrical agents and publishers who promote works, but authors' societies, or bodies placed under their control, are also active in this field.

In the Netherlands, an organization under the control of SEBA and known by the name of DONETO (Documentatie in Nederland op Toneelgebied) has the task of promoting works. DONETO possesses a vast library of stage plays belonging to the repertoire of SEBA and this library is particularly valuable to amateur companies and societies.

Four times a year DONETO issues a publicity brochure.

DONETO also endeavours to arouse interest abroad in dramatic works of Netherlands origin, and already a large number of such plays have been imported by other countries and have found a sponsor. Its ambition, however, is to stimulate even greater interest abroad in the dramatic works of the Netherlands.

DONETO is also active on the national level, where it makes it its business to promote not only Netherlands works but foreign works as well.

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

### The Constitution and Internal Organisation of Societies or Associations of Authors

by R. Whale  
General Manager  
Performing Rights Society  
(P.R.S.), United Kingdom

#### 1. Characteristics of Authors' Societies

The nature and purposes of associations of authors differ from those of associations of intellectual workers in other fields, for example, that of medicine, and are still further removed from those of associations of manual workers - the trades unions.

The essential aims of associations of intellectual workers, such as doctors, are to establish levels of qualification for practice in their field and to ensure the observance of certain codes of conduct by their members. Naturally, the association will provide incidental but not unimportant advantages to its members of a kind which are generally available through associations; a library, a journal of information, etc., and obviously the association will campaign in the general interests of its members. It is also a specific purpose of such associations to give the public in general the assurance that it may with confidence rely on the skill and the conduct of members of the association.

The aims of the trades unions are well known. They are almost solely the improvement of the monetary and material conditions of labour.

The essential characteristic of both the groups we have mentioned - intellectual workers in fields other than literature and the arts, and manual workers - is accordingly that they are concerned with the standards of skill, the conditions of work and the rewards available to members of the association as members of the group and not as individuals. The association will prescribe the rules and conditions which it considers appropriate to the interests both of its members and the public at large and will seek to ensure that these prescriptions are followed by all its members.

The essential characteristic of the author as distinct from other intellectual workers is that he is and always remains an individualist working along lines selected by him, and pursued in terms peculiar to his own personality, and in no way conditioned by the actions of other persons in his group.

One can appreciate this fundamental difference when one considers that, given the basic intelligence and application, almost anyone can be trained to be a doctor or a motor mechanic. One cannot, however, imagine that, with the same degree of intelligence, one can be trained to be a playwright, a composer or a painter, unless one is gifted with the peculiar talent essential for work in these fields, which is not an acquired skill but the result of innate characteristics bestowed by nature. Moreover, the way in which the playwright, the composer and the painter will exercise his talent must be highly individual if it is to be of value.

It is never the purpose of associations of authors to establish codes of professional conduct for their members, or to guarantee their members' professional competence. Each author may be considered as a self-contained profession, and it would be quite contrary to the necessary conditions of his creative work that he should be hampered by professional codes which could not be devised for him as an individual but only for the whole group.

The author accordingly is before all else an individualist, and a necessary condition for his profession is that he is at liberty to express his individuality through his work. It may, therefore, be questioned why the author, as the classic individualist, should ever associate with other authors in a professional grouping, and indeed whether he is not compromising his individuality in so doing. These are, indeed, questions which have deeply concerned authors, and to this day there are those among them who prefer not to join the professional organisations which now exist in most countries where there is a considerable literary, musical and artistic production.

The chief reason why authors must, nevertheless, associate is, paradoxically, to safeguard their individuality and the right to exercise their chosen profession in their own way. There are, of course, other reasons, and we shall come to them, but we suggest that all other reasons for the association of authors are subsidiary to this basic reason.

By associating for the safeguarding of his individuality the author is better able to resist those economic and social pressures to which, as an individual, he is peculiarly subject, and which may otherwise oblige him to sacrifice some part of his individuality, and even to abandon his profession. That is why the natural tendency of authors towards independent rather than collective action in support of their interests has sometimes been encouraged by some users of authors' works, who, grouped in their own associations, understand well the advantages of union.

While accordingly there are large differences between associations of authors and other professional or trade groups, they will have something in common in their concern for their members' welfare generally. Even in this concern, however, the aims of the associations of authors are very different from those of the other groups. Many authors' societies are indeed concerned only in the most indirect and tenuous way with the economic possibilities of their profession, and no authors' society, so far as we know, ever tries to secure a common or basic level of livelihood for its members individually, as other professional groups often do. Here again, the individuality of the author's work makes such a proposition impractical. One cannot, for example, imagine a society in the field of the plastic arts attempting to lay down a minimum purchase price for its members' works. On the other hand, such a society can, and presumably will, try to promote the droit de suite, that is the right of the artist to participate in the resale product of his work, whatever that may be, that is a right which is granted so far only in a small minority of countries.

We find accordingly that in every country where there is a considerable production of literary, musical and artistic works the authors have formed themselves into associations whose functions are broadly, and with certain exceptions of which we shall speak, the defence of literary, musical and artistic life. This defence will proceed at its most basic level by the provision of legal, financial and business advice. The law of contracts, the law of copyright, questions of taxation, are all complex, and budding authors are without training in such matters. A centralised professional society, equipped with legal advisers and with an experienced staff, can give invaluable help to authors in dealing with these problems.

The society will, like others of its kind, campaign for the interests of its members generally, and in particular will be in a position to mobilise the most eminent members of the profession in defence of those interests as may be necessary. There will also be the other customary advantages of association, but membership of an authors' society will not, as with the other kinds of associations we have mentioned, entail a specific way of life.

The author's individualism will probably decide that his association with other authors will be on a narrow rather than a broad basis. In many countries we find not merely a society of painters but a society of painters in oil, a society of painters in water colours, a society of portrait painters, etc. There will probably be also a society of serious music composers, a society of light music composers and a society of popular music composers. We expect to see founded in our country before very long a society of composers of electronic music!

Almost certainly in the field of literature we shall find separate societies of dramatic authors, book authors and poets.

This fissiparous tendency is not, however, in itself harmful to the author's interests. Unity is not necessarily strength in this field. Separatism of this kind eliminates a certain amount of friction which might otherwise present itself, while it is doubtful whether a single society uniting authors of many kinds would be better able to promote the one interest which they all have in common, that is the level of protection under the law of authors' rights, than would a multiplicity of societies.

Besides there will be found in many countries a single organisation grouping representatives of all authors whose purpose is the defence of the author's right generally, and which is not concerned with any other aspect of its members' welfare. Such an organisation exists in the United Kingdom in the British Copyright Council, whose Chairman is the eminent author, both in the book and musical field, Sir Alan Herbert.

## 2. Conditions for the foundation of an Authors' Society

In the foregoing considerations we have had in view the situation in a country with a flourishing production in the fields of literature, music and the arts, and with a long practice of copyright protection. We have now to consider the position of other countries where everything has still to be done; where not only are there perhaps no authors' societies but some of the very conditions for the existence of such societies may be lacking.

Among these conditions is obviously the existence of creative talent, which, however, we believe is found in all countries and among all races. There is already proof that this talent exists abundantly in the developing countries.

A fundamental condition for the creation of authors' societies is the existence of a level of protection of authors' works which will encourage the emergence of this talent. In this connection we would respectfully submit to the governments of the developing countries that they should promote rather than repress this vital form of development.

The next important condition for the creation of authors' societies is the will of the copyright owners that such societies shall come into existence. We have deliberately used the word "copyright owners" rather than authors because, as experience all over the world has shown, authors' societies can be stifled in the bud by opposition from the assignees of the copyright in the works they exploit. We permit ourselves the observation that this view, where it exists, is extremely shortsighted, because copyright is in the first place the just prerogative of the creators, and any practice under which the principal beneficiary of the author's right is someone other than the author will arouse antagonism and lead directly to the restriction and even the suppression of copyright, to the prejudice not merely of the author but also of those who for the purpose of exploiting the author's work become the assignees of the author's right. We have ourselves seen how, in India, for example, the authors frequently, indeed we think usually, sell the full copyright in their works to publishers, film producers, recording manufacturers, etc., who have been known to oppose the formation of authors' societies, which would fight against this practice in order to secure a fairer share for the authors of the proceeds of exploiting their works. The Indian assignees of authors' rights would be wiser from their own point of view, as well as that of authors, to encourage the creation of authors' societies and to collaborate with them in the defence of common interests.

In any case, it will be essential, if authors and their associations are to flourish, that authors retain to the fullest practical extent control over their works which are exploited by others. This vital principle is incorporated in the Charter of the Author's Right (paragraph 9), established by the International Confederation of Authors' and Composers' Societies (CISAC) in the following terms:

"The author must be associated with the fortune of his work, and the general principle of his participation in its economic success must be made clear in all and any relations between himself on the one hand and industry and the users on the other. Wherever possible, he should receive a percentage of the gross revenue accruing from the exploitation and utilisation of his work, whatever the form of expression and reproduction."

Of course, we are not suggesting that, at least in the developed countries, there is friction and opposition between authors, on the one hand, and their assignees, on the other. While the interests of the two groups are not identical, they are so nearly similar that publishers, at least, are the natural allies and partners of authors. It is clearly most important that each group should see the other in this light, and that their mutual relations should be conducted in this spirit.

It seems to us appropriate at this point to refer to a grave danger which, particularly in the developing countries, threatens to stifle authors' societies by depriving authors of the very possibility of independent action in defence of their profession. This is the incorporation in the copyright law of a provision that where any work is commissioned by a person who is not the employer of the author, and who pays or agrees to pay for it, and the work is made in pursuance of that commission, the person who commissions the work is entitled, unless there is a contrary stipulation, to the copyright originally. It is usually provided also that where a work is created under a contract of employment the copyright vests originally in the employer.

It is becoming increasingly the practice for the great commercial enterprises, and even the state itself, in its capacity as film producer or broadcaster or educational publisher, to commission authors' works, and accordingly for such works to be produced in conditions which, where the aforementioned provisions are in force, will deprive the author of his status as creator and assign to him that of a mere scribe or servant, for in general he will not be able, by contrary stipulation, to resist dispossession of his rights. It is obvious that in these conditions the author will not be the master of his professional destiny.

We can only suppose that those governments which have enacted this legislation have not understood what they are doing.

