

Paraît chaque mois
Abonnement annuel:
fr.s. 145.—
Fascicule mensuel:
fr.s. 15.—

99^e année — N° 3
Mars 1986

Le Droit d'auteur

Revue mensuelle de
l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI)

Sommaire

ORGANISATION MONDIALE DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

Comité d'experts gouvernementaux sur l'élaboration de dispositions types de législation nationale relatives aux auteurs employés (Genève, 27 au 31 janvier 1986) . . . 66

NOTIFICATIONS

Convention instituant l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle

SIERRA LEONE. Adhésion 72

Traité de Nairobi concernant la protection du symbole olympique

OMAN. Adhésion 72

SAINT-MARIN. Adhésion 72

LA CONVENTION DE BERNE ET LES LOIS NATIONALES

La République fédérale d'Allemagne et l'Union de Berne (Eugen Ulmer) 73

ETUDES GÉNÉRALES

Les droits de l'auteur sur son œuvre à l'origine des droits d'enregistrement et de radiodiffusion (Carlos Alberto Villalba) 78

CORRESPONDANCE

Remarques sur la "Lettre du Royaume-Uni" publiée dans le numéro de novembre 1985 de la présente revue 87

GESTION COLLECTIVE DES DROITS DES AUTEURS

Gestion collective et droit de la concurrence (Jean-Loup Tournier et Claude Joubert) 88

CALENDRIER DES RÉUNIONS 96

LOIS ET TRAITES DE DROIT D'AUTEUR ET DE DROITS VOISINS

NOUVELLE-ZÉLANDE

Loi portant modification de la loi de 1962 sur le droit d'auteur (n° 134, du 1^{er} octobre 1985) Texte I-01

© OMPI 1986

La reproduction des notes et rapports officiels, des articles ainsi que des traductions de textes législatifs et conventionnels, publiés dans la présente revue, n'est autorisée qu'avec l'accord préalable de l'OMPI.

ISSN 0012-6365

Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle

Comité d'experts gouvernementaux sur l'élaboration de dispositions types de législation nationale relatives aux auteurs employés

(Genève, 27 au 31 janvier 1986)

RAPPORT

présenté par M. David Roy Irving, rapporteur,
et adopté par le Comité

I. Introduction

1. Conformément aux décisions adoptées par la Conférence générale de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) à sa vingt-deuxième session et par les organes directeurs de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) à leur quatorzième série de réunions, en octobre 1983, un Comité d'experts gouvernementaux sur l'élaboration de dispositions types de législation nationale relatives aux auteurs employés s'est réuni du 27 au 31 janvier 1986 au siège de l'OMPI, à Genève, sur convocation du Directeur général de l'Unesco et du Directeur général de l'OMPI.

2. L'objectif de la réunion était d'élaborer des dispositions types de législation nationale sur les droits et obligations des auteurs employés, d'une part, et les droits et obligations des employeurs, d'autre part, dans le cas d'oeuvres protégées par le droit d'auteur et créées en cours d'emploi.

3. Des experts des 22 pays ci-après ont participé à cette réunion : Algérie, Allemagne (République fédérale d'), Bangladesh, Danemark, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, Finlande, Hongrie, Inde, Italie, Japon, Luxembourg, Norvège, Panama, Philippines, Portugal, Royaume-Uni, Suède, Suisse, Thaïlande, Tunisie et Union soviétique.

4. Ont également assisté à la réunion un représentant d'une institution spécialisée du système des Nations Unies (Organisation internationale du Travail (OIT)), et des observateurs de deux organisations intergouvernementales (Organisation arabe pour l'éducation, la culture et la science (ALECSO) et Conseil de l'Europe (CE)) et de dix organisations internationales non gouvernementales (Association

internationale des interprètes de conférence (AIIC), Association littéraire et artistique internationale (ALAI), Bureau international des sociétés gérant les droits d'enregistrement et de reproduction mécanique (BIEM), Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC), Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF), Fédération internationale des journalistes (FIJ), Groupement international des éditeurs scientifiques, techniques et médicaux (STM), Secrétariat international des syndicats des arts, des mass média et du spectacle (ISETU), Union européenne de radiodiffusion (UER), et Union internationale des éditeurs (UIE)).

5. La liste des participants figure à l'annexe II du présent rapport.

II. Ouverture de la réunion

6. MM. Arpad Bogsch, directeur général de l'OMPI, et Karel Vasak, directeur de la Division du droit d'auteur de l'Unesco, ont souhaité la bienvenue aux participants à la réunion.

7. Ils ont tous deux honoré la mémoire de M. Claude Masouyé, qui a été directeur du Département de l'information et du droit d'auteur de l'OMPI jusqu'à sa mort, le 2 janvier 1986. Tous les participants ont observé avec eux une minute de silence en hommage au disparu.

III. Election du Bureau

8. Sur proposition de la délégation hongroise, appuyée par celle des Etats-Unis d'Amérique, M. Jukka Liedes, chef de la délégation finlandaise,

M. Geraldo Aversa, membre de la délégation italienne, Mme Margarita Voronkova, chef de la délégation de l'Union soviétique, M. Habibur Rahman, chef de la délégation du Bangladesh, et M. David Roy Irving, chef de la délégation du Royaume-Uni, ont été élus, à l'unanimité, respectivement président, vice-présidents et rapporteur du Comité.

IV. Adoption du règlement intérieur

9. Le comité a adopté le règlement intérieur dont le texte figure dans le document UNESCO/OMPI/CGE/EA/2 Prov., en précisant, dans l'article 3, le nombre de vice-présidents, fixé à trois avant l'élection.

V. Adoption de l'ordre du jour

10. L'ordre du jour provisoire de la réunion du Comité, présenté dans le document UNESCO/OMPI/CGE/EA/1 Prov., a été adopté.

VI. Examen du projet de dispositions types commentées de législation nationale relatives aux auteurs employés

11. Les délibérations ont eu lieu sur la base du projet de dispositions types commentées de législation nationale relatives aux auteurs employés établi par les secrétariats de l'Unesco et de l'OMPI (document UNESCO/OMPI/CGE/EA/3).

Débat général

12. Après avoir félicité les secrétariats pour la très grande qualité de leur document, plusieurs délégations ont souligné qu'il est important de donner des indications sous la forme de dispositions types de législation nationale aux pays en développement et à d'autres pays qui ont l'intention de légiférer en ce domaine.

13. D'autres participants ont formulé des doutes quant à l'utilité de ce genre de dispositions types et ont estimé que les droits et obligations des auteurs employés et de leurs employeurs peuvent et doivent être déterminés au moyen de contrats.

14. Un grand nombre de participants ont insisté sur le fait qu'il est important que les aspects essentiels des contrats de travail conclus entre les auteurs et leurs employeurs soient régis par la loi. Si celle-ci ne contient pas de dispositions à cet égard, le prin-

cipe de la liberté de négociation peut rapidement perdre toute signification pour la partie qui est la moins expérimentée ou dont le pouvoir de négociation est le plus faible. L'auteur, qui est souvent en situation d'infériorité, devrait être protégé par la loi.

15. Un observateur d'une organisation non gouvernementale a déclaré que cette protection de la loi n'est nécessaire qu'aux auteurs individuels. Les membres de syndicats puissants n'ont pas besoin de ce genre de protection.

16. Le représentant d'une organisation non gouvernementale a souligné que l'on devait distinguer entre les auteurs employés reconnus comme auteurs lors de leur engagement et les autres employés occasionnellement rédacteurs dans le cadre de leur emploi.

17. Il a été précisé que les dispositions types n'énoncent que des principes directeurs à l'intention du législateur national et sont dépourvues de tout caractère obligatoire. Les législateurs sont libres de choisir toute autre solution qu'ils considèrent appropriée.

18. Plusieurs délégations ont déclaré qu'il était bon que les dispositions types ne couvrent que les oeuvres créées par des auteurs employés et ne s'appliquent pas aux oeuvres de commande. Une délégation a déclaré qu'elle aurait préféré des dispositions types d'une portée plus large, applicables à toutes les oeuvres créées dans une situation de dépendance, y compris les oeuvres de commande.

19. Plusieurs délégations ont déclaré que, conformément aux conventions internationales sur le droit d'auteur, les auteurs employés doivent être considérés, en ce qui concerne leurs droits fondamentaux, comme des auteurs à part entière. Cette remarque vaut tout particulièrement pour le droit moral. Une délégation a insisté sur la différence entre les notions de jouissance et d'exercice des droits. C'est l'auteur qui doit jouir de droits en tant que titulaire originaire et seul le droit d'utiliser l'oeuvre doit être reconnu aux employeurs. Ce dernier aspect relève de l'exercice et non de la jouissance des droits. Seule la question de l'exercice des droits doit faire l'objet d'une réglementation particulière dans le cas d'oeuvres créées au titre d'un contrat de travail.

20. Il a été convenu que les dispositions types doivent se limiter à un certain nombre de règles générales portant sur les droits et les obligations des auteurs employés et des employeurs. Il a été admis que dans le cas de certains types d'oeuvres (par exemple, les oeuvres cinématographiques, les oeuvres d'archi-

teature, les logiciels) il existe déjà des dispositions particulières ou il pourrait être nécessaire d'en prévoir d'autres différentes des dispositions types.

21. Un certain nombre de délégations ont donné des précisions sur la loi en vigueur dans leurs pays respectifs et se sont prononcées en faveur de l'une ou l'autre des variantes.

22. Une délégation a déclaré qu'il existe des problèmes relevant à la fois du droit d'auteur et du droit du travail qu'il convient de garder à l'esprit en examinant le projet de dispositions types. Elle a demandé pourquoi l'OIT avait préféré ne pas s'associer à l'organisation de la présente réunion du Comité d'experts gouvernementaux.