The authors, for their part, must be resolved to resist any practices which might impede the formation of their societies, and at this point we touch on what may prove to be another difficulty, that of securing the adherence to this project of all the authors in their field. Divisions, dissensions, rivalries, and, above all, alignment of some authors with those who would oppose the formation of authors' societies will probably be fatal to the project. We have seen in South America that even when societies have been formed and have had relatively long careers their activities have been paralysed by the rivalry of competing societies formed by breakaway groups. The common interest rather than the interests of particular persons or groups of persons must be the predominant aim. It may not be easy to secure this consensus, but it is all-important.

### 3. Inception of a new society

The society will be constructed round the personalities of the most respected and eminent members of the profession, and every effort must be made to secure the support for the project of these persons. As they will presumably be busy people, and may perhaps be aged, they should not be asked personally to devote an undue proportion of their time and energies to the project, but their patronage and presence on important occasions will be essential.

Naturally, the question of procuring the necessary funds is vital, and is one of the earliest to which a solution must be found. This will necessitate a careful survey, firstly, of the aims of the society, and, secondly, the resources needed to pursue those aims.

The objectives of an authors' society may range from the simple to the very complex, and the organisation required to attain these objectives will obviously have a similar range.

On the one hand, we may have a society of painters or sculptors whose aims are simply to provide a forum for members of the profession to meet for the discussion of their problems; to keep certain archives, and perhaps to publish a journal; to rally members in support of opinions or causes of importance to the profession, and to act generally as a focal point to which members can bring their problems. In the particular field of plastic arts the society will not have to play a vital part in its members' profession because the painter or sculptor has an almost complete control over his creations and can deal with them with very little assistance from others. This is not to say that these societies are not important, particularly in the defence of authors' rights generally, but they will not necessarily need a large organisation or considerable resources, whether of premises or personnel.

On the other hand, we may have a society, such as those of which you have heard from other speakers, which, in addition to providing the normal advantages of association, will play a vital role in their members' professional lives by acting as their members' agent for the collection of the royalties which, in many cases, will form the greater part of their incomes. In large countries the staff of such a society may run to hundreds. Such societies, however, being royalty-collecting, will be able when they are fully functioning to charge their members the cost of administration. Nevertheless, even a society which is formed to act in a royalty-collecting capacity will need to have substantial resources before it can commence operations.

Clearly, in a developing country the authors' society must make a modest beginning, and probably some work will have to be done on a voluntary basis before it is possible to engage paid officials, or perhaps indeed permanently. Whether, to begin with, authors of all categories should be grouped in one society is a question which cannot be decided in advance, except that if the society is a royalty-collecting one it will normally act independently from societies not acting in this capacity, though it may collect in more than one category of copyright, for example both public performance and recording.

At this embryonic stage of its existence the new society will probably do well to put itself under the tutelage of older and more experienced organisations in other countries. It is certain that it will be able to count on this help. Copyright is essentially international in character. The copyright legislation of a country affects the authors of all countries, and copyright owners all over the world should regard themselves as members of the same group, willing at all times to assist each other.

Also at this stage there will perhaps present itself the difficult and delicate question of the new society's relationship with the public authorities. It may be that the difficulties of getting the new society started are such that this can only be done with the help of the government. Certainly the authorities should, for reasons on which we have already touched, wish to encourage the formation of effective authors' societies, for nothing will do more to promote the efflorescence of local talent and the cultural independence which will flow from it. On the other hand, the promotion of authors' societies will be ineffective if the Copyright Law is inadequate, with the result, possibly, that the country will depend on foreign material for education, entertainment and embellishment. This is the situation that will arise if foreign material, because it is not protected, can be imported or used without payment of royalties, so that local production is not encouraged.

However, there are dangers which it must be recognized make it necessary to consider with caution the possibility of invoking government aid. If this aid is granted solely in the interest of authors, for the reasons we have mentioned, then government support can be welcomed, but if the government should wish to control the society's policy for sectional or party interests, thus compromising that independence of thought and action which we have already said is in our view vital to the author's creative function, then even the protection and financial help which the government can bestow will probably be bought at too heavy a price.

There are, however, countries in which no society of authors, or indeed any other association, may exist except with the authority and under the supervision of the government. We can only hope that in such cases the government will show a proper understanding and care for the true welfare of the creative profession, both nationally and internationally. We believe that this attitude of paternal yet disinterested solicitude is exemplified in Holland and Switzerland.

#### 4. Qualifications for membership of authors' societies

It seems appropriate at this point to mention a question which may cause a division of opinion; one which at least has not everywhere found the same solution, and is even now to some extent an open one. This is whether and, if so, to what extent, copyright owners who are not themselves authors should be admitted to authors' societies.

It can, of course, be argued that when copyright owners who are not themselves authors are admitted to an association of authors the association is no longer an authors' society. We do not ourselves admit this argument. The association, if it exists primarily for the furtherance of authors' interests, and only accepts other copyright owners to the extent that this is advantageous to authors, can still justifiably regard itself, and be regarded by others, as an authors' society.

This question only presents itself, or only presents itself to any significant extent, in the case of societies which collect royalties under blanket licences on behalf of large groups of copyright owners, though there are other cases. The classic example of this kind is that of the societies granting blanket licences for the public performance of copyright music, about which you have heard from other speakers. Historically, in Europe, such societies admit the music publishers to membership on equal terms with authors. A somewhat different situation now prevails in the communist countries of Eastern Europe, where publishing, whether of music or literature, is a state monopoly.

In some countries of South America publishers are not admitted to membership of the music performance rights societies but are granted a share of the societies' collections.

This question is one which has to be considered (tradition apart) in the light of legal and practical considerations. The essence of the matter is that the music users require a fully comprehensive licence and that the society will purport to grant such a licence. The society must, therefore, acquire a full control over the public performance rights of its members and cannot permit that its members vest that control in publishers or other third parties.

On the other hand, a publisher (at least, one who risks capital in the hope of making a profit) will not be interested in acquiring from a composer the publishing and other copyrights in a musical work with a view to exploiting them if he is excluded from participating in one of the most important avenues of exploitation, that is the public performance right.

Accordingly, in the most important societies licensing the public performance right in musical works this problem is solved by admitting publishers to membership of these societies, but this must be done under regulations which should guarantee that it is the authors who effectively control their society. This does not mean the publishers are not generally granted the same rights in the society as authors, but the latter, being the more numerous group of members, should always, through their superior voting power, direct their society's policy.

It is a controversial question whether, for the same reasons as apply to music publishers, other assignees of the copyright in musical works, such as recording manufacturers and film producers, should also be admitted to performing right societies. To discuss this question would take us far beyond our present brief, and we will confine ourselves to remarking that, as a general principle, authors will not wish to dilute to any greater extent than seems necessary the qualification for membership of their association, that is creative activity in literature, music and the arts.

#### 5. Constitution of the new Society

When these various initial difficulties are surmounted, at least in prospect, then the next step will be the drawing up of a constitution. Here legal questions arise into which it is not possible for us to enter, but in general it can be said that this constitution should be as simple as possible, and that attention should be given to such practical questions as tax liability. Simplicity is desirable because a complex and rigid constitution will probably lead to unexpected difficulties and frustration at a time when the Society is inexperienced and as yet somewhat uncertain of its way ahead.

./.

We are attaching to this Report a copy of a constitution recently drawn up for a society of authors in a country of the English language. While it is not proposed as a model, it may serve a helpful purpose as indicating the general principles on which such a society can be constituted.

Attention is particularly called to paragraph 2(g) of the constitution, which lays down that among the Society's objectives is to draw up standard forms of contract for its members to utilise in their relations with publishers and other copyright users. This is indeed one of the most useful functions of an authors' society.

As an annex to this specimen constitution we set out certain other rules which we have noted in the constitution of authors' societies and which we think may interest our hearers.

However, one legal question seems to call for mention. If the society is a royalty-collecting one, an important consideration which will present itself is the form of the mandate under which the society will be authorised by its members to act in this capacity. On this matter the society will have to take legal advice. We believe that in some countries the society need equip itself with no more than a simple mandate to collect royalties, and that in virtue of such authority it will be able to invoke the aid of the law, if necessary, against the copyright users. In other countries the situation will be much more complex.

In the United Kingdom, in order to establish infringement of copyright, it is necessary that legal action be initiated in the name of the copyright proprietor, or that the copyright proprietor be joined as one of the plaintiffs in the action. Furthermore, the plaintiffs will be put to the strictest test of proof to his title in respect of every single work. It is necessary for the PRS accordingly to take formal assignments of the performing rights in its members' works -- to become the actual proprietor of the right, and thus able to sue for infringement in its own name.

Moreover, United Kingdom law allows very little in the way of assumption where authorship is concerned. If the defendant in an infringement action puts in issue the assumption that the writer of the work in question is Mr. X, whose name is shown on printed copies as the author (and the defendant will always do this), it will be necessary to produce Mr. X, if he is still alive, and for him to have to try to prove that he did, in fact, write the work in question. This will happen however famous the author and however well known it may be that he wrote the work.

In short, in the United Kingdom, the legal processes favour the copyright infringer as against the copyright owner, and consequently the P.R.S. must endeavour, by the form of its constitution and that of the mandate it receives from its members, to meet these difficulties.

We mention these matters because the legal traditions of the United Kingdom may well be continued in the former British colonies, and royalty-collecting societies operating in those countries must be prepared to face them. We hope, however, that the administrative and legal authorities in these countries will show a less strongly-marked bias in favour of commercial activity as against intellectual creation than is traditional in the United Kingdom.

## 6. Internal organisation of the new Society

We have now reached the point where we can suppose the society constituted, and our report is to cover the question of internal organisation. It appears to us that, except in the case of a society of some size and complexity, conditions not likely to obtain in the early days of an authors' society, we need say little, and that little is to some extent overlapped by the question of constitution, with which we have tried to deal.

Moreover, we would not wish to give the impression that the internal organisation of a society is necessarily a heavy and daunting task of construction. Assuming, as we may, that the society will commence its career in relatively modest circumstances one may safely rely on common sense to indicate the ways in which the available resources can best be employed to carry out the aims which will have been prescribed by the constitution. In this connection it must not be overlooked that no two countries are alike in all respects, even to the temperament of their peoples. Special conditions of some kind will always exist, and it may well be better that the society's organisation reflect these conditions rather than follow closely a model devised for somewhat different circumstances.