23. En réponse à cette question, la représentante du Bureau international du Travail a précisé que, suivant les principes de l'OIT, tout ce qui touche à la relation d'emploi, à son existence et à ses conséquences doit être examiné sur une base tripartite. En conséquence, l'OIT a prévu de convoquer une réunion tripartite sur l'auteur salarié en octobre 1987, réunion qui traitera également de l'inventeur salarié.

Examen article par article

24. Le débat général a été suivi d'un examen détaillé, article par article, des dispositions types et des commentaires correspondants soumis au Comité. Les participants ont fait un certain nombre d'observations et de propositions visant à modifier le projet initial. En définitive, le Comité a adopté les dispositions types de législation nationale relatives aux auteurs employés dont le texte figure à l'annexe I du présent rapport. Il convient de mentionner qu'un certain nombre de participants ont déclaré qu'ils n'étaient pas entièrement d'accord avec la totalité des dispositions types.

25. Les observations et les suggestions présentées par les participants sont résumées ci-après.

VARIANTE "A"

Article A1 : Titulaire originaire du droit d'auteur

26. Des participants ont exprimé l'avis que, sous sa forme actuelle, l'article A1 n'est pas nécessaire car il ne contient qu'une disposition fondamentale figurant dans la grande majorité des lois nationales. Cependant, tous les autres participants ont insisté pour que cet article soit maintenu dans les dispositions types car il est indispensable à une réglementation

claire et complète des droits des auteurs employés.

27. L'adjectif "physique" a été ajouté entre crochets au texte de l'article car, dans le cadre de certaines lois nationales, il peut s'avérer nécessaire de préciser que cette disposition s'applique au créateur individuel. Une explication devrait figurer à cet égard dans le commentaire des dispositions types.

Article A2 : Droits patrimoniaux

28. L'expression "les droits ... sont ... réputés cédés", qui figurait à l'alinéa 1) du projet initial, a été remplacée par l'expression "le droit ... est ... réputé concédé" de manière à préciser que cette disposition s'applique à la fois aux cessions de droits et aux licences autorisant l'utilisation de l'oeuvre, selon la solution retenue dans la législation nationale. Ces considérations devraient être expliquées dans le commentaire de cet article.

29. Un grand nombre de participants ont fait des propositions au sujet de la définition du domaine d'activité de l'employeur, mentionné à l'alinéa 1). Il a été proposé d'utiliser les adjectifs "habituel", "normal", "usuel", "déclaré", "statutaire", "permanent" et "notoire" pour définir le domaine d'activité. Il a aussi été suggéré que la définition soit fondée sur les statuts, l'acte constitutif, le règlement intérieur ou d'autres documents analogues de l'employeur. Il convient d'expliquer dans le commentaire que toutes ces possibilités peuvent être retenues pour la définition du domaine d'activité de l'employeur.

30. L'expression "le domaine d'activité de celui-ci, tel que les parties l'ont raisonnablement envisagé" a finalement été retenue pour englober, d'une manière souple, toutes les solutions envisagées ci-dessus et pour mettre l'accent sur le domaine d'activité effectivement pris en compte par les parties elles-mêmes.

31. Bien que les participants soient convenus de mentionner dans les dispositions types le moment de la création de l'oeuvre comme moment de référence pour la détermination du domaine d'activité de l'employeur, certains d'entre eux ont exprimé l'avis qu'une autre solution serait meilleure, par exemple le moment où commence la relation d'emploi ou celui de la remise de l'oeuvre.

32. Il a été décidé de remplacer les mots "par écrit" par le mot "expressément" à l'alinéa 1) de cet article et, de même, les mots "consignée par écrit" et "écrite" par le mot "expresse" dans tous les autres

articles des dispositions types pour éviter tout conflit avec certaines dispositions générales contenues dans des lois nationales en ce qui concerne les formalités dont doivent être assortis de tels accords.

33. Il a été aussi convenu que l'objet de la deuxième phrase de l'alinéa 1) est de préciser que les parties ne peuvent pas s'écarter de la disposition énoncée dans la première phrase de cet alinéa d'une manière désavantageuse pour l'auteur. Celui-ci peut donner davantage de droits à l'employeur, non pas dans le cadre du contrat de travail, mais sur la base d'une autorisation distincte.

34. L'observateur d'une organisation non gouvernementale a dit que l'article A2 devrait aussi s'appliquer lorsque l'auteur employé a cédé l'exercice de ses droits sur des oeuvres futures à une société de gestion avant de se lier par la relation d'emploi.

35. Si les délégations ont approuvé la disposition figurant au nouvel alinéa 2) de l'article A2, les observateurs de certaines organisations non gouvernementales ont fait savoir qu'ils doutaient que cette disposition puisse suffire en elle-même à résoudre les problèmes que posent les fréquents changements d'activité imposés par le progrès galopant des techniques. Ils se sont prononcés contre la restriction des droits accordés à l'employeur, telle qu'elle est prévue à l'article A2.

36. Il a été décidé de supprimer l'alinéa 2) du projet initial; en effet il a été supposé que cette question est traitée dans les lois nationales d'une façon plus générale. Cependant, il conviendrait d'expliquer dans le commentaire que des dispositions générales de cet ordre peuvent avoir des répercussions sur les droits d'auteur.

Article A3 : Droit moral de l'auteur employé

37. Plusieurs participants ont souligné que toute disposition traitant du droit moral, retenue pour les dispositions types, devrait être conforme à l'article 6^{bis} de la Convention de Berne.

38. Quelques délégations ont indiqué que le caractère inaliénable du droit moral est érigé en principe dans leur législation nationale. Il a été souligné, en particulier, que l'auteur ne saurait renoncer au droit de revendiquer la paternité de son oeuvre. L'alinéa 1) de l'article A3 ne porte que sur l'exercice de ce droit.

39. Il a été convenu que le nouvel alinéa 2) de l'article A3 peut être interprété dans le sens qu'il ne

saurait être porté préjudice à l'honneur ou à la réputation de l'auteur lorsque le nom de celui-ci n'est pas mentionné. Toutefois, plusieurs délégations ont souligné que l'auteur employé devrait avoir le droit de s'opposer à toute modification de son oeuvre susceptible d'être préjudiciable à son honneur ou à sa réputation même lorsqu'il reste anonyme.

40. Une délégation a déclaré que l'employeur devrait avoir le droit, dans le cas des oeuvres collectives, de modifier la contribution de tout auteur qui n'est pas en mesure de le faire ou qui s'y refuse. Dans ce cas, l'auteur devrait avoir le droit de rester anonyme.

Article A4 : Récompense

41. Il a été convenu de supprimer l'article A4 du projet initial.

42. Plusieurs participants se sont prononcés contre toute disposition de loi prévoyant une rémunération en sus du salaire de l'auteur employé. Certains d'entre eux ont estimé que cette question devrait être réglée par voie de contrats. D'autres étaient d'avis que le principe même d'une telle disposition est sujet à caution car, lorsqu'un auteur se lie par une relation d'emploi, il accepte que son salaire soit considéré comme la rémunération de son activité créatrice.

43. Plusieurs autres participants ont souligné que le principe de la rémunération supplémentaire devait être appliqué dans la législation nationale. Des lois nationales ont été citées, qui prévoient une telle rémunération (par exemple, pour le cas où le droit d'utiliser l'oeuvre est accordé par l'employeur à des tiers). Une délégation a proposé que cette question fasse l'objet d'une disposition dans l'article A2.

44. Il a finalement été décidé que la question de la rémunération supplémentaire doit être mentionnée dans le commentaire de l'article A2, qui devra renvoyer à des législations nationales contenant des dispositions à cet égard.

45. Le représentant d'une organisation non gouvernementale a exprimé le regret que les dispositions types ne contiennent aucune disposition relative à la rémunération supplémentaire.

Article A5 : Cessation de l'activité salariée

46. L'expression "jusqu'à l'expiration de la durée de protection des droits protégés" a été supprimée compte tenu du fait que certaines législations nationales limitent la durée pendant laquelle l'employeur

a le droit d'utiliser l'oeuvre et que cette limitation est aussi possible en vertu d'un contrat.

VARIANTE "B"

Article B1 : Titulaire originaire du droit d'auteur

47. Cet article a été adopté après de légères modifications rédactionnelles. Cependant, une délégation était d'avis que l'employeur ne devrait pouvoir prétendre qu'aux droits qui sont nécessaires à son activité normale et déclarée.

Article B2 : Droit moral de l'auteur employé

48. L'expression "l'auteur employé ne jouit en aucun cas du droit d'être mentionné en qualité d'auteur" qui apparaît dans le projet initial a été remplacée par l'expression "l'auteur employé est réputé avoir accepté de ne pas être mentionné en qualité d'auteur" pour éviter tout conflit éventuel avec l'article 6^{bis} de la Convention de Berne.

Article B3 : Récompense

49. Cet article a été supprimé pour les raisons exposées aux paragraphes 40 à 43 du présent rapport.

ANNEXE I

Dispositions types de législation nationale relatives aux auteurs employés

VARIANTE "A"

Article A1 : Titulaire originaire du droit d'auteur

Les droits protégés en vertu de la présente loi appartiennent à titre originaire à la personne [physique] qui a créé l'oeuvre (l'"auteur").

Article A2 : Droits patrimoniaux

1) Lorsqu'une oeuvre est créée dans le cadre d'un contrat de travail, le droit exclusif d'utiliser l'oeuvre est, sous réserve des dispositions de l'article A3, réputé concédé à l'employeur dans la mesure qui est nécessaire dans le domaine d'activité de celui-ci, tel que les parties

Article B4 : Cessation de l'activité salariée

50. Cet article a été adopté compte tenu de la modification exposée au paragraphe 44 du présent rapport.

Conclusion

51. Quelques délégations ont exprimé l'opinion que les dispositions types n'étaient pas encore mûres pour une diffusion et qu'elles devaient faire l'objet d'un examen futur.

52. Le Comité a noté que les secrétariats rendront compte des résultats de la réunion aux prochaines sessions du Comité exécutif de l'Union de Berne et du Comité intergouvernemental du droit d'auteur créé par la Convention universelle sur le droit d'auteur, pour leur permettre, s'ils l'estiment approprié, de faire des propositions sur les travaux futurs dans ce domaine.

VII. Adoption du rapport et clôture de la réunion

53. Le Comité a adopté à l'unanimité ce rapport sous la présidence de l'un des vice-présidents, M. G. Aversa, le président du Comité ayant dû quitter la réunion avant la fin. Après les remerciements d'usage, le président en exercice a prononcé la clôture de la réunion.

l'ont raisonnablement envisagé au moment de la création de l'oeuvre. L'employeur peut accepter expressément de limiter la portée de ce droit.

2) Lorsque l'activité de l'employeur change substantiellement après la création de l'oeuvre, l'utilisation de celle-ci dans la nouvelle activité sera subordonnée à l'autorisation expresse de l'auteur employé.

Article A3 : Droit moral de l'auteur employé

1) L'auteur employé est mentionné en qualité d'auteur sur tous les exemplaires de l'oeuvre publiée et à l'occasion de toute représentation ou exécution publique de l'oeuvre effectuée sous la directive ou avec l'autorisation

de l'employeur, sauf convention expresse contraire des parties.

2) L'auteur employé ne peut pas s'opposer à une modification de l'oeuvre qui est nécessaire pour son exploitation dans le domaine d'activité de l'employeur, défini à l'alinéa 1) de l'article A2, à moins que cette modification ne soit préjudiciable à son honneur ou à sa réputation.

Article A4 : Cessation de l'activité salariée

A la cessation de la relation d'emploi, les dispositions des articles A1 et A3 restent applicables. Cette règle n'est susceptible de dérogations qu'après la cessation de la relation d'emploi et par convention expresse entre les parties.

VARIANTE "B"

Article B1 : Titulaire originaire du droit d'auteur

Lorsqu'une oeuvre est créée dans le cadre d'un contrat de travail, les droits protégés en vertu de la présente loi

appartiennent à titre originaire à l'employeur, sauf stipulation expresse contraire et sous réserve des dispositions de l'article B2.

Article B2 : Droit moral de l'auteur employé

1) Sauf stipulation expresse contraire, l'auteur employé est réputé avoir accepté de ne pas être mentionné en qualité d'auteur dès lors que son oeuvre est utilisée par l'employeur ou avec l'autorisation de ce dernier.

2) L'auteur employé ne peut pas s'opposer à une modification qui est le fait de l'employeur, à moins que cette modification ne soit préjudiciable à son honneur ou à sa réputation.

Article B3 : Cessation de l'activité salariée

A la cessation de la relation d'emploi, les dispositions des articles B1 et B2 restent applicables. Cette règle n'est susceptible de dérogations qu'après la cessation de la relation d'emploi et par convention expresse entre les parties.

ANNEXE II

Liste des participants

I. Etats

Algérie : A.-M. Kateb. Allemagne (République fédérale d') : R. Hilger. Bangladesh : H. Rahman. Danemark : J. Norup-Nielsen. Espagne : E. de la Puente; A. Delgado; F. Castaño; L. Castro Mouzo. États-Unis d'Amérique : W.H. Skok; P. Lyons. Finlande : J. Liedes; S. Lahtinen. Hongrie : G. Boytha. Inde : S.R. Tayal. Italie : M.G. Fortini; G. Aversa. Japon : S. Kamogawa. Luxembourg : F. Schlessen. Norvège : J. Holland. Panama : I. Aizpurua Perez. Philippines : A.L. Catubig. Portugal : M. Jordão. Royaume-Uni : D.R. Irving. Suède : W. von Greyerz. Suisse : K. Govoni; F. Probst. Thaïlande : K. Phutragoon. Tunisie : T. Ben Slama. Union soviétique : M. Voronkova.

II. Institutions spécialisées du système des Nations Unies

Organisation internationale du Travail (OIT) : R. Cu villier.

III. Organisations intergouvernementales

Organisation arabe pour l'éducation, la culture et la science (ALECSO) : A. Derradji. Conseil de l'Europe (CE) : P. De-waguet.

IV. Organisations internationales non gouvernementales

Association internationale des interprètes de conférence (AIIC) : J. Yates. Association littéraire et artistique interna-

tionale (ALAI) : J.-A. Ziegler; N. Ndiaye; E. Martin-Achard. Bureau international des sociétés gérant les droits d'enregistrement et de reproduction mécanique (BIEM) : J.-A. Ziegler; N. Ndiaye. Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC) : J.-A. Ziegler; N. Ndiaye. Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF) : A. Brisson. Fédération internationale des journalistes (FIJ) : S.O. Gronsund. Groupement international des éditeurs scientifiques, techniques et médicaux (STM) : P. Nijhoff Asser. Secrétariat international des syndicats des arts, des mass média et du spectacle (ISETU) : I. Robadey. Union européenne de radiodiffusion (UER) : W. Rumphorst; B.A. Jennings; U. Peyron. Union internationale des éditeurs (UIE) : J.-A. Koutchoumow; C. Clark.

V. Secrétariat

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO)

K. Vasak (*Directeur, Division du droit d'auteur*); Y. Gaubiac (*Consultant, Division du droit d'auteur*).

Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI)

A. Bogsch (*Directeur général*); M. Fiesor (*Directeur, Division juridique du droit d'auteur*).

Notifications

Convention instituant l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle

SIERRA LEONE

Adhésion

Le Gouvernement de la République de Sierra Leone a déposé, le 18 février 1986, son instrument d'adhésion à la Convention instituant l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI).

La Convention instituant l'Organisation Mon-

diale de la Propriété Intellectuelle entrera en vigueur, à l'égard de la République de Sierra Leone, trois mois après la date du dépôt de son instrument d'adhésion, soit le 18 mai 1986.

Notification OMPI N° 134, du 18 février 1986.

Traité de Nairobi concernant la protection du symbole olympique

OMAN

Adhésion

Le Gouvernement du Sultanat d'Oman a déposé, le 26 février 1986, son instrument d'adhésion au Traité de Nairobi concernant la protection du symbole olympique, adopté à Nairobi le 26 septembre 1981.

Le Traité de Nairobi entre en vigueur, à l'égard du Sultanat d'Oman, le 26 mars 1986.

Notification Nairobi N° 35, du 26 février 1986.

SAINT-MARIN

Adhésion

Le Gouvernement de la République de Saint-Marin a déposé, le 18 février 1986, son instrument d'adhésion au Traité de Nairobi concernant la protection du symbole olympique, adopté à Nairobi le 26 septembre 1981.

Le Traité de Nairobi entre en vigueur, à l'égard de la République de Saint-Marin, le 18 mars 1986.

Notification Nairobi N° 34, du 18 février 1986.

La Convention de Berne et les lois nationales

Dans le cadre de la célébration du centenaire de la Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques, le Bureau international publie dans ses revues *Le Droit d'auteur et Copyright* une série d'articles sur l'interaction de la Convention de Berne et des lois nationales.

Au 1^{er} janvier 1986, c'est-à-dire au début de l'année du centenaire, 76 pays étaient parties à la Convention de Berne. Ces pays sont les suivants : Afrique du Sud, Allemagne (République fédérale d'), Argentine, Australie, Autriche, Bahamas, Barbade, Belgique, Bénin, Brésil, Bulgarie, Burkina Faso, Cameroun, Canada, Chili, Chypre, Congo, Costa Rica, Côte d'Ivoire, Danemark, Egypte, Espagne, Fidji, Finlande, France, Gabon, Grèce, Guinée, Hongrie, Inde, Irlande, Islande, Israël, Italie, Japon, Liban, Libye, Liechtenstein, Luxembourg, Madagascar, Mali, Malte, Maroc, Mauritanie, Mexique, Monaco, Niger, Norvège, Nouvelle-Zélande, Pakistan, Pays-Bas, Philippines, Pologne, Portugal, République centrafricaine, République démocratique allemande, Roumanie, Royaume-Uni, Rwanda, Saint-Siège, Sénégal, Sri Lanka, Suède, Suisse, Suriname, Tchad, Tchécoslovaquie, Thaïlande, Togo, Tunisie, Turquie, Uruguay, Venezuela, Yougoslavie, Zaïre et Zimbabwe.

La Conférence de l'OMPI et l'Assemblée de l'Union de Berne, réunies à Genève, ont adopté le 1^{er} octobre 1985 une résolution invitant tous les Etats qui ne sont pas encore membres de l'Union de Berne à considérer 1986, année du centième anniversaire de la Convention de Berne, comme l'occasion d'envisager, en tant que question hautement prioritaire, les avantages qu'ils pourront tirer de leur adhésion à la convention. On ne peut que souhaiter que cette résolution retienne l'attention de nombreux Etats et que le nombre des pays membres de l'Union de Berne continue d'augmenter en 1986 ou au cours des années suivantes.

Compte tenu du nombre de pays parties à la Convention de Berne, il aurait été difficile en pratique de tenter de mettre en évidence les phénomènes d'interaction entre cette convention et la législation nationale de chacun de ces pays. C'est pourquoi seuls les "fondateurs", c'est-à-dire les pays qui, en ratifiant le texte de 1886, ont permis à la Convention de Berne d'entrer en vigueur en 1887, ont été invités à s'associer à cette étude. Ces pays sont au nombre de huit : Allemagne, Belgique, Espagne, France, Italie, Royaume-Uni, Suisse et Tunisie. La série comportera cependant neuf articles, puisque deux auteurs allemands, l'un de République fédérale d'Allemagne et l'autre de République démocratique allemande, y collaborent.