When the society has been constituted, and depending, of course, on its scope and resources, it will be necessary to appoint officials to conduct the society's business. We have already said that it may be unavoidable that, at least to begin with, much, if not all, of the society's work be done by volunteers. This, however, is not an ideal arrangement, and, as soon as resources allow, it will probably be advisable to appoint paid officials. On this question, there appear to be two schools of thought - the one believing that as far as possible societies should be managed by authors themselves, and the other that management should be confided to professional managers.

There is no need for us to take sides in this question. Much can be argued for each point of view, and the members themselves must make the decision.

The internal organisation of large societies operating as royalty-collecting agents is necessarily much more complex, but here again it is not feasible, and it would not be wise, to advocate a particular structure as necessarily the best. We will give one example to illustrate our point.

At the Performing Right Society, which is a society which collects royalties for the public performance of copyright music, we have no branch offices in the United Kingdom, and all our licences are issued from, and payments by the users made to, our head office in London. Almost all our licences are in the

form of contracts under which a single annual payment is made to us in accordance with the extent to which the user is performing our repertoire. We do have a small number of representatives resident in different parts of our country who call on users who do not already hold our licence and bring to their notice their liability under the copyright law, or check that users who already hold our licence are not exceeding the terms of their contract with us, but these representatives do not issue licences or collect royalties.

In other countries, and especially those whose territory is larger than ours, the equivalent society operates through a large number of local agents who issue permits and collect royalties, either in respect of individual events, or a series of events, or on a periodic basis.

Both systems have their advantages. The P.R.S. system is cheaper to operate, but is less thorough and in general appears to bring in less satisfactory collections. We believe that the system of regional offices will generally be more practical in a country with marked ethnic differences, but we emphasize that this question should present itself only in the case of royalty-collecting associations. It is clearly of the greatest importance that authors' societies should strictly exclude all sectional opinion in the spheres of politics, race and religion.

The structure of royalty-collecting societies falls naturally into two broad divisions - collection and distribution both operations being highly technical and requiring well-trained and experienced staff. The technical services will operate under the general direction of executive officers, who in turn will carry out a policy laid down by the Board of Directors (Administrative Council).

The degree to which an organisation should be departmentalised depends too much on individual circumstances and on management preferences to be susceptible of a definition. The rule - normal, we think, in business of all kinds - is that executive officers should not separate themselves any more than is necessary from detailed administrative work.

The question of the powers to be vested in the Society's Administrative Council is of great importance. While the structure of the Society should be democratic in the sense that its administrators are elected to their office and are subject to removal under specified conditions, it will, we suggest, be unwise to make them subject to such close control by the members in general that their ability to take rapid and effective action when necessary will be unduly hampered.

The somewhat delicate problem arises here of conciliating two opposite desiderata; the first that members of the Council should retain their offices for sufficient time to gain experience, and the second that they shall be conscious that their tenure of office depends on their carrying out their duties with efficiency and regularity.

In the draft constitution attached to this Report the Society's affairs are effectively conducted by a Management Committee comprised of seven members elected at each annual general meeting of members, together with the Office Bearers, who, in turn, except for the President and Vice-Presidents, are also elected at each annual general meeting.

The Management Committee is subject to the control (probably more or less nominal) of a Council, but this Council has at least the important duty of electing the President and Vice-Presidents of the Society.

We ourselves think that this constitution should be reasonably satisfactory but that it might be better that members of the Management Committee should have a firmer period of office, say for two or three years, on the ground that one year is too short a time in which to acquire experience and confidence. Presumably, however, this is recognized at annual general meetings, so that administrators are not normally demoted after only one year in office.

We are not sure that we approve of the provision that the Management Committee may fill any vacancy in its ranks until the next annual general meeting. This system, in our experience, tends somewhat to promote a committee of friends rather than one fully representative of the ability and experience to be found in the Society.

Whether a Society will work well or less well will obviously depend more on the capacity and enthusiasm of the Administrators and Executive Officers than on its formal constitution, though we do not underrate the latter's importance. It is, therefore, incumbent on members in general to exercise their voting powers with proper discretion, and in particular to resist the very natural inclination to vote for those with whom they have personal ties rather than for the person best qualified for the office. It is most important, too, that the administrators have time as well as ability at their disposal. To elect to office a person so occupied within his professional work that he (or she) cannot give the necessary time to the Society's affairs will be to neglect one of the most important considerations which arise when assessing the qualifications of candidates for office.

Again, except for the President and Vice-Presidents, who will normally be persons of the greatest distinction in their profession, it will probably be a mistake to elect anybody to office purely on the grounds of professional eminence. It is our experience that professional distinction as an author is often combined with small capacity for practical affairs. We mean no insult to anybody in propounding this theory. An author of eminence need not feel aggrieved at the suggestion that he is not also eminent as a man of business. His distinction as an author will far outweigh any eminence he could attain in business. That at least is our personal opinion, though unfortunately it is an opinion that may not be widely held in official circles in our own country.

## 7. Morale of an authors' society

We have sketched, very briefly it is true, the problems arising in the formation of authors' societies and the basic purposes and structure of such societies. We have pointed out that these problems will differ somewhat from country to country so that it would be difficult, and probably unwise, to recommend any specific formulae for meeting them.

There is, nevertheless, one element that, we believe, must necessarily exist in every well-functioning authors' society, and that is a determination on the part of its members to ensure, as far as possible, a proper appreciation by the public and in official circles of the author's vitally important role in society, and a firm resolve to assert his just claim to the full recognition of the special status to which that role entitles him.

Perhaps it will be replied that this proposition is so self-evident that it does not need to be asserted, but it is not true that authors are always sufficiently imbued with a sense of their value to the community to defend their rights adequately; nor is it true that the State has never tried to enforce on authors a moral and pecuniary status inferior to that to which they are entitled.

Above all, therefore, we recommend to authors, whether they be members of an existing society or envisaging the founding of such a society, that they never underrate their importance in the national life, and that they be ever vigilant and energetic in the assertion of the rights which are natural to them in virtue of their vital cultural and educational role, and not merely derived from what may be inadequate and even repressive legal enactments.

It is in fact the author who is the source of most of the material which constitutes the fabric of our civilisation. As the Charter of the Author's Right puts it:

"The authors of literary, musical, artistic and scientific works play a spiritual and intellectual role in society which is to the profound and lasting benefit of humanity and a decisive factor in shaping the course of civilisation."

To this we would add that on another level the entertainment which people need to diversify their lives, cheer their spirits and stimulate their thoughts flows also from the author's inspiration.

The author, accordingly, is among the most precious elements in the community, and entitled to a status, moral and pecuniary, in keeping with his value. The essential role of associations of authors is to affirm this proposition. It is with a consciousness that this affirmation, while it may not be openly challenged, may nevertheless be denied by the actions of interested parties, and perhaps even by those of the State itself, that authors' associations must be constituted and their business conducted.

Model Constitution

1. The name of the Society shall be
2. The objects of the Society are:
  - (a) To promote and protect the general professional interests of all creators of literary, dramatic or musical material.
  - (b) To procure adequate copyright legislation, both international and domestic, and to promote better copyright relations between and other countries.
  - (c) To promote fair dealings and to cultivate, establish and maintain harmony, unity of action and understanding between the members of the Society; and between members, on the one hand, and, on the other hand, individuals, firms, corporations, associations or organizations who employ them or purchase their material, or with whom they work or have business or other dealings; and to protect the rights of members in that respect.
  - (d) To procure better working conditions for its members and payment for their work commensurate with its value; to correct abuses to which they may be subject, and to bring about concerted action by its members in such respects.
  - (e) To promote the equitable adjustment of all disputes relating to the professional work of its members.
  - (f) To keep members informed as to their rights and interests.
  - (g) To establish and enforce standard minimum contracts and to do any and all other things necessary, proper or desirable to effect or further any of the foregoing aims.
  - (h) To do such other lawful things as shall be incidental or conducive to the attainment of the above objects.

- (i) The income and property of the Society, whencesoever derived, shall be applied solely toward the promotion of the objects of the Society, and no portion thereof shall be paid or transferred directly or indirectly, by way of dividend, bonus, or otherwise howsoever by way of profit, to the members of the Society. Provided that nothing herein shall prevent the payment, in good faith, of remuneration to any officers or servants of the Society, or to any member of the Society, or other person in return for any services actually rendered to the Society.
3. The Society may admit to its membership any author who at the time of his application:
- (a) shall have within the previous ( ) years had a book published by an established publisher;
  - (b) shall have within the previous ( ) months had ( ) works of fiction or non-fiction of a substantial nature published by a major magazine or major magazines, major newspaper or major newspapers of general circulation;
  - (c) shall have within the previous ( ) months had a play or other script produced publicly on stage, radio, television or any other medium;
  - (d) shall in the opinion of the Management Committee or of the Council be of a professional standing to entitle him to membership;
  - (e) shall have work in progress but not yet published which in the opinion of the Management Committee or of the Council qualifies him for membership.

PROVIDED that a member qualified under provision (e) above may be admitted as an associate member only, in which case he shall have no voting rights and no right to election to office or to the Management Committee, but shall otherwise be a full member of the Society. The membership of an associate member shall be considered as provisional only and the Management Committee shall from time to time consider whether the same should be terminated or changed to full membership.

- 4. A person may be admitted to membership of the Society, or the membership of any person may be terminated, on the grounds of gross professional misconduct detrimental to the Society by a resolution of the Society in a General Meeting or by the Council or the Management Committee subject to ratification at a General Meeting.
- 5. A member shall be given at least ( ) days' notice in the manner usually adopted by the Society for convening General Meetings of any proposal that his membership be terminated or that such termination be ratified at a General Meeting. A person upon ceasing to be a member in any manner whatever shall forfeit all rights and claims upon the Society and its property and funds.
- 6. The Society shall be non-sectarian and non party-political.
- 7. The Council of the Society shall conduct and manage all the business and affairs of the Society but may delegate all or any of its powers and duties to the Management Committee. The Council shall comprise the Office Bearers of the Society and the Management Committee members of the Society and not less than ( ) or more than ( ) members who shall be appointed by the Management Committee subject to ratification by the Society at the next General Meeting.
- 8. The appointment of Council members other than Office Bearers and Management Committee members shall be in each case for a period of ( ) years from the commencement of the then current financial year provided that in the case of appointments made in the financial year / one- (1/ ) of the Council members so appointed shall be appointed for year and one- (1/ ) shall be appointed for ( ) years from the commencement of that financial year and after not more than ( ) Council members may be appointed in any financial year to the Council. Retiring Council members shall be eligible for reappointment. Any vacancy caused by the death or resignation of a member shall be filled by the Management Committee, subject to ratification by the Society at the next General Meeting. Council members shall be eligible for election as Office Bearers but at a Council Meeting a member shall not be entitled to an additional vote by virtue of his appointment as a Council member being concurrent with his office.