Ces neuf auteurs, qui sont tous d'éminents spécialistes du droit d'auteur, ont été invités à analyser comment le texte initial de la Convention de Berne et chacune de ses révisions successives ont été influencés par l'évolution de la législation nationale de leur pays et, inversement, comment la Convention de Berne et ses révisions successives de même que les travaux qui les ont précédées ont pu influencer la législation nationale de leur pays.

Ces neuf articles séparément et la série dans son ensemble permettront semble-t-il de mieux comprendre comment la Convention de Berne a contribué, durant les cent premières années de son existence, à renforcer et à harmoniser, tant au niveau national qu'au niveau international, la protection des droits des auteurs en cristallisant les principes communs issus des lois nationales des divers Etats membres et en incitant les législateurs nationaux à adopter les nouvelles normes définies à l'occasion de ses révisions successives. Le premier de ces neuf articles est publié dans le présent numéro; les autres paraîtront dans les quatre prochains numéros de cette revue. Cette série d'articles tend à démontrer à la fois le rôle moteur et l'effet unificateur du plus ancien traité international consacré à la protection des oeuvres des auteurs, qui n'a cessé de déployer ses effets face aux défis constamment renouvelés que pose l'évolution des techniques et du cadre de vie socio-économique.

La République fédérale d'Allemagne et l'Union de Berne

Eugen ULMER*

1. La Convention de Berne jouit en Allemagne d'un grand prestige.

L'histoire a enseigné tout particulièrement aux Allemands quels préjudices les limitations territoriales peuvent porter aux intérêts des auteurs. Jusqu'à la création du Reich, en 1871, la protection des auteurs relevait des divers Etats allemands; elle prenait fin aux frontières de chacun d'eux. La contrefaçon était encore florissante au XVIII^e siècle et au début du XIX^e. Les oeuvres de jeunesse de Goethe ont été, comme jadis la Bible de Luther, les oeuvres les plus contrefaites de leur temps. A la fin de sa vie, Goethe fit protéger ses droits sur une dernière édition de ses oeuvres par des privilèges obtenus dans 39 Etats différents.

La conclusion de traités de droit d'auteur avec des pays étrangers relevait aussi de la compétence des divers Etats jusqu'en 1871. On dénombrait 36 traités de ce type qui allaient devoir être remplacés par des traités conclus par le Reich. De fait, un tel accord fut signé avec la France mais, bientôt, la conclusion de traités bilatéraux devint inutile : ceux-ci furent remplacés par un traité multilatéral, la Convention de Berne, qui constituait en quelque sorte la clé de voûte des efforts déployés en Allemagne pour surmonter les conséquences de la limitation territoriale.

2. La contribution allemande à la création de l'Union de Berne fait apparaître une particularité.

En France, ce sont des écrivains, des poètes et des savants qui ont conduit la lutte pour l'instauration d'une protection internationale du droit d'auteur. L'exposition universelle de Paris de 1878 était aussi une réunion de ces milieux intellectuels et c'est à Paris que fut créée, sous la présidence d'honneur de Victor Hugo, l'Association littéraire internationale, devenue depuis l'ALAI.

En Allemagne, en revanche, ce sont les maisons d'édition qui étaient les plus actives. Des éditeurs allemands de renom sont intervenus auprès du Congrès de Vienne en faveur d'une protection de la propriété intellectuelle, mais n'ont obtenu que de faibles résultats. L'Association des éditeurs allemands (*Börsenverein des Deutschen Buchhandels*), fondée en 1825, leur emboîta le pas et élabora un projet de loi allemande sur le droit d'auteur. Certes, elle agissait en concertation avec les auteurs et leurs associations, mais c'est elle qui dirigea initialement la défense pratique des intérêts communs.

Cette activité attira aussi l'attention des milieux intéressés en France. L'Association littéraire internationale se mit donc en rapport avec le *Börsenverein* et l'invita en 1882 à un congrès, à Rome. L'invitation fut acceptée et le secrétaire général du *Börsenverein*, Paul Schmidt, se rendit à Rome. A l'issue d'une réunion préparatoire avec le secrétaire permanent de l'Association littéraire, il proposa de ne pas entrer dans les détails mais de prendre des mesures concrètes en vue de la création d'une "union littéraire" et de convoquer une conférence à cet effet. La proposition fut acceptée et il fut envisagé de réunir la conférence à Berne. Le Gouvernement suisse, saisi de la question, accepta volontiers cette tâche et convoqua, après une conférence préparatoire, les trois sessions de la conférence proprement dite; c'est à la dernière de celles-ci que 10 Etats signèrent la Convention de 1886, qui fut ratifiée l'année suivante par neuf Etats¹.

3. L'article premier dit que les Etats parties à la convention sont constitués à l'état d'Union pour la protection des droits des auteurs sur leurs oeuvres littéraires et artistiques.

Cette notion d'union souligne la solidarité entre eux. Elle signifie notamment que même des Etats qui, à l'issue de conférences de révision, se trouveraient liés par des versions différentes de la convention sont associés au sein de l'Union.

Il est particulièrement important pour l'Allemagne que l'Union ait survécu aux deux guerres mondiales. Aujourd'hui, les deux Etats allemands en font partie. L'OMPI les considère tous deux comme pays de l'Union et retient comme date d'entrée en vigueur de la convention, tant pour la République fédérale d'Allemagne que pour la République démocratique allemande, le jour où les effets de la convention ont été étendus à l'Empire allemand, à savoir le 5 décembre 1887.

Une question se pose en droit international public : les personnes, qui en tant que telles, ne sont pas parties à la convention peuvent-elles se prévaloir des dispositions de celle-ci? On peut se demander en particulier si, devant les tribunaux nationaux, les auteurs et leurs ayants droit peuvent faire valoir directement les droits que prévoit en leur faveur la convention mais non la législation nationale. A l'inverse de l'interprétation qui est donnée au Royaume-Uni, et selon laquelle il existe une distinction très nette entre un traité international et son

* Professeur D^r, Directeur honoraire, Institut Max Planck, Munich.

¹ Pour l'histoire de l'Union de Berne, voir Röthlisberger, *Die Berner Übereinkunft* (1908).

application nationale, ainsi que dans d'autres pays, notamment les pays scandinaves, la Cour suprême du Reich allemand a toujours estimé dans sa jurisprudence que les droits énoncés dans la convention devaient être appliqués directement dès lors que leur contenu et leur libellé étaient suffisamment précis². La Cour fédérale de justice, la plus haute instance judiciaire de la République fédérale, s'en tient aussi à cette interprétation³.

4. Dans sa version originale, signée en 1886, la convention se limite à quelques points principaux. La règle principale est le principe du traitement national. Toutefois, la protection est encore subordonnée à l'observation des conditions et formalités prescrites par le pays d'origine. Le droit de traduction est certes reconnu, mais il est limité à 10 ans à compter de la publication de l'oeuvre originale. Le droit d'exécution des oeuvres musicales est limité en ce sens que, en cas de publication, il ne reste réservé à l'auteur que si celui-ci a interdit expressément l'exécution publique sur la page de couverture ou en tête de l'oeuvre.

Cette version prudente de la convention a été choisie pour faciliter l'adhésion du plus grand nombre possible d'Etats. Les pays de l'Union étaient cependant conscients du fait que l'instauration d'une protection efficace devait passer par un perfectionnement de la convention. Aussi, l'article 17 de la première version prévoyait-il que la convention pouvait être soumise à des révisions destinées à y introduire des améliorations.

La première révision a été limitée à l'Acte additionnel de Paris de 1896, qui prévoyait surtout un renforcement du droit de traduction. En revanche, à la deuxième conférence, une révision d'ensemble a été envisagée. Sur proposition de la délégation française, cette conférence s'est tenue à Berlin.

5. La Conférence de Berlin (1908) a répondu à l'attente. Aux termes de la convention même, il appartenait au Gouvernement allemand de préparer, en coopération avec le Bureau international, les travaux de la conférence. Les délégations étaient composées d'excellents diplomates et juristes. La délégation allemande comptait notamment dans ses rangs l'auteur d'études fondamentales sur les droits incorporels, Joseph Kohler. Dans une allocution personnelle que celui-ci fut invité à prononcer, il se déclara partisan des droits intellectuels.

Les délibérations eurent lieu sur la base des propositions de la délégation allemande, contenues

dans le programme, et d'autres propositions, émanant des délégations belge, britannique, française et italienne notamment, qui vinrent les compléter. Elles aboutirent à d'importants résultats.

Le principe d'une protection sans formalités fut reconnu. Désormais, l'obligation des formalités ne pouvait être maintenue que dans le pays d'origine. Dans tous les autres pays, la protection devait être accordée sans formalités. Une nouvelle réglementation fut prévue pour le droit de traduction, celui-ci pouvant depuis être revendiqué pendant toute la durée de la protection du droit d'auteur. Le droit de représentation et d'exécution fut renforcé : la limitation antérieure frappant le cas des oeuvres musicales publiées dans lesquelles l'auteur ne se réservait pas expressément le droit d'exécution fut supprimée.

La durée de la protection fut fixée d'une manière générale à 50 ans après la mort de l'auteur. Cependant, il a été admis que les pays de l'Union pouvaient en disposer autrement et, à cet égard, il a été tenu compte du principe de la réciprocité sur la base d'une comparaison des délais de protection. L'Allemagne a conservé pendant près de 100 ans la durée de protection de 30 ans *post mortem auctoris*, qui a été introduite par la loi prussienne sur le droit d'auteur de 1837, et n'a porté cette durée à 50 ans que par une loi de 1934. La nouvelle loi sur le droit d'auteur adoptée en 1965 par la République fédérale d'Allemagne a porté cette période à 70 ans, à la grande surprise des experts du droit d'auteur. Au Parlement, les milieux intéressés ont justifié cette modification par l'allongement de l'espérance de vie : de plus en plus souvent des proches de l'auteur vivent encore 50 ans après la mort de celui-ci et il convient de ne pas leur retirer les revenus que leur procure l'utilisation de l'oeuvre.