9. The Management Committee of the Society shall comprise the Office Bearers and ( ) other members, who shall be elected at each Annual General Meeting. The Management Committee shall be under the Chairmanship of the Management Committee Chairman and shall conduct and manage , subject to the Council of the Society, all the affairs and business of the Society, and may fill any casual vacancy in the Management Committee itself until the next Annual General Meeting.
10. The Office Bearers of the Society shall be a President, ( ) Vice-Presidents, a Management Committee Chairman, a Secretary, and a Treasurer, and other than the President and the Vice-Presidents they shall be elected at the Annual General Meeting each year by preferential ballot. Any vacancy except for the Presidency or Vice-Presidencies may be filled by the Management Committee until the next Annual General Meeting.
11. The President and Vice-Presidents shall be elected by the Council of the Society by postal preferential ballot to be declared ( ) days prior to the Annual Meeting. The Council may fill any vacancy at any time. The retiring President and Vice-Presidents shall be eligible for re-election.
12. The Council may meet from time to time as convened by the President. The Management Committee shall meet regularly at times to be decided by the Management Committee.
13. The financial year shall conclude on in each year.
14. The Annual General Meeting shall be held in the month of in each year, when the Annual Report and Balance Sheet shall be presented and the rate of Annual Subscription determined, and on the subscription being determined a reduced or concession rate may be provided for any member or class of members.
15. Ordinary General Meetings shall be held after the Annual General Meeting in each year, and extraordinary General Meetings may at any time be convened by the Council or the Management Committee or may be called upon the written requisition of not less than ( ) members.
16. ( ) members shall constitute a quorum at any General Meeting and not less than ( ) days' notice shall be given to all members of any General Meeting.

17. All meetings shall be conducted according to the standing orders prescribed in (book specified) or such amendments as may be agreed upon by resolution.
18. A member may at any Meeting vote by a proxy provided that his written authority shall have been handed to the President, Secretary or Chairman at or before the commencement of such Meeting. Such authority may be general or may refer to a specific Meeting or Meetings or to a specific resolution only.
19. The funds of the Society shall be banked in the name of the Society with any of the President, Management Committee Chairman, Secretary or Treasurer authorised to operate thereon.
20. The Accounts shall be passed for payment at a Committee or General Meeting. Minutes of such approval to be included in the Minute Book.
21. The Auditors shall be elected at the Annual General Meeting. They shall examine all accounts, vouchers, receipts, books etc., and report thereon at the Annual General Meeting.
22. This Constitution may be amended by a resolution at any General Meeting provided however that Notice of the proposal to amend the Constitution is given in the Notice of such Meeting given to members.
23. The Society may resolve in a General Meeting that it will be formed into a Corporate Body pursuant to the Laws of provided that Notice of such proposal is given to the members in the Notice of such Meeting. In the event of such incorporation an opportunity shall be given to all members of the Society to become members of the Body Corporate, and the Society may transfer to the Corporate Body all or any of its assets, rights, functions or powers, and no member of the Society may require a division of its assets.

Annex to Specimen ConstitutionObjects of the Society (inter alia)

- (a) To support and assist financially or otherwise members engaged in disputes with their employers, and to give similar support and assistance to other bodies making common cause with the Society and its members, provided that the Executive Council shall consider such support and assistance to be in the interests of the Society and its members.
- (b) To make donations, grants or loans (with or without interest or security) to members, kindred bodies, or charitable or benevolent objects, or by such means as are decided by the Executive Council.
- (c) To settle differences and disputes between members of the Society and employers and other bodies and persons by collective bargaining or agreement or otherwise.
- (d) To hold, purchase, lease or mortgage or otherwise deal with or in all forms of property. To raise funds or moneys by borrowing on the security of the Society's property or otherwise.
- (e) To provide a club and club house with all necessary or convenient accommodation, appurtenances and services or otherwise.
- (f) To establish, administer, subscribe to or support a pension/insurance scheme or similar scheme for the benefit of members, provided that such scheme(s) be approved by a majority of members at a general meeting.
- (g) To act as a central collection and distribution agency for royalties and fees as determined by representative agreement, and to make a charge to members for such services.
- (h) To publish from time to time a list of employers or copyright users with whom the Society considers its members should not enter into contract. This list should be termed the Unfair Practices List.

Duties of Members (inter alia)

- (i) No member shall enter into a contract containing any terms and conditions less favourable than those laid down in the Society's agreements concerning the work in question, irrespective of whether or not the individual or organisation with whom the contract is made is a party to those agreements.
- (j) No member shall enter into a contract with an individual company or organisation whose name is on the current Unfair Practices List at the time such contract is signed.
- (k) A member must register with the Society his pen-name and a list of all pseudonyms that he uses or shall use.
- (l) All members undertake to abide by all lawful decisions of the Executive Council.

DA/28/7 . .  
ORIGINAL: French  
DATE: July 31,  
1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

### The Social and Cultural Function of Societies and Associations of Authors

by Mr. J. Novotny  
Deputy Director-General of the  
Czechoslovak Society of Authors OSA

The purpose or aim of the Symposium organized by BIRPI, in collaboration with CISAC, is to supply information on the importance of copyright protection and on ways of achieving it both on the national level and in international relations. The other lecturers have already dealt, in their detailed studies, with the role of societies or associations of authors and their international organization, CISAC, with the manner and principles of collecting and distributing authors' fees, and with the legal forms of the societies or associations of authors. The objective of this lecture is to give an overall view of the function of such societies and associations as it has developed over the years until the present time. Further on, where mention is made only of authors' societies, this is done merely for simplification and associations of authors, which pursue similar goals, are also concerned.

A truly detailed analysis of the primary as well as the complementary functions of authors' societies and an explanation of how the societies fulfil these functions in their daily

activities would necessitate a very long report, as each nation, each country, and each State has developed specific conditions as a result of its social, cultural and economic evolution. These conditions are determined by the geographical position of the country in the world community, its language, the level of its education and schooling, its technical development, and many other factors. What plays a role of capital importance is the innate creative abilities and aptitudes of the nationals. This is why the social and cultural function of authors' societies, which in each one is based on common general principles and pursues the same goals, has a different scope and mission in each State depending on the conditions prevailing in that State and on its national legislation. It is for these reasons that the functions of authors' societies can only be examined from an overall point of view.

The importance and usefulness of all of the activities of authors' societies are based on the legal regulation of the relations that develop between the creator, his work and society once a work of the mind has been created. It is in these relations that it can be seen that the effects of a work of the mind enter into two separate, yet related, categories: the category of immaterial effects and the category of material effects. Both accompany each work of the mind with respect to its creator as well as with respect to the outside world.

To the creator, creative activity represents more than the inward satisfaction of having mastered an idea conceived, the joy of having found inspiration, and the pleasure of having expressed his idea in such a way that it can be perceived by the human senses. The creation of a work of the mind also represents to the author the merited reward for his labour and the possibility of his earning a living.

In everyday life, the works of the mind do not appear to us solely in their immaterial form, like the charm of music, the spell of a book, the beauty of a painting or of a work of plastic art; we are also confronted with their great economic importance. The revelation of the material substratum of the expression of the work, its performance, its presentation, and its utilization by the public generally involve a great many intermediaries and technical expedients in order for the work to carry out, on the practical level, its social role, that is its artistic and cultural role as well as its economic role.

These economic aspects are responsible for having brought the printing industry, publishing, and the book trade into existence for the purpose of revealing works of the mind to the public. The performance of dramatic and musical works has not only created theatres and concert halls for the audiences but also the theatre and concert managements and the agencies. Hence, creative activity cannot be separated from its economic exploitation, which explains why art--apart from its spiritual role-- has become a significant element of the economy. The work of the mind creates and multiplies the wealth of the national culture. Society has adopted it as a new subject of exploitation; it has created and is still creating new branches of human activity to bring works of the mind to the public.

It must be realized that, at the time an author expresses his work in the form of a manuscript or a sound or visual recording, or in plastic form, the work detaches itself from the author and performs its cultural role on its own. It is generally recognized that man has the right to a reward for his work, that work guarantees his livelihood, and that the exchange medium is money. We are paid in money for our work, and it is with money that we earn a living. The amount of money paid for the work usually reflects its worth, quality-wise and quantity-wise, as well as its utility as an exchange value in human society. From a purely economic point of view, a work of the mind occupies the same place in society as any other work, and its remuneration is consequently expressed in the same way, by the payment of a sum of money. The amount, based on the principle of worth, is generally determined by the extent of the public's use of the work of the mind. Here, we find ourselves confronted with a basic difference over the determination of the amount to be paid for other types of work and the date of payment.

Most people receive compensation for their work as soon as it is completed. In the case of authors, however, where the right to compensation only begins from the time the work is used, it is essential to find out how much and in what various ways the work is being used. But how can the author watch over all uses of his work? Verification is simple in the case of works of art and not too difficult in the case of book publication; however, it is not so easy to check on performances of dramatic or cinematographic works and verification becomes extremely complex where musical works are concerned. The sheer number and diversity of the ways in

which the work can be used are such that it is quite impossible for the composer as an individual to obtain the necessary information.

These fundamental and absolutely real facts gave authors the idea--of capital importance to them--of joining together, for only through joint action are they able to defend their mutual interests. This is why authors' societies were founded, are still being founded, and will in future continue to be founded with the paramount object of securing remuneration for creative work, as guaranteed by law.

Although we have been referring to the social and cultural function of the authors' societies, it would be incorrect to suppose that, today, the only goal of such a society is to assure authors of a recompense. This was no doubt the principal objective and the one which justified the initial establishing of authors' societies; however, as a result of their evolution and general utility, activities which at the outset only included the collection and distribution of fees have become broader and broader. The conditions and the possibilities of the other functions depend not only on the individual evolution of each society, the success of the results it achieves, and the interest it shows in social and cultural questions, but also on the legal regulations that govern it and that are valid in the territory where it exercises its activities.

To make it clear just how vast the scope of activities of authors' societies is, the true meaning and content of the notions "social function" and "cultural function" should be called to mind. It is obvious that, by assuring the creators of cultural values of payment for their work, the authors' societies themselves encourage, in a certain sense, the development of cultural activity. We do not wish to confuse the two notions; on the contrary, we shall try to make a clear distinction. By the expression "social function," we mean activity aimed exclusively at assuring the author of his livelihood, that is payment for his work, as well as financial or other aid offered to authors. By "cultural function," we mean the participation of authors' societies in various actions of an exclusively cultural nature that are intended primarily to preserve and promote the national culture. Once the content of these two notions is understood, it is evident that the social function is almost exclusively an internal activity of the authors' society involving its relations

with its members, whereas the cultural function is an external activity that influences, contributes to, and plays a more or less large role in the evolution of the cultural life of the country.

Every activity entails expenditure and the question that arises is how an authors' society obtains the necessary funds to finance its social and cultural activities. The collecting and distributing activities are not performed for profit; and this is why the generous idea of international understanding and solidarity must be emphasized. This idea finds expression in the contract of mutual representation concluded among the member societies of CISAC.

As has already been explained in another lecture, one of the principal conditions in this contract of mutual representation is the assimilation of foreign authors to national authors. However, a clause has been adopted and included in the contract authorizing each authors' society to deduct from the royalties collected--in addition to its own expenses and State taxes--an amount of 10% intended exclusively for national activities of a social and cultural nature. With this source of money, each authors' society has the possibility of setting up a special fund, the amount of the annual contributions to which depends on the financial results of each society and is usually influenced not only by the society's prosperity but also by the size of the territory in which it operates and especially by the value of the national repertory and the cultural standard of living. Thanks to a commendable international understanding of the social and cultural needs of each country, this fund provides the financial means to enable authors' societies to develop activities that satisfy the social needs of their members and promote national culture.

As has already been mentioned, there are specific conditions in each country that not only influence the activity of the authors' society but at the same time determine the authors' social situation. The right of a citizen to a respectable old-age insurance as well as to an allowance during illness or other unforeseen emergencies of a personal or family nature is not yet established by law in all States. Nevertheless, there are countries, especially in Europe, where the national legislation has already awarded, even to authors, the right to an old-age pension and sickness allowance. The amount of the funds collected from citizens in the form of taxes, possibly completed by State donations, is not always sufficient to offer authors the security of a peaceful old age spent in respectable

conditions. It is for this reason that, for many of the authors' societies, the primary goal of their social role is to use the special contributions collected from their members to set up their own retirement funds. The object of this system is to grant to authors fulfilling certain established conditions, for example, the number of years during which they have belonged to the authors' society and an age of 60 to 65, either an old-age benefit in cases where insurance is not yet provided by law or else allowances supplementing the pensions provided by the legal institutions. As a result, the author is relatively well insured, even at times when, for one reason or another, his works are no longer used or are only rarely used and thus no longer produce fees or produce only very modest sums. The authors' societies thus contribute effectively to resolving the problems of everyday life by expressing, in this way, gratitude to the author for his creative work.

Illness is always a misfortune and a serious obstacle in life which can occur unexpectedly at any age. In order to combat it, one must have not only physical strength but also the funds required for medical treatment and medicine.

Like old-age insurance, this material and financial support is not yet governed by national legislation. There are States where, on the basis of a sickness insurance, authors receive allowances for medical treatment and medicines; there are even States, especially those having a socialist economy, where the medical treatment and medicine are supplied free of charge, and authors additionally receive an allowance during their illness. There are other States, however, where all expenses must be borne by the author himself. It is particularly in the latter case that the authors' society, in fulfilling its social function, either offers the author an allowance for medical treatment or else provides him with medical treatment free of charge or at a reduced price in the society's own consultation rooms and supplies him with medicine. In the event that the author's health is affected, due to serious illness or accident, to such an extent that he is no longer able to continue his work, the authors' society grants him an invalidity allowance in accordance with its old-age insurance system.

The death of an author, or of a member of his family, not only represents time of sorrow but involves the unexpected expenses of the recent illness and the funeral. This sad

loss often brings about a complete change in living conditions which, due to the departure of the author as the bread-winner of the family, weighs heavily on the survivors.

Likewise, a joyful event in the family life, such as the birth of an infant, represents not only happiness but also the worries caused by the expenses of childbirth and caring for the new baby. Even in such cases, international solidarity has supplied the authors' society with funds enabling it, through the grant of an exceptional allowance, to offer assistance to its members in times of joy as well as in times of sorrow and to help them overcome the first difficulties.

Old-age or sickness allowances or the easing of financial worries are not the only goals of the social function of the authors' society. It is rare that a beginning author earns, through his creative work, enough to cover his living expenses. Everyone knows that the beginnings of an artistic career and the development of talent are extremely difficult. Here, authors' societies help in many ways, for example, by granting scholarships to encourage creative work and by offering loans without interest to young artists for the purchase of furniture or musical instruments. There are authors' societies which provide members with their own houses, located in pleasant, quiet areas where in all tranquility they can devote their time to their work or to their recovery, either free of charge or at reduced costs.

Serious music, which is often an expression of national character, will always be considered the cradle of music. Despite our great appreciation of this music and the moral gratitude acknowledged to its creators, it is not possible for everyday life to exert a decisive influence so that the works of serious music will be performed, recorded, or communicated by radio to a much larger extent. Composers of serious music are therefore at a disadvantage, as compared with composers of light or popular music, and receive remuneration that is correspondingly lower. A thousand opportunities to perform works of light music, the creation of which naturally requires less creative effort, can be found every day, thus ensuring higher revenues for the authors. For this reason, all authors' societies are seeking, on the national and on the international level, ways and means of encouraging the creation of serious music and of helping its authors. A number of them organize contests annually, or more frequently, and award gold medals or prizes to encourage

creators in this important field of endeavour. This is also true in the field of literature and especially poetry, which is also unable to find very wide circulation.

The various forms of support granted to beginning authors and to the creation and revelation of works of high artistic value belong to the social function, but their scope extends beyond the limits of that function and enters into the sphere of the cultural function, which is of equal importance. The cultural function protects the creation and revelation of works of the mind which contribute to the enrichment of the cultural treasures of each nation.

Authors' societies do not restrict their cultural function to their own field of activity but, in an attempt to achieve a greater intensity and a wider scope of cultural activities, they collaborate with national bodies and institutes, especially with associations of authors wherever such associations exist in the countries, or with youth groups, national cultural committees, etc. Such combination of effort facilitates and gives wider effect to the pursuit of the various cultural activities that contribute to a mutual spreading of acquaintance with the arts and culture of all nations. This activity includes not only the organization of various concerts, entertainment programmes, festivals, etc., but also the publication of various reviews and periodicals. These are, on the one hand, publications of a professional, artistic or legal character and, on the other, publications intended for the general public, providing it with information on cultural life and intended to increase the knowledge, and consequently to broaden the education and learning, of the nationals of the country of the authors' society.

Often, this work done by the authors' society to further national culture wins general appreciation and acknowledgment of the importance of its activities. This naturally results in respect for the ideas of the society, and its representatives are invited to take part in government discussions on the settlement of questions relating not only to copyright but to all other social and cultural matters resolved by the drafting of Bills. Such activity only appears to lie outside the scope of the society's social and cultural functions and its great significance has been proved by experience. The task entrusted to the authors' representatives in all discussions involving artistic or cultural matters is extremely important in view of the possibility of

exerting direct influence on the legal regulations in this field.

More could be said, and it would certainly be interesting to present more detailed information on the various practices followed by authors' societies in fulfilling the social and cultural functions that derive from their purpose. We nevertheless presume that an enumeration of their activities, with an indication of the importance of these activities and the influence they have on the evolution of the national culture of each State, would give ample evidence of the necessity of the existence of authors' societies. These societies represent for authors a guarantee of protection of their economic interests and a source of material assurance enabling them to devote more time to their creative work. For the State, they represent an effective aid in the social and cultural field and a contribution, through their collaboration, to the advancement of the cultural life of the nation. The experience of many years and of many countries is the best proof of the general usefulness of the activities of authors' societies, the existence of which is an important factor of the cultural level of the nation.

\*

\*

\*

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE



UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

**SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR  
SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT**

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
(Geneva, November 25 to 29, 1968)

Licence Agreements made with Users

by U. Uchtenhagen  
Director General  
Society of Authors and Publishers,  
SUISA, Switzerland

The "user" circle comprises all those who use protected music, either in their profession or to enrich the cultural life of the public. Among those belonging to this circle are

- radio and television stations,
- concert and theatre establishments,
- makers of films, records and tapes,
- cinemas, hotels, night clubs, restaurants, cabarets,
- choral and instrumental groups, etc., etc.

All of these users need music as a "raw material" for their activities. This raw material must be acquired from the makers of music, that is, from authors, composers or publishers as their representatives; however, neither authors nor publishers are in a position to answer the countless requests made by users. They have therefore set up specially commissioned societies invested with the powers necessary to authorize or to forbid the use of music for commercial or cultural purposes.

Because of their legal powers, these societies of authors and publishers are sometimes reputed to be "authors' citadels" in front of which users must queue up in long lines to present humbly their requests. According to this point of view, licence agreements with users should be regarded as a "dictation" of conditions imposed upon the user so that he may use the music. For many long years, attempts have been made to shake these citadels, either by accusing them of monopolism or abuse of power or by subjecting them to price controls or compulsory licensing systems. The majority of these attempts have failed, despite the extraordinary economic power of the music market. And why? Because authors' and publishers' societies do far more than act merely as authors' citadels.

Owing to the rapid development of technical means for conserving and diffusing music, the user circle has acquired the dimensions of a huge international market. Sums amounting to thousands of millions of francs, pounds or dollars have been invested so that everyone will be able to participate in the musical life of this age. Large industries use music as a raw material. For them, access to the world repertory must be simple and direct. Intermediaries between the makers and users of music are therefore required. These intermediaries are the societies of authors and publishers who offer a world repertory to countless users from every country and who guarantee each of them a free selection among all works in that repertory. Authors' and publishers' societies should thus be regarded as a system of exchanges intended to supply all of the music markets. This function meets the vital needs of authors and publishers, as they must live from what they earn from the use of their music.

These are the reasons why authors' and publishers' societies and users are partners in one and the same market. This fact influences their contractual relations. The main provisions by which they take account of the conditions and situations of the music market are given below.