Dans l'ensemble, la Conférence de Berlin a abouti à d'importantes innovations. Certes, il a fallu accepter des réserves : le deuxième alinéa de l'article 27 de l'Acte de Berlin permet aux pays de l'Union de déclarer, lors du dépôt de leur instrument de ratification, qu'ils souhaitent rester liés sur tel ou tel point par les dispositions de la convention qu'ils ont signée précédemment. Toutefois, l'espoir que ces réserves resteraient des exceptions et que les normes de protection convenues s'imposeraient peu à peu était justifié. Abstraction faite de quelques exceptions concernant le droit de traduction, les décisions prises ont été traduites dans les faits.

Le droit allemand fut adapté à l'Acte de Berlin par la loi modificative de 1910. Les modifications portaient notamment sur ce que l'on appelait les instruments de musique mécaniques et la cinématographie. Conformément à l'Acte de Berlin, qui innovait en la matière par rapport à la version antérieure de la convention, le législateur allemand a reconnu à l'auteur des droits exclusifs en matière de reproduction mécanique de son oeuvre, c'est-à-dire pour la

² Voir les décisions rendues par la Cour suprême dans RGZ 117, 280 et 124, 7.

³ Voir BGHZ 11, 138. Pour les fondements théoriques, voir Ulmer, *Urheber- und Verlagsrecht*, 3^e édition 1980, p. 67, avec d'autres références.

reproduction de celle-ci sur des phonogrammes ou d'autres supports. Certes, l'Allemagne s'est prévalue du droit de réserve inscrit dans l'Acte de Berlin dans la mesure où elle a prévu, pour le cas où l'auteur autorise un producteur à reproduire mécaniquement son oeuvre, une licence obligatoire au profit d'autres producteurs. En matière d'oeuvres cinématographiques, dont il a été tenu compte pour la première fois dans l'Acte de Berlin, la loi allemande a repris les deux règles, à savoir que le producteur doit obtenir l'accord des auteurs dont il utilise les oeuvres et que la production cinématographique peut être protégée. La cinématographie constitue ainsi le premier cas dans lequel des créations rendues possibles par les progrès techniques ont été prises en considération d'abord dans la convention et seulement ensuite dans la législation nationale. C'est là un exemple de cas où les auteurs de la Convention de Berne ont fait figure de pionniers dans l'évolution du droit.

6. La Conférence de Rome, 20 ans après celle de Berlin, a apporté des éclaircissements importants. Elle a aussi pris en compte pour la première fois les droits de radiodiffusion de l'auteur.

Le mérite principal de la Conférence de Rome réside cependant dans la reconnaissance du droit moral à l'article 6^{bis} de la convention. C'est là, au même titre que la reconnaissance de la protection du droit d'auteur sans formalités, une page de gloire de l'Union de Berne. Introduite par une proposition italienne, cette innovation est due principalement à Piola Caselli. Les actes de la conférence rendent compte de l'enthousiasme avec lequel la plupart des délégations ont accueilli la proposition. La délégation allemande, elle aussi, n'a eu aucune difficulté à approuver cette proposition : la protection des intérêts relevant du droit de la personnalité était déjà reconnue par la jurisprudence et la doctrine allemandes. La décision rendue par la Cour suprême du Reich dans l'affaire du rocher aux sirènes⁴ est caractéristique de cette jurisprudence. La doctrine allemande était placée sous l'influence des thèses défendues notamment par Gierke⁵ et selon lesquelles le droit d'auteur était par nature un droit de la personnalité. Certes, pour ce qui est de l'interprétation d'ensemble du droit d'auteur, cette théorie n'a pas pu s'imposer face à celle du droit incorporel de Kohler, mais elle a cependant éclairé certains traits importants du droit d'auteur⁶.

Aux dispositions relatives au droit moral figurant dans la version révisée de la Convention de Berne correspondent, sur le plan des principes, celles de la loi allemande sur le droit d'auteur de 1965 : il ne s'agit pas seulement de droits isolés de la personnalité que l'auteur peut opposer en justice à toute personne qui y porte atteinte, mais du droit moral considéré comme élément constitutif essentiel du droit d'auteur, dont découlent les différentes prérogatives de l'auteur et qui complète les droits patrimoniaux, lesquels relèvent aussi du droit de la personnalité par certains de leurs aspects. C'est ainsi que, en Allemagne, le droit de première publication fait partie du droit moral. De même, la loi ne parle pas seulement des liens personnels de l'auteur avec son oeuvre, mais aussi de ses liens intellectuels : l'auteur n'est pas seulement intéressé par la préservation de son honneur et de sa réputation, qui risquent d'être compromis en cas d'atteinte à son oeuvre; ses intérêts peuvent avoir une finalité objective également et être liés à l'existence et aux effets de son oeuvre, qui sont susceptibles d'être compromis par toute modification.

7. La Conférence de Rome fut suivie, en 1948, par celle de Bruxelles. En raison des perturbations de l'après-guerre, l'Allemagne n'a pas été représentée à cette conférence. Néanmoins, le Ministère fédéral de la justice envisageait l'adhésion de l'Allemagne à l'Acte de Bruxelles. Cependant, cette adhésion n'était pas possible sans une modification de la législation allemande. Celle-ci devait être adaptée en particulier aux dispositions très précises adoptées à Bruxelles pour les droits de radiodiffusion.

En fait, une refonte du droit d'auteur était en principe prévue en Allemagne depuis des décennies. Divers projets avaient été élaborés, que ce soit par les milieux privés ou par les services du ministère; il y eut aussi un projet commun germano-autrichien et le projet de l'Académie du droit allemand (1939). Cependant, la guerre devait arrêter ces travaux.

Après la guerre, la révision de la Convention à Bruxelles fut l'occasion pour le Ministère fédéral de la justice de reprendre ces travaux avec pour résultat, par-delà une simple adaptation à l'Acte de Bruxelles, une réglementation fondamentalement révisée et renforcée du droit d'auteur. En tout état de cause, il a été dûment tenu compte de l'Acte de Bruxelles et, en septembre 1965, le Bundestag adoptait la nouvelle loi sur le droit d'auteur et approuvait l'adhésion à l'Acte de Bruxelles de la Convention de Berne.

8. Les deux dernières révisions de la Convention de Berne qui ont eu lieu à ce jour sont celle de Stockholm (1967) et celle de Paris (1971).

La Conférence de révision de Stockholm n'a pas seulement produit le protocole très controversé rela-

⁴ Voir RGZ 79, 197. L'artiste a pu s'opposer à ce que les sirènes nues, qui figuraient sur une fresque qu'il avait réalisée, soient recouvertes de vêtements peints par-dessus l'oeuvre originale.

⁵ Gierke, *Deutsches Privatrecht I* (1895), p. 762 et suiv.

⁶ Pour l'évolution du droit, voir en particulier l'étude comparative approfondie de Strömholm, *Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave*, tomes I et II, I (1966-1973).

tif aux pays en développement. Elle a permis aussi d'améliorer le système des dispositions de la convention et de compléter les droits patrimoniaux des auteurs. En particulier, c'est à Stockholm que fut introduit dans le texte de la convention le droit d'exploitation le plus important de l'auteur, à savoir le droit de reproduction (art. 9). Cette lacune, qui avait existé jusque-là, s'explique par le fait que la reconnaissance de principe du droit de reproduction oblige aussi à définir les exceptions que les pays de l'Union peuvent prévoir. A Stockholm on parvint à trouver pour les exceptions une formule générale qui est consignée à l'alinéa 2) de l'article 9 de l'Acte de Stockholm :

Est réservée aux législations des pays de l'Union la faculté de permettre la reproduction [des] 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.

Dans la pratique, cette disposition est particulièrement importante compte tenu du grand nombre de reproductions photomécaniques auxquelles donnent lieu aujourd'hui les oeuvres protégées. Il est vrai que les pays de l'Union admettent souvent, dans leur législation et l'application pratique de celle-ci, davantage d'exceptions que ce qui serait conforme à la lettre et à l'esprit de la convention. Des règles particulières ont été notamment adoptées pour les photocopies faites dans des bibliothèques ou pour les besoins des écoles. Mais les lois les plus récentes contiennent aussi des dispositions de portée plus générale. C'est ainsi que, en République fédérale d'Allemagne, la loi portant modification de la loi sur le droit d'auteur, adoptée le 23 mai 1985 par le *Bundestag*, contient des dispositions détaillées à cet égard : pour les cas où la reprographie est licite, la loi assure en tout cas à l'auteur une rémunération forfaitaire grâce à une taxe sur le matériel de reproduction que doivent acquitter les fabricants, mais elle permet en outre à l'auteur de faire valoir son droit à une rémunération équitable à l'encontre des établissements qui font beaucoup de reproductions, tels que les bibliothèques publiques, les écoles, les universités et autres établissements de formation et de recherche ainsi que les établissements commerciaux de photocopie.

En ce qui concerne le Protocole relatif aux pays en voie de développement, la délégation allemande n'était pas active lors des délibérations de Stockholm. Mais lorsque, compte tenu de la vive résistance des associations d'auteurs et d'éditeurs, parmi lesquelles figuraient aussi les associations de la République fédérale d'Allemagne, elle s'est employée activement, en coopération avec d'autres délégations, à rechercher un compromis. Il importait de tenir compte aussi des dispositions de la Convention universelle sur le droit d'auteur afin d'arriver à

une solution commune dans le cadre des deux conventions.