#### Delimitation of Authorizations

The authorizations granted must correspond to the real needs of music users. If, for example, cinematographic entertainments normally comprise the projection of a sound film plus an intermission accompanied by background music,

the authorization granted should cover all music used during the entertainment. On the other hand, if a large portion of cinema proprietors dispense with the intermission, the main authorization for cinemas will be limited to the projection of sound films and provision will then have to be made for an additional authorization concerning intermissions.

In every country, there are negotiations between professional associations of music users and authors' and publishers' societies on the subject of the delimitation of authorizations. Following these meetings, the parties draw up, by common consent, a set of "standard conditions" defining the type of the authorizations to be granted by the authors' and publishers' society and the limits of such authorizations. Once these "standard conditions" are published, each user may easily make inquiries and select the authorization best suited to his needs.

The criticism is sometimes made that authors' and publishers' societies break up copyright so as to be able to grant "piecemeal" authorizations. In replying to this criticism, attention must be called to the fact that no legislator has so far recognized copyright as being just a property right. Moreover, the Berne Convention provides that each national law should list the various rights and prerogatives of authors. Thus, it is the legislators, and not the authors' and publishers' societies, who distinguish between a right of broadcasting, a right of public performance, a right of recording, a right of exhibition, etc. Along these same lines, it should be pointed out that authors' and publishers' societies do not have all of the rights possessed by the authors themselves. The latter surrender to them only those rights which must necessarily be administered in common; other rights remain in their hands or in the hands of their publishers. This is the case, for example, with the "grands droits," that is, the rights of performance and broadcasting as regards theatrical works. It is obvious that the authors' and publishers' societies must respect the limits that their members place on their activities.

Price

Once the limits of the authorization have been established, the price must be set. According to a traditional rule, this price is in relation to the financial results achieved by the user; he pays a certain percentage of the receipts he derives from using the music. Generally, this percentage is not over 10% of receipts. It is lower if the music used is only partially protected or if other literary and artistic works are used at the same time. What is concerned, therefore, is a sort of "tithe" for the benefit of authors and publishers.

This tithe has often been in disfavor with users, especially those whose business has prospered. They feel that the authors and publishers are "profiteers" because they try to take advantage of the users' professional efforts.

It is worth while to make a closer study of this problem. The tithe is the type of price best adapted to the user's economic and financial position. Poor success will bring the author low royalties, whereas great success will produce a corresponding rise in royalties. Hence, authors not only share the user's lot, but their returns will be proportionate to the user's returns, which no price fixed in francs, pounds or dollars could guarantee. A few authors' and publishers' societies have calculated their tariffs on the basis of the surface area of the concert halls, higher-priced tickets, the number of visitors, or the size of the orchestra. None of these systems are as precise as the tithe system, however, as far as an equal treatment of the users is concerned. It will suffice to image the dilemma that often faces authors' and publishers' societies when they must decide on prices in francs, pounds or dollars for certain types of uses of music. What should they use as a basis: the results achieved by the strongest users, the not-so-strong users or the weakest users? If prices are based on good results, the weaker users will be charged such high royalties that they will be unable to continue in their profession. If, on the other hand, tariffs are based on mediocre or poor results, the authors' and publishers' societies will be accused of partiality of their big customers!

DA/28/8

page 5

These are the reasons why, in the administration of copyright, the application of the tithe system can be found everywhere. This is also true in the field of patent rights. And far beyond the music market, the tithe has been known for thousands of years in agriculture, in any tax system, and in many other fields.

The percentage of receipts of music users, as well as the definition of what is actually meant by "receipts" is the subject of negotiation in every country between the users' professional associations and the authors' and publishers' societies. The agreements reached are usually found in the "standard conditions" mentioned above.

When each user has to declare his receipts, day by day, month by month, or entertainment by entertainment, and authors' and publishers' societies have to calculate the royalty to be paid in each individual case, there are considerable administrative charges to be borne by both sides. So as to reduce these charges and to rationalize the administration of royalties as far as possible, both parties restrict the application of the tithe in "standard conditions" to important cases and provide for lump sums in other cases.

There is one last comment, which concerns the so-called "cost price" of music. Users sometimes want to know the cost price of a piece of music; they insist that the tariffs of the authors' and publishers' societies should be established as a function of this price. Although music can be considered the raw material of a market, it has no cost price. It might be supposed that each composer and author should, in order to live, be paid an average salary and that the cost price should be this salary divided by the number of works he has created. Such a cost price would be exorbitant and completely incorrect. Those who claim there should be a cost price forget that the lot of each author and publisher depends entirely on the success of his works. Success is always the great unknown quantity of the music market. Less than one work in a thousand turns out to be a success worthy of the name. If a composer, after writing a thousand pieces, is fortunate enough to see one of his works interest the general public, it is not the cost price of that song that counts but the sacrifices, hopes and disappointments of a life of intellectual creation.

Free choice of Works

Societies of authors and publishers are organized in such a way that each is able to offer a world repertory of music to its clientele. Each user may select freely, from this immense repertory, the works which please him.. Thus, it is first of all the authors' and publishers' societies--and not Unesco--that guarantee the famous "free flow" of music across national borders. Having long ago abolished any discrimination as regards one repertory or another and offering works from any geographical origin at the same price, they have laid down the foundations for a true international music market. To this is added, for the phonogram industry, the guarantee that records may be freely exported to any country of the world.

Users should not lose sight of this freedom of choice. Far too often, attempts are made to promote so-called "national" music by restricting the use of music from other countries or even suppressing certain categories of music. It should be recalled that none of these protectionist infiltrations in the music market find any support whatsoever from authors' and publishers' societies.

Lists of Works Used

The amounts collected for the use of music should be distributed as quickly as possible to the authors and publishers. Hence, users must rapidly inform the authors' and publishers' societies of the works that they use. It is a thankless and costly task to draw up these lists, and controversy sometimes results as regards the usefulness and form of the lists.

In many countries, authors' and publishers' societies have concluded agreements with the users' professional associations. Every effort is made to limit the lists to a strict minimum while guaranteeing a representative distribution. Often, it has been agreed not to draw up lists for sums under a certain amount. Some authors' and publishers' societies try to facilitate the users' work by preparing "prefabricated lists," that is, lists giving the titles and names of the beneficiaries of works that have subsequently

been very successful. Users having electronic machines at their disposal have the possibility of communicating the works used by means of punched cards or magnetic tapes.

Over the last few years, users in a number of countries have indicated their interest in the statistical results of authors' and publishers' societies. With the development of the music market, these statistics form part of a "marketing research" and can consequently influence decisions concerning new investments in the industry using music.

---

Partners of the music market--this is the role of the authors' and publishers' societies. This market would not exist without the creation of musical works, nor could authors and publishers live were their works not used. One for all, all for one--this motto best expresses the necessity for comprehensive collaboration in the music market among all those who love this form of art.

DA/28/9  
ORIGINAL: French  
DATE: July 31, 1968

BUREAUX INTERNATIONAUX  
RÉUNIS POUR LA PROTECTION  
DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
GENÈVE, SUISSE

# BIRPI

UNITED INTERNATIONAL  
BUREAUX FOR THE PROTECTION  
OF INTELLECTUAL PROPERTY  
GENEVA, SWITZERLAND

## SYMPOSIUM SUR LES ASPECTS PRATIQUES DU DROIT D'AUTEUR SYMPOSIUM ON PRACTICAL ASPECTS OF COPYRIGHT

(Genève, 25-29 novembre 1968)  
(Geneva, November 25 to 29, 1968)

Final Considerations  
and  
Aspects of Reciprocal Protection of  
Authors' Interests in International Relations

by Mr. Antonio Ciampi  
Director-General of the Society of  
Authors and Publishers (SIAE), Italy.

There is disagreement both in legal writings and in national and international legislation regarding the theory behind the legal nature of copyright and the category of right involved.

In general, it is felt that copyright is an individual right, or a right something like a property right, or else a special right of protection of intellectual work.

When nations cooperate to provide practical protection for literary and artistic works, the economic character of copyright takes on special importance, overshadowing that of the ideal essence of the right or the protection of the author's personality. The economic rights derive from the public use of the works, nearly always following publication of such works in the country of which the author is a national.

The most important economic rights, beginning from the date of publication of the work and covering the life of the author and specific periods after his death, are the following:

(a) the right of reproduction, which includes the right of publication (books, brochures and other writings) and constitutes the historical basis of copyright, as can be seen by the very name "copyright," meaning the right of reproducing copies;

This right also includes the right of mechanical reproduction, which refers to the recording of works onto instruments bearing the fixation of sounds (records, magnetic tapes or wires and any other like instrument); it further comprises, as does the right of publication, the distributing of copies of the recorded works for any use in public for the purpose of earning a profit.

(b) the right of translation, which had first been objected to and was later assimilated--in legislation and in international conventions--to the right of reproduction, but with restrictions particularly as regards the term of protection;

(c) the right of public presentation (représentation publique) which relates in particular to dramatic, lyric and cinematographic works;

(d) the right of public performance (exécution publique), which relates in particular to musical works of all kinds;

(e) the right of broadcasting, which covers, in the widest sense, the use of literary and artistic works of all kinds by means of communication to the public (broadcasting, television, telegraph, telephone and, recently, telecommunications satellites)<sup>1)</sup>.

There are also other special rights of lesser importance, but each is independent of the others and the exercise of any one of these does not prevent any other from being exercised. The economic rights in one particular work (literary, dramatic or musical) may be exercised by different holders, depending on the will of the author and in conformity with the legal acts acceptable under the laws.

\*

\*

\*

<sup>1)</sup> For information's sake, reference is made to the "long-term programme for the use of space communication," proposed by the Director-General of Unesco to the fourteenth session of the General Conference (October 25 to November 30, 1966), the introduction to which is quoted below:

This simple list gives a general idea of the great difficulties--both of a legal nature and of a technical and practical nature--encountered in securing the protection of works, whatever their use may be not only in the country of which the author is a national but also in all other countries of the five continents. The use of works on an international scale has been growing and will become even more wide-spread in the modern world owing to the development of relations and exchanges between States--especially in the cultural field with no distinction as to language, race or religion--and to the wide diffusion of new technical means of reproduction which know no limit in space or in time. In future, literary and artistic works will have an increasingly universal character, notwithstanding the native elements of the author's nationality, language and culture.

The goal to be reached is to secure a just protection of copyright that is as uniform as possible throughout the world so as to promote the development of literary and artistic production, which is closely related to a wider and more effective legal and economic protection of works.