A l'issue de travaux préparatoires intensifs, les Conférences de révision de la Convention de Berne et de la Convention universelle sur le droit d'auteur qui se sont tenues simultanément, à Paris, en 1971, ont permis de trouver une solution. Un des aspects particulièrement importants de celle-ci était la suppression des licences légales qui avaient été prévues dans le Protocole de Stockholm pour répondre à la demande des pays en développement désireux de pouvoir limiter les règles du droit d'auteur dans l'intérêt de leur développement social et culturel, et qui auraient permis à ces pays de passer outre au droit de reproduction et de traduction des auteurs sans même s'être mis en rapport avec ceux-ci, leurs ayants droit et leurs éditeurs. En lieu et place de la licence légale, il a été prévu une licence obligatoire dont la mise en oeuvre suppose une consultation préalable des auteurs et l'écoulement de certains délais. Cette formule ouvre la voie à un accord avec le titulaire des droits, ce qui rendrait inutile toute mesure de contrainte. En République fédérale d'Allemagne, aucun cas n'a encore été cité dans lequel il aurait été fait usage d'une licence obligatoire. De son côté, l'Association des éditeurs allemands a créé, conformément aux recommandations dites de Washington, un centre d'information qui peut conseiller les pays en développement et servir éventuellement d'intermédiaire pour la concession de licences.

9. Avec les Conférences de Stockholm et de Paris s'achève cet aperçu de l'historique de l'Union de Berne et de ses conférences de révision, dont le propos était de montrer la participation de l'Allemagne au devenir de la convention ainsi que l'incidence des normes de la convention sur l'Allemagne et la République fédérale. Aujourd'hui, une série de questions se posent en matière de droit d'auteur du fait de l'évolution des techniques. Il s'agit de la mise en mémoire d'oeuvres protégées dans un ordinateur et de leur restitution, de la création d'oeuvres à l'aide d'ordinateurs et, tout particulièrement, de la protection des logiciels. Il s'agit aussi de la transmission d'émissions de radiodiffusion par câble et par satellite, et il s'agit des innovations dans le domaine de la vidéo. Une nouvelle conférence de révision n'est pas envisagée. Mais il faut saluer les efforts déployés par l'OMPI pour arriver, par une étude approfondie de ces questions et grâce à des réunions de comités d'experts et de groupes de représentants gouvernementaux, à une appréciation aussi uniforme que possible de ces questions. Il importe à cet égard que, sans méconnaître les réalités et les nécessités pratiques, on maintienne là encore la protection de la propriété intellectuelle conformément à l'esprit de la Convention de Berne.

(Traduction de l'OMPI)

Etudes générales

Les droits de l'auteur sur son oeuvre à l'origine des droits d'enregistrement et de radiodiffusion

Carlos Alberto VILLALBA*

Table des matières

Introduction

Chapitre I

Le droit d'auteur en tant que droit absolu
De l'enregistrement et de la radiodiffusion

Chapitre II

Exceptions prévues par la loi

- 1) Nature des exceptions
- 2) Législations nationales. Restrictions limitant le pouvoir d'enregistrer et de radiodiffuser
- 3) Conventions internationales. Restrictions autorisées
- 4) Licences légales ou contractuelles

Chapitre III

- 1) Divisibilité de l'oeuvre opposable *erga omnes*. Système ouvert, en vertu de la loi interne ou de traités ou de la volonté du titulaire
- 2) La Convention de Berne
- 3) Importance de l'enregistrement des contrats de cession
- 4) Considérations de droit international privé. Absence de règles internationales. Présomptions. Conséquences sur les systèmes d'information
- 5) Arguments présentés par la SACVEN au Venezuela

Chapitre IV

Types de contrat. Dispositions prévues dans les législations nationales
L'autonomie de la volonté en matière de contrat.

Conclusion

Introduction

Ayant été chargé d'analyser les droits reconnus aux auteurs en matière d'enregistrement et de diffusion de leurs oeuvres par les législations des pays d'Amérique latine — d'où le titre du présent article — je me suis mis à examiner les textes de loi à la recherche de dispositions explicites en la matière¹.

* Président du Centre argentin de l'Institut interaméricain de droit d'auteur, Buenos Aires.

¹ Le présent article a été précédé par une conférence prononcée à Brasilia dans le cadre du Cours spécialisé sur le droit d'auteur et les droits voisins organisé par l'OMPI, la SUISA et le Ministère de la culture du Brésil, qui s'est tenu du 16 au 26 avril 1985.

Ce faisant, je me suis toutefois demandé si j'avais choisi la bonne méthode. Je me suis également posé la même question à propos de la doctrine. Fallait-il chercher dans les textes les chapitres correspondants ou la réponse devait-elle être obtenue à partir d'une démarche différente?

En réalité, j'étais convaincu qu'en droit d'auteur la réponse découle normalement d'un autre principe, à savoir que le droit dont jouit l'auteur sur son oeuvre s'étend à toutes les utilisations qui lui sont propres. Il existe quelques utilisations qui ne lui sont pas propres, par exemple l'application industrielle ou la mise au point ou en pratique du contenu d'une oeuvre.

Nous savons toutefois que l'enregistrement et la radiodiffusion constituent une utilisation ou une exploitation particulière de l'oeuvre, de sorte qu'il importe de procéder de la façon inverse, c'est-à-dire se demander s'il existe à la base un droit absolu, qui aurait fait ultérieurement l'objet d'exceptions.

CHAPITRE I

Le droit d'auteur en tant que droit absolu

De l'enregistrement et de la radiodiffusion

1) J'ai eu l'occasion d'insister sur ce point dans l'article publié dans la revue *La Ley* (vol. 1981-B, p. 5) et intitulé "Los ilícitos en el derecho de autor. Análisis de los últimos fallos".

Toujours dans l'ordre suivi à l'article 2 de la loi argentine n° 11.723, le législateur indique qui est titulaire du droit de ne pas porter l'oeuvre à la connaissance du public, de la divulguer, de la confier à un artiste interprète ou exécutant, de l'exposer en public, d'accomplir ou de faire accomplir ces actes, de faire des traductions ou de réaliser d'autres oeuvres adaptées à des genres différents de celui dont relève l'oeuvre originale, et de réaliser des livres, des reproductions d'oeuvres plastiques, des disques, des films, etc. La réponse est simple et la même dans tous les cas : l'auteur.

La loi précise en quelques mots que, comme dans le cas des choses matérielles et d'autres biens, les biens intellectuels font l'objet d'une protection dont bénéficie leur titulaire, vis-à-vis de toutes les autres personnes. Il s'agit de droits opposables à tous (*erga omnes*), ayant un caractère exclusif. Ces droits n'appartiennent qu'à leurs titulaires.

Presque immédiatement après, la loi précise à son article 4, comme corollaire logique, que "Sont titulaires du droit de propriété intellectuelle : a) l'auteur de l'oeuvre; b) ses héritiers ou ayants droit; c) ceux qui, avec l'autorisation de l'auteur, la traduisent, la refondent, l'adaptent, la modifient ou la transportent sur la nouvelle oeuvre intellectuelle en résultant".

Le législateur consacre ainsi la notion de "personnel".

Est titulaire d'un droit de propriété intellectuelle l'auteur ou la personne à laquelle l'auteur a conféré cet attribut.

Lorsque nous qualifions les droits évoqués d'exclusifs, nous voulons dire par là que d'autres personnes ne peuvent pas s'approprier les oeuvres en qualité d'auteurs, même s'ils ressentent le besoin incoercible de l'améliorer ou de la modifier ou de la traduire dans une autre langue ou encore de la transposer sur des rythmes différents; nous entendons aussi par là que des artistes interprètes ou exécutants ne peuvent pas se saisir d'oeuvres même si cela répond au désir légitime de développer leur personnalité et leur art par le biais de cette interposition entre l'auteur et son public; par ailleurs, les personnes séduites par le contenu et le message universel qu'elles découvrent dans l'oeuvre ne pourront pas satisfaire leur vocation de propagateurs de la culture.

Il est évident que le consentement du titulaire du droit est indispensable dans tous les cas.

2) Oliveira de Ascensão envisage dans son oeuvre (*A tipicidade dos direitos reais*, publiée à Lisbonne en 1968) le droit d'auteur comme un aspect de l'autonomie de la volonté individuelle dans la formation des droits réels (p. 259 et suiv.).

Ascensão s'exprime en ces termes :

Pour définir les droits, une remarque fondamentale s'impose : il y a des droits dont l'existence est à l'abri de l'action d'autres sujets, y compris la personne qui concède ce droit, dans le cas d'un droit dérivé, et des droits soumis à cette action. Il s'agit dans le premier cas des droits absolus (ou indépendants, au sens premier de ce terme), et dans le deuxième cas des droits relatifs. Ainsi qu'on l'a justement fait observer, l'opposition entre droits réels et droits de créance est un aspect plus vaste de l'opposition existant entre droits absolus et droits relatifs.

Ascensão ajoute :

Comme nous l'avons dit, les droits sur les biens intellectuels peuvent être divisés en deux catégories : les droits absolus et les droits relatifs. Il est capital de savoir si le droit du bénéficiaire peut être opposé à toute autre personne, y compris au tiers qui a éventuellement reçu du cédant plein droit sur le bien intellectuel, ou s'il se transforme en un droit d'utilisation du bien uniquement opposable au cédant.

Plus loin, dans le même chapitre, cet auteur précise :

Ce n'est donc à notre avis qu'en approfondissant la catégorie "droit de monopole" que l'on peut arriver à préciser comme il convient l'aspect patrimonial du droit d'auteur (p. 288) (voir note).

Nous devons nous souvenir, ainsi que nous l'avons dit précédemment, que les droits intellectuels sont des droits absolus. Par ailleurs, les droits conférant un monopole constituent justement une catégorie de droits absolus. Un domaine d'activité est réservé à une personne donnée de manière à la mettre à l'abri des attaques de qui que ce soit.

La concurrence de tiers est illicite et le bénéficiaire du monopole peut s'y opposer en utilisant des moyens civils et pénaux ... (p. 291)².

Nous compléterons ce que nous venons de dire avec la définition de l'expression "droit d'auteur" telle qu'elle figure dans le *Glossaire de l'OMPI* :

Généralement considéré comme le droit exclusif conféré par la loi à l'auteur d'une oeuvre de divulguer celle-ci comme sa propre création, de la reproduire, de la mettre en circulation ou de la diffuser dans le public de quelque manière ou par quelque moyen que ce soit, ainsi que d'autoriser des tiers à l'utiliser d'une manière déterminée. La plupart des législations sur le droit d'auteur établissent une distinction entre les droits patrimoniaux et le droit moral, qui, ensemble, constituent le droit d'auteur. Il existe généralement certaines limitations imposées par la loi, quant au type d'oeuvres protégées et quant à l'exercice des droits des auteurs compris dans le droit d'auteur. (Non souligné dans l'original)

La source précitée revêt un intérêt particulier dans le contexte du présent article étant donné qu'elle est inspirée par le désir d'approfondir la matière telle qu'elle est avant de s'intéresser à ce qu'elle doit être. La façon dont commence la définition est particulièrement significative : "Généralement considéré".

De même, il est dit dans le *Glossaire* en question, s'agissant de la définition de l'expression "reproduction d'une oeuvre" :

Le droit de reproduction est l'un des éléments les plus importants du droit d'auteur.

Il convient également à ce stade de notre article de rappeler le sens donné dans ce *Glossaire* aux expressions suivantes⁴ :

Enregistrement sonore. L'incorporation de tous genres de sons dans une forme matérielle durable, leur permettant ainsi d'être perçus, reproduits, radiodiffusés ou communiqués d'une autre façon, à maintes reprises. Un enregistrement sonore d'une oeuvre écrite ou orale est généralement considéré comme une reproduction de celle-ci.

Enregistrement visuel. L'incorporation de toutes sortes d'images changeantes et en relation les unes avec les autres dans une forme matérielle durable telle que bandes, disques, etc., leur permettant d'être perçues, reproduites, radiodiffusées ou communiquées de quelque autre façon, à maintes reprises. L'enregistrement visuel d'oeuvres destinées à être perçues par l'oeil est généralement considéré comme une reproduction de ces oeuvres.

Droits de reproduction mécanique. S'entend généralement des droits des auteurs de reproduire des oeuvres littéraires,

² La traduction espagnole est de l'auteur du présent article.

Note : Cela n'implique pas que nous nous désintéressions du droit de repentir en vertu duquel il est possible de reprendre le droit cédé pour des raisons de croyance personnelle selon la législation allemande par exemple, et nous n'oublions pas non plus la révocation d'une donation et d'un legs assorti d'une obligation ou la rétrocession du transfert d'un droit en cas d'expropriation pour inexécution de l'objet.

³ *Glossaire de l'OMPI*, Genève, 1980.

⁴ *Ibid.*, voir respectivement p. 228, 240, 265, 157, 15, 81, 27, 209.

dramatiques ou musicales sous forme d'enregistrements (phonogrammes ou fixations audiovisuelles), produits mécaniquement au sens le plus large du terme, y compris par procédés électro-acoustiques et électroniques. Les droits de reproduction mécanique sur les oeuvres musicales, accompagnées ou non de paroles, sont généralement administrés par des sociétés d'auteurs ou d'autres organisations appropriées. Certaines législations sur le droit d'auteur prévoient l'octroi de licences obligatoires aux producteurs de phonogrammes d'oeuvres musicales et de toutes paroles s'y rapportant.

Fixation audiovisuelle. L'enregistrement sonore et visuel simultané de scènes de la vie ou de la représentation, de l'exécution ou de la récitation en direct d'une oeuvre, sur un support matériel durable approprié permettant de les rendre perceptibles. La fixation audiovisuelle d'une oeuvre représentée, exécutée ou récitée est généralement considérée comme une reproduction de celle-ci.

Nous constatons qu'il n'est pas question de l'oeuvre cinématographique généralement considérée dans les législations comme une oeuvre autonome.

Diffusion. S'entend généralement du fait de répandre l'oeuvre dans le public de toute manière appropriée. En plus de la mise en circulation d'exemplaires d'une oeuvre, ce terme englobe la radiodiffusion, la transmission par fil au public, la représentation ou l'exécution et d'autres moyens de transmission publique.

Radiodiffusion d'une oeuvre littéraire ou artistique. S'entend généralement de la transmission au public, par ondes radioélectriques, d'oeuvres protégées par le droit d'auteur. Le droit d'auteur comprend le droit exclusif d'autoriser la radiodiffusion de l'oeuvre; les législations nationales peuvent cependant fixer les conditions d'exercice de ce droit en prévoyant des licences obligatoires ou légales. Certaines législations sur le droit d'auteur tendent à interpréter plus largement la notion de radiodiffusion, de façon à englober la diffusion non seulement par ondes radioélectriques mais aussi par tout système sans fil et par câble.

Représentation et exécution publiques. S'entend généralement de la représentation ou exécution d'une oeuvre qui est présentée à des auditeurs ou à des spectateurs ne formant pas un groupe privé et qui sort des limites des représentations ou exécutions domestiques habituelles. La représentation ou exécution publique et toute communication à distance de celles-ci au public sont subordonnées à l'autorisation du titulaire du droit d'auteur sur l'oeuvre, sous réserve de limitations particulières fixées par certaines législations sur le droit d'auteur.

CHAPITRE II

Exceptions prévues par la loi

1) Nature des exceptions

Après avoir vu que les lois consacrent le droit d'auteur comme un droit absolu sur l'oeuvre et que l'enregistrement et la radiodiffusion ne constituent que des aspects particuliers de ce droit, nous examinerons ci-après comment naissent les exceptions.

Commençons par rappeler certains principes : toutes les conditions exigées nécessitent le consentement du titulaire du droit d'auteur pour pouvoir être remplies licitement⁵.

Et il en va à cet égard comme avec tous les actes qui nécessitent l'expression de la volonté des autres parties pour pouvoir être accomplis.

Lorsque cette condition n'est pas respectée nous pénétrons dans le domaine de l'illicite.

Et comme c'est le cas pour le reste des actes de l'homme, la majorité des actes illicites sont en général liés à la notion d'appropriation de biens d'autrui.

Ce sentiment d'appartenance à autrui tend généralement à s'estomper notablement en matière de droits intellectuels et je crois que l'on peut dire que le nombre d'actes illicites augmentent au fur et à mesure que ce sentiment s'atténue.

On pourrait toutefois considérer à cet égard que la confusion commence à partir du moment où, cédant au désir naturel de nous rapprocher de l'oeuvre originale, nous utilisons cette oeuvre en la faisant nôtre, en la laissant susciter des élans créateurs particuliers ou nous faire découvrir les possibilités de notre sensibilité artistique.

Il importe de se demander si du fait même de l'ordre des choses il est difficile de distinguer entre ce qui nous appartient et ce qui appartient à autrui — et dans le cas présent entre le licite et l'illicite — ou au contraire si la démarcation est facile à établir.

A mon avis, tous les actes énumérés, qui se situent au centre de la communication et du développement culturels, peuvent se produire lorsqu'il y a reconnaissance de l'existence d'un bien culturel appartenant à autrui, dont l'utilisation nécessite le consentement préalable du titulaire du droit d'auteur.

Dans la réalité, l'auteur a spirituellement besoin que son oeuvre bénéficie de la plus vaste audience possible et se trouve aussi confronté à une nécessité économique inhérente au marché qui le place en situation de déséquilibre entre une offre excédentaire de biens intellectuels et la demande.

Selon que le législateur constatera que le consentement de l'auteur est plus ou moins difficile à obtenir, il optera pour l'autorisation préalable en tant que critère de licéité ou pour un système de licences qui se substitueront à la volonté de l'auteur, ou bien encore il mandatera des organismes tels que les sociétés d'auteurs comme c'est le cas en Argentine en ce qui concerne les compositions musicales ou les oeuvres dramatiques.

Dans un Etat de droit il est nécessaire que la loi puisse être respectée. Dans un régime démocratique tout le monde doit pouvoir respecter la loi. Si le législateur néglige cette nécessité, le juge en tiendra compte au moment de statuer.

C'est ainsi que les lois prévoient généralement un ensemble de licences plus ou moins bien définies qui vont du droit inéluctable de citation, de l'acceptation du principe de l'"usage personnel" et de la création du domaine public, jusqu'à l'octroi d'une licence de traduction reconnue par de nombreuses législations et par la Convention universelle ainsi que la suspension du droit exclusif d'utiliser en public l'oeuvre éditée et non enregistrée.

Ces licences ou ces restrictions sont aussi reconnues ou autorisées dans les traités internationaux.

Les restrictions que nous avons mentionnées portent parfois sur des utilisations précises telles que celles qui nous intéressent, à savoir le droit d'enregistrer des oeuvres et de les diffuser par la radio et la télévision.

La possibilité d'enregistrer une oeuvre et de la diffuser est apparue alors que le droit d'auteur existait déjà; le droit d'auteur qui aurait pu naître avec

⁵ *Op. cit.* : "Los ilícitos en el derecho de autor..."

le théâtre et la musique remonte en réalité à l'ère du livre et de l'imprimerie.

Les législations ont donc dû tenir compte de ces nouvelles possibilités, liées à l'apparition de nouveaux moyens techniques.

Toutefois, il ne s'agit pas de droits nouveaux mais de nouvelles possibilités d'exercer un droit déjà existant avec toutes les conséquences incontestables qui en découlent en matière de contrats, c'est-à-dire sur le plan des obligations en application de la théorie de l'imprévision.

Les nouveaux moyens ont aussi des répercussions en termes de divisibilité de la propriété de l'oeuvre, en fonction de chacune des utilisations possibles, de sorte que l'on a pu partir du principe que le titulaire ne cédait pas l'utilisation non prévue ou imprévisible de l'oeuvre⁶.