National laws do not suffice to achieve such a goal; the countries must resort to international bilateral and multilateral conventions, as well as, on the practical level, to direct agreements between the parties concerned, contracts of mutual representation between the authors' societies of the different countries, or individual contracts between publishers and between literary and theatrical agents.

\*

\*

\*

---

"The advent of the telecommunications satellite will considerably increase the possibilities of exchanges between countries and will permit a wide diffusion to be made of educational programmes communicated by radio and television. But, although we now have the necessary knowledge and the means to launch a satellite, it will take several years of study and preparation before education, science, culture and information can be made to benefit from this knowledge. Moreover, the geographical range of satellite signals will require new forms of international cooperation. It is proposed that Unesco should see to it that all possible applications of this new technology are used for purposes of education, science, culture and information, that it should encourage the conclusion of the necessary international agreements, that it should help in planning the effective employment of satellites for education and development, that it should study the possibility of putting a pilot project into operation for testing and demonstration."

In the copyright field, there are a great many bilateral treaties<sup>2)</sup> (that is treaties between two countries only), some of which date back quite some time, but international conventions are now developing into "world" or "universal" undertakings.

The most important multilateral conventions are the "Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works" and the Unesco "Universal Copyright Convention." The Berne Convention, open to signature by all countries, brought about a union of contracting States which now number 59 and are distributed as follows over the five continents: Europe 30, America 5, Africa 14, Asia 8, Oceania 2.

The original provisions of the Berne Convention of 1886 were revised in Paris in 1896, at Berlin in 1908, at Rome in 1928, at Brussels in 1948, and at Stockholm in 1967. Not all of the countries have accepted these various revisions: 17 of them have not yet accepted the Brussels Act of 1948, having availed themselves of the so-called "reservation" system introduced at the time of the Berlin revision in 1908. This system enables the States of the Union to remain bound, even after subsequent revisions, to certain provisions of Acts they had adhered to at an earlier date, provided that they make the appropriate declaration.

The basic principle behind the Berne Convention is that of assimilation, according to which an author who is a national of one of the countries of the Union enjoys, in the other countries of the Union, the same rights as those granted to their nationals.

The purpose of the Union is to protect the interests of creators of works of the mind, taken in the broadest sense. Literary and artistic works, that is all productions in the literary, scientific and artistic domain, regardless of the form of expression, make up the subject of that protection.

The principle of equality of rights for national and foreign authors is strengthened by special rules concerning the minimum protection granted to non-national authors. The author--and, during the 50 years following his death, his heirs--enjoys the exclusive right to publish the work and to authorize its translation, communication to the public by broadcasting or any similar means, cinematographic adaptation and reproduction, and recording for mechanical reproduction."

---

2) The list of bilateral treaties is published and completed annually in the BIRPI review Copyright. These treaties are effective for the member countries of the Berne Union only if they contain clauses corresponding to those of the Convention or provide wider protection.

The possibility of establishing the exact scope of the protection is, on a few points, left to the national legislations.

Among the more important innovations introduced into the Berne Convention by the Stockholm Act of 1967 is the adoption of the Protocol Regarding Developing Countries which forms an integral part of the Convention.

This Protocol offers a great many countries (nearly 80)<sup>3)</sup>, including those recently constituted, the possibility of making important provisional reservations as concerns certain essential points of protection regarding the right of translation, the right of broadcasting and of using works in general. The minimum term of protection of 50 years after the death of the author may itself be reduced to 25 years.

These limitations on the protection of literary and artistic works are justified by the need to encourage cultural exchanges and to stimulate the economy and education of developing countries.

It was also at Stockholm that the foundation was laid for a new World Intellectual Property Organization (WIPO) whose headquarters will be at Geneva. This Organization is to offer its cooperation to States which ask for legal-technical assistance in the field of copyright.

\*

\*

\*

The other important multilateral convention is the Unesco Universal Copyright Convention, signed at Geneva in 1952, to which 54 countries have acceded, distributed as follows over the five continents: Europe 24, America 16, Africa 5, Asia 8, Oceania 1.

The Universal Convention, too, is based on the principle of assimilation so as to ensure, for the published works of authors of all contracting countries, protection comparable to that granted by each country to the works created by its own nationals and first published in the country of origin.

3) See the annex to Resolution No. 1897 (XVII) adopted by the General Assembly of the United Nations at its eighteenth session, on November 13, 1963.

However, in order to facilitate the accession of countries that could not have acceded to the Berne Convention, the more recent international treaty provides for a lower minimum protection, especially as concerns the term, which includes the life of the author and 25 years after his death (50 years in the Berne Convention), and the right of translation, in respect of which legal licences are provided if, after the expiration of a period of seven years from the date of the first publication of a writing, that right has not been exercised in one of the contracting States.

Many countries have been able to accede to both the Berne Convention and the Universal Convention by virtue of the so-called "safeguard" clauses inserted into the text of the latter Convention (Article XVII completed by a declaration, Article XVIII and XIX), so that the system of the Universal Convention does not affect the Berne system, membership in the Union, or relations between countries party to the Berne Convention.

It is clear, however, that the insertion of the Protocol Regarding Developing Countries into the Berne Convention alters the balance between the two conventions and that, consequently, further developments in the field of international copyright protection are likely to occur.

\*

\*

\*

The general principles serving as the basis of national laws and international agreements on the protection of the interests of authors of literary and artistic works govern the legal relations between the various countries where such works are used.

As far as the practical aspects of the right of publication and the right of translation are concerned, protection is generally regulated by contracts concluded between the author and the publisher and, quite often, between publishers themselves by virtue of mandates or assignments of rights given by the authors or their successors in title.

DA/28/9  
page 7

As regards international exchanges, the rights of publication and translation are controlled by agreements concerning each work, concluded between the parties directly concerned.

Conditions vary from one country to another and from one work to another as regards the remuneration of authors and translators, the control of copies printed, sales, and all other terms and conditions laid down in contracts. In some countries there are also local organizations of a collective character set up to protect rights of publication of literary works, but such protection is usually restricted to the works of nationals.

Protection of the right of public presentation concerning dramatic or lyric works is entrusted to authors' societies in some countries (Argentina, Czechoslovakia, France, Italy, Poland, Spain, etc.), but in a greater number of countries it is exercised, as is the practice for publications of literary works, by the authors or publishers and theatrical agents direct, in accordance with mandates or assignments of rights the terms of which differ in each country and for each work.

In our opinion, protection ensured by the non-profit-making authors' societies generally offers better guarantees for safeguarding the moral and economic interests of authors. This protection is regulated by means of contracts of mutual representation based on the principle of assimilation without discrimination between the works of nationals and the works of foreigners.

The contracting parties undertake to eliminate any obstacle which might hinder the free circulation of works administered by one society in the territory of another society. With respect to moral and material protection, the members of each society enjoy the same advantages in the territory of another society as the latter offers to its own members, except for the benefits of reserve or assistance funds set up within each society.

The contracting societies undertake to provide one another with all documents and information of use in a sincere and fair control of the protection of their respective interests, including lists of their members. Pursuant to this agreement, each contracting party undertakes

not to accept, without the consent of the other, any request, individual or collective, for the admission of authors from the country of the other society.

Where there is disagreement, the case is referred to the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC) for arbitration as to the exact application of the contracts.

Protection concerning the right of public performance of musical works, including broadcasting and television transmission, is administered almost exclusively by authors' societies.

There are at present 34 member societies of CISAC which operate in this field. The societies are distributed as follows over the five continents: Europe 21, America 9, Africa 1, Asia 2, Oceania 1.

About 300,000 authors and composers belong to these societies and have given them their mandate for the exercise of the right of public performance. The justification for these collective mandates is quite simple. Where the right of publication, the right of presentation or any other exploitation of works is concerned, the author is able to protect, more or less validly, his moral and economic rights by following his creation, often with the help of the publisher who brings out the work and keeps an eye on it in his own interest; the protection of musical performances, on the other hand, is much more problematic, complicated and almost impossible without the services of authors' societies.

There is an infinite number of musical performances because of the widely diversified methods of exploitation, reproduction and multiplication. As it was utterly impossible for the author, as an individual, to surmount the difficulties involved, it became necessary to create collective bodies to control the very numerous and vastly different uses of musical works, so as to ensure that the interests of the author, as recognized by law, would be protected.

Moreover, without such bodies, the users themselves could not easily obtain the necessary authorization to perform works publicly in view of the impossibility of addressing individual requests to the holders of the rights and of coming to an agreement with each one of them on the

amount of the remuneration payable in respect of each work and each performance.

The important role played nationally and internationally by these societies dealing with rights of performance is underestimated and unappreciated by those who, for various reasons and often because of personal and egotistical interests, refuse to recognize that authors and composers should receive equitable remuneration.

Over the past few years, the difficulties have increased for the following reasons:

(a) Modern means of exploiting musical works (radio, films, television and gramophone records) have given birth to powerful industrial groups whose economic and political force also influences the attitudes of governments, the press, and consequently the drafting of laws and international conventions concerned with copyright.

(b) Ever since anti-trust laws of Anglo-Saxon inspiration became fashionable, the activities of authors' societies have been criticized and these societies have wrongly been considered to exercise a monopoly. This sometimes leads to the absurdity that it is the legal and de facto monopolies in the fields of broadcasting, television, and record manufacturing, as well as the great coalitions of entertainment industries, which themselves claim to apply the law and refuse to give authors a remuneration which is often proportionally lower than a worker's wages or an employee's salary.

Contracts of mutual representation, which are based on the principle of assimilation and take their inspiration from the general principles contained in contracts relating to the right of presentation, are drawn up between the authors' societies concerned with the right of performance.

Detailed provisions are laid down in these contracts in view of the complexity of the subject matter and especially in view of the fact that general licences--granted by the societies administering the right of performance to the various users who make such a request--do not refer to works individually but to the whole musical repertory belonging to each society and to all of the other national societies with which contracts of mutual representation have been concluded.

The object of these contracts is to ensure the most effective international protection possible of the author's right, while trying to facilitate the activity of the societies in their respective territories and to enable the works to be circulated as widely as possible.

CISAC recommends a model contract to the authors' societies which is used wherever possible. Where it is not possible to adopt this model contract, the societies belonging to CISAC undertake to observe its essential general principles when they have to draw up agreements between themselves or with societies not belonging to CISAC.

The model contract contains special provisions regarding the declaration of works, the distribution of fees, and the payment of sums in the three categories:  
1) general rights (concerts, ballrooms, orchestras, ensembles); 2) radio-television; 3) sound films.

The model contract not only confirms the general principle of equality of rights--and hence the application, to the repertory of the contracting society, of the system of the society which distributes the fees--but also establishes the manner of distributing the sums collected in fees concerning works in respect of which the beneficiaries are not all members of the same society (sub-edition) by means of a complex system based on declarations made mutually by the authors' societies (international index cards).

\*

\*

\*

The protection of the right of mechanical reproduction (gramophone records, tape or wire recordings, and any other means of fixing sounds) is entrusted in some countries (Belgium, France, Germany, Italy, Netherlands, Scandinavian countries, Spain) to special control and collecting bodies. In the Anglo-Saxon countries and elsewhere, it is exerted by the holders of the rights direct or by their successors in title who are nearly always publishers, particularly where musical works are concerned.

DA/28/9  
page 11

Almost all of the collective organizations which operate in this branch of copyright belong to the International Bureau for Mechanical Reproduction (BIEM) whose headquarters is in Paris and which administers as uniformly as possible the rights of mechanical reproduction with regard to the record industries and the radio-television industries.

The printed publication, which represented the activity of the music publisher before the current development of radio and television broadcasts, mechanical supports for recording, and inexpensive records, is being almost completely replaced by record publication. The big music publishers have themselves become record manufacturers or else have become associated and concerned with record firms for the diffusion of their works. The record manufacturers have become music publishers; they record works and sometimes print them and share in revenues derived not only from the reproduction but also from the performance of works. The simple paper publisher is slowly disappearing.

Almost everywhere, organized protection of the right of mechanical reproduction is in the hands of the same societies that administer the right of performance, or else it is exercised in close collaboration with them so as to provide a better safeguard of authors' interests, simplify administrative organization, and lower the operating costs of the collecting societies.

\*

\* \* \*

We have made no mention in this survey of the other, rather complicated, technical aspects of the structure and activity of the authors' societies, or the rules of procedure for distributing the sums collected to the beneficiaries on the basis of documents intended to secure the protection of authors' prerogatives and to ensure that their creative work is remunerated.

There is no doubt that, as international relations develop and as the advance of technology enables us to make a wider and more massive use of literary and artistic works.

through new mechanical means, it will become difficult if not impossible for an individual author to enforce his personal and economic rights.

Furthermore, it may be presumed that collective protection will extend to other rights until it covers the so-called neighbouring rights of performing artists.

These concern, in particular, rights relating to the protection of the professional interests of actors, singers and other categories of artists who perform, in any manner, literary and artistic works and thus help to circulate them.

With a view to ensuring and regulating the international protection of these rights, a convention was signed in 1961 at Rome by 19 States, but to date only 10 States have ratified it.

\*

\*

\*

The current evolution and progressive transformation of copyright and of authors' societies are representative of the opposition being put up to the industrialization of culture and the intervention of public powers tending to limit the area of personal rights.

Authors and artists throughout the world, with no distinction between developed and developing countries, must cooperate with one another in this opposition so as to bring ever closer international collaboration.

Such cooperation constitutes the necessary premise for the defence, in the modern world, of the condition of life and the cultural and professional freedom of authors and artists.

The existing authors' societies, and those which will be created at the initiative of the circles concerned, have the important task of developing, on both the national and international level, a vigorous and tenacious publicity campaign that will inform and persuade the public of the important social role that they play.

Authors' societies must demonstrate that they act in the interest of authors and of the public, as they alone are able to ensure that the copyright laws and international conventions are applied, as regards the prerogatives of intellectual creators, in view of the development of means of exploitation, the variety and unlimited number of uses, and given the impossibility of concluding contracts direct between the holder of the rights and the user in respect of each work and each use.

The anti-trust laws are directed against privileged economic situations, those that have been considered since ancient times to be sources of unlawful profit. But these privileged situations and this unlawful profit have nothing to do with authors' societies which, in the accomplishment of their task, are indispensable to the elimination of individual differences, difficulties and abuses. Above all, it must not be forgotten that they act in the capacity of "non-profit-making" intermediary organs and perform a worthy social function in the area of welfare and professional assistance.

One final consideration. The authors' societies do not, as is generally believed, protect only the big publishers or the great writers and musicians who have reached full maturity and are known nationally and internationally. They accomplish the even more important task of protecting the average author, the weaker and defenceless author, and often the unknown author or artist, whatever his nationality may be. He may be just starting out, but he pursues his work in discrete inconspicuousness with a vision of accomplishing a spiritual mission and one that will further civilization.

\*

\*

\*

# Symposium on Practical Aspects of Copyright

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

## Note

A Symposium on Practical Aspects of Copyright was organized from November 25 to 29, 1968, by the United International Bureaux for the Protection of Intellectual Property (BIRPI) with the cooperation of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC). The purpose of the Symposium was to offer the participants information on practical aspects of copyright protection, that is, problems of a technical, legal, economic and social nature, as well as on general problems relating to international copyright.

This Symposium, which formed part of BIRPI's program of legal-technical assistance to developing countries, was especially intended for participants from those countries. Thus, nationals of the following African and Asian countries attended the meetings: Congo (Kinshasa), Ethiopia, Guinea, India, Iran, Ivory Coast, Kenya, Madagascar, Morocco, Nigeria, Senegal, Tunisia, United Arab Republic.

Members and officials of most of the authors' societies or other organizations in Europe also attended the Symposium, as well as a certain number of individual participants.

Professor G. H. C. Bodenhausen, Director of BIRPI, opened the Symposium by an address in which he paid tribute to CISAC for the role it had played in preparing the meeting. He also stressed the need for an effective safeguard for authors' rights to foster intellectual creation, and expressed the hope that the information acquired at the Symposium would enable the participants from developing countries to contribute to the improvement, in their respective countries,

of protection of the rights and interests of their national authors.

The subjects dealt with were the following:

The Berne Convention, its principles, development and administration (by C. Masouyé, Counsellor, Head of Copyright Division of BIRPI);

The role of authors' societies and of CISAC (by L. M. Plate, Secretary General of CISAC);

Collection and distribution of public performance fees (by J. L. Tournier, Director General of the Society of Authors, Composers and Music Publishers, SACM, France);

Collection and distribution of mechanical reproduction and printing royalties (by E. Schulze, Director General of the Society of Authors, Composers and Music Publishers, GEMA, Federal Republic of Germany);

Collection and distribution of theater royalties (by J. Nus, Honorary Director General of the Societies of Authors and Composers, SEBA and BUMA, Netherlands);

The methods of establishing authors' societies and other organizations and their internal structure (by R. Wh. General Manager, Performing Rights Society, P. United Kingdom);

The social and cultural function of authors' societies and other organizations (by J. Novotný, Deputy Director of the Society of Authors, OSA, Czechoslovakia);

License agreements made with users (by U. Uchtenhagen, Director General of the Society of Authors and Publishers, SUISA, Switzerland);

Reciprocal protection of authors' interests in international relations (by A. Ciampi, Director General of the Society of Authors and Publishers, SIAE, Italy).

These lectures were followed by discussions during which the participants from developing countries, on the one hand, asked for additional information about the problems dealt with and, on the other hand, gave details on the manner in which the protection of authors' rights was organized in their respective countries.

The resulting exchange of information and views was greatly appreciated by all participants. At the close of the Symposium, it was suggested that, as a follow up, a similar meeting might be held in the not too distant future.

The texts of the lectures will appear in a volume that will be published by BIRPI in 1969.

Copyright, January 1969

# Symposium on Practical Aspects of Copyright

(Geneva, November 25 to 29, 1968)

## Note

The Symposium on Practical Aspects of Copyright was organized from November 25 to 29, 1968, by the United International Bureaux for the Protection of Intellectual Property (UIPI) with the cooperation of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC). The purpose of the Symposium was to offer the participants information on practical aspects of copyright protection, that is, problems of a technical, legal, economic and social nature, as well as on general problems relating to international copy-

right protection. This Symposium, which formed part of BIRPI's program of legal-technical assistance to developing countries, was especially intended for participants from those countries. Thus, representatives of the following African and Asian countries attended the meetings: Congo (Kinshasa), Ethiopia, Guinea, Iran, Ivory Coast, Kenya, Madagascar, Morocco, Nigeria, Tunisia, United Arab Republic.

Members and officials of most of the authors' societies or organizations in Europe also attended the Symposium, as well as a certain number of individual participants.

Professor G. H. C. Bodenhausen, Director of BIRPI, presided at the Symposium by an address in which he paid tribute to CISAC for the role it had played in preparing the meeting. He also stressed the need for an effective safeguard for authors' rights to foster intellectual creation, and expressed the hope that the information acquired at the Symposium would enable the participants from developing countries to contribute to the improvement, in their respective countries,

of protection of the rights and interests of their national authors.

The subjects dealt with were the following:

The Berne Convention, its principles, development and administration (by C. Masouyé, Counsellor, Head of the Copyright Division of BIRPI);

The role of authors' societies and of CISAC (by L. Malaplate, Secretary General of CISAC);

Collection and distribution of public performance fees (by J. L. Tournier, Director General of the Society of Authors, Composers and Music Publishers, SACEM, France);

Collection and distribution of mechanical reproduction and printing royalties (by E. Schulze, Director General of the Society of Authors, Composers and Music Publishers, GEMA, Federal Republic of Germany);

Collection and distribution of theater royalties (by J. van Nus, Honorary Director General of the Societies of Authors and Composers, SEBA and BUMA, Netherlands);

The methods of establishing authors' societies and other organizations and their internal structure (by R. Whale, General Manager, Performing Rights Society, PRS, United Kingdom);

The social and cultural function of authors' societies and other organizations (by J. Novotný, Deputy Director of the Society of Authors, OSA, Czechoslovakia);

License agreements made with users (by U. Uchtenhagen, Director General of the Society of Authors and Publishers, SUISA, Switzerland);

Reciprocal protection of authors' interests in international relations (by A. Ciampi, Director General of the Society of Authors and Publishers, SIAE, Italy).

These lectures were followed by discussions during which the participants from developing countries, on the one hand, asked for additional information about the problems dealt with and, on the other hand, gave details on the manner in which the protection of authors' rights was organized in their respective countries.

The resulting exchange of information and views was greatly appreciated by all participants. At the close of the Symposium, it was suggested that, as a follow up, a similar meeting might be held in the not too distant future.

The texts of the lectures will appear in a volume that will be published by BIRPI in 1969.

Copyright, January 1969