Il n'est pas nécessaire dans ces conditions qu'une loi établisse que l'auteur peut enregistrer et diffuser son oeuvre. Lorsqu'elle le fait, c'est pour imposer une formalité, insister sur un point, énoncer une restriction ou préciser ce qui pourrait être ambigu dans la réalité.

En d'autres termes, il est nécessaire de se reporter à la loi pour analyser si elle impose des restrictions et non pas pour savoir si elle reconnaît à l'auteur la possibilité d'enregistrer et de diffuser son oeuvre.

2) Législations nationales. Restrictions limitant le pouvoir d'enregistrer et de radiodiffuser

En général, les législations nationales qui font l'objet de notre analyse ne prévoient pas en ce qui concerne l'enregistrement d'oeuvres de licences restreignant le droit absolu de l'auteur.

La loi colombienne définit un système de licences applicable aux oeuvres étrangères du type de celles prévues dans la Convention universelle.

L'Argentine, qui est partie à la Convention universelle, reconnaît les licences prévues à l'article V dans le cadre d'une disposition de caractère administratif.

3) Conventions internationales. Restrictions autorisées

Aussi bien la Convention universelle que la Convention de Berne prévoient un certain nombre de licences. Les licences ne font pas partie des dispo-

sitions essentielles des traités et n'ont donc qu'un caractère facultatif pour les Etats qui souhaitent prévoir un régime de licences dans leur législation interne.

M. Claude Masouyé a traité cette question à plusieurs reprises, notamment dans le *Guide de la Convention de Berne* publié par l'OMPI et dans le cadre de la conférence prononcée à Brasilia en avril 1985, à l'occasion de laquelle j'ai commencé à rédiger le présent article.

En vertu de la convention précitée, les législations nationales peuvent instituer un régime de licences obligatoires, mais ces licences ne peuvent avoir d'effet que sur le territoire du pays qui les accorde et ne peuvent pas porter atteinte au droit moral; en outre, l'auteur doit recevoir une rémunération raisonnable.

4) Licences légales ou contractuelles

Le pouvoir dont disposent les auteurs ou d'autres titulaires de réaliser des enregistrements sonores, de les radiodiffuser et de diffuser les oeuvres à la radio et à la télévision tire son origine de la notion de droit absolu consacré par les législations des pays latino-américains.

Ce droit absolu peut être limité par contrat ou dans le cadre de la loi.

C'est ainsi qu'en Argentine les producteurs de phonogrammes (CAPIF) ont conclu avec la Société d'auteurs et de compositeurs de musique (SADAIC) une convention générale aux termes de laquelle les producteurs de phonogrammes ont accès, en principe sans restriction, au répertoire de cette société, pour un prix exprimé en pourcentage de la vente en gros (il s'agit d'une restriction au principe de l'exclusivité sauf cas particuliers).

La FLAPF en Amérique latine n'est pas favorable à ce que ces accords se transforment en licences légales en sa faveur.

La situation est différente en matière de radiodiffusion. Les organismes de radio et de télévision ont présenté des réclamations historiques afin de pouvoir bénéficier de licences et ont contesté les fondements de la rémunération prévue au titre de l'exécution d'enregistrements lorsqu'elle est demandée aussi bien par les producteurs de phonogrammes que par les compositeurs en faisant valoir que le profit tiré de la radiodiffusion par les auteurs et les producteurs est supérieur ou égal au profit que tirent les organismes de radiodiffusion de l'utilisation de l'oeuvre enregistrée.

Il n'existe pas de licences particulières en faveur des organismes de radiodiffusion dans aucun des pays que nous avons pris comme modèle. Il n'y a qu'en Colombie que la nouvelle loi reconnaît la possibilité de déterminer des droits pour le cas où il existe une autorisation et que le prix n'est pas fixé.

⁶ Divers auteurs et législateurs, estimant que le droit d'auteur présente un aspect social d'une importance indéniable, ont estimé que les cessions devaient être interprétées dans un sens strict. Interprétant ce principe, j'ai moi-même proposé d'introduire dans le projet de réforme de la loi argentine de 1974 la règle *in dubio pro autore*, qui a ensuite été reconnue par la loi colombienne.

CHAPITRE III

1) *Divisibilité de l'oeuvre opposable erga omnes. Système ouvert, en vertu de la loi interne ou de traités ou de la volonté du titulaire*

Nous pouvons tirer un certain nombre de conclusions de ce que nous venons de dire.

Le droit d'auteur est un droit sur l'oeuvre (*jus in re*).

Il s'agit d'un droit absolu qui permet d'engager des actions interdisant son utilisation par des tiers. Ce pouvoir fait l'objet de certaines restrictions énoncées dans la loi.

Le droit d'enregistrer des oeuvres, le droit de procéder à des enregistrements éphémères aux fins de radiodiffusion ainsi que le droit correspondant de radiodiffusion constituent quelques-uns des aspects reconnus du droit d'auteur.

Les lois reconnaissent ces droits soit parce que, historiquement parlant, ils sont postérieurs à la première composante du droit d'auteur, c'est-à-dire le droit d'édition, soit en vue de définir des types de contrats dans le cadre du régime des contrats ou de donner expressément la possibilité de diviser le droit attaché à l'oeuvre en divers droits absolus et complets.

A la différence du régime applicable aux choses dans le cadre duquel les droits réels ne peuvent être déterminés que par la loi — système fermé instituant un *numerus clausus* — et non pas par la volonté des parties — système ouvert — le droit dont font l'objet les biens intellectuels immatériels que sont les oeuvres repose sur le principe de l'autonomie de la volonté.

L'auteur peut créer volontairement des droits absolus sur certaines parties de son oeuvre.

Selon Jose de Oliveira Ascensão (*Direito autoral*, Ed. Forense, Rio de Janeiro, 1980, p. 11 et suiv.), on peut parler des biens intellectuels ou des choses intellectuelles, "étant donné qu'il n'y a aucune raison pour considérer que les choses doivent absolument avoir un caractère corporel".

La question n'est pas si simple en droit argentin car l'auteur du Code civil se démarque sur ce plan de Freitas. Dans l'article n° 2311 du Code civil argentin, il est dit que

...par choses, il faut entendre dans le présent code les objets matériels susceptibles d'avoir une valeur.

Dans la note correspondant à cet article le législateur précise toutefois sa position en indiquant que le terme "choses" ne doit s'appliquer qu'à ce qui peut avoir une valeur parmi les biens des particuliers. Dans le même article n° 2311, il est précisé plus loin que

...les dispositions relatives aux choses sont applicables à l'énergie et aux forces susceptibles d'appropriation.

C'est aussi ce que présume la même loi dans certains cas lorsqu'elle précise que le transfert du droit sur un tableau ne comprend pas le droit de reproduction ou que la cession du droit relatif à l'un des éléments ne s'étend pas aux autres.

Par ailleurs, la loi indique que le droit d'enregistrement n'emporte pas le droit d'exécution publique des copies des enregistrements obtenus, ni la radiodiffusion de celles-ci.

Il en découle que le cessionnaire d'un disque n'acquiert pas le droit d'utiliser ce disque en public mais uniquement le droit de l'utiliser en privé.

Il en va de même pour les radiodiffusions destinées à être captées par un large public récepteur, la personne recevant la radiodiffusion n'acquérant pas le droit d'utiliser en public les oeuvres captées.

La loi argentine consacre l'autonomie de la volonté comme principe applicable à la division de l'oeuvre en différentes parties ou compte tenu des conditions précisées dans le chapitre intitulé "de la vente". L'article 51 prévoit que l'auteur ou ses ayants droit peuvent aliéner ou céder l'oeuvre en tout ou en partie. Il est précisé aux articles 54 et 55 que l'aliénation ou la cession d'une oeuvre de peinture, de sculpture, de photographie ou d'arts analogues n'entraîne pas implicitement le droit de reproduction; il en va de même en ce qui concerne l'aliénation de plans, de croquis et de travaux semblables qui ne donne à l'acquéreur qu'un droit pour l'exécution de l'ouvrage envisagé.

2) *La Convention de Berne*

La Convention de Berne (Bruxelles, 1948) distingue différents usages en ce qui concerne l'exploitation de l'oeuvre au moyen de la radiodiffusion (la convention parle du droit de radiodiffusion) à savoir :

- l'émission publique en ondes,
- la communication publique d'une émission antérieure, par un autre organisme que celui d'origine,
- la réception publique d'une émission par haut-parleur ou sur un écran de télévision, ainsi que la fixation de l'oeuvre radiodiffusée, exception faite éventuellement des enregistrements éphémères destinés aux archives des organismes de radiodiffusion.

Ainsi que le soulignait Claude Masouyé lors de la conférence à Brasília mentionnée ci-dessus, "le droit de reproduction est indépendant de tous autres droits, chacun des droits reconnus par la convention pouvant être exercé séparément".

A cet égard, les législateurs nationaux sont aussi autorisés à prévoir des exceptions pourvu que la reproduction ne porte pas atteinte à l'exploitation normale de l'oeuvre ni ne cause un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur.

Les législations examinées n'établissent pas de régime de licences obligatoires et ne prévoient pas que l'autorisation d'enregistrer va de pair avec l'autorisation de radiodiffuser.

L'autorisation de radiodiffuser n'emporte pas non plus le droit d'enregistrer la radiodiffusion, droit qui est conservé par son titulaire, ni, de la même façon, la possibilité d'utiliser la même émission pour effectuer une réémission, pas plus également, à mon avis, que sa prolongation par d'autres moyens mécaniques ou d'un autre type.

3) Importance de l'enregistrement des contrats de cession

L'article 53 de la loi argentine n° 11.723 est rédigé en ces termes :

L'aliénation ou la cession d'une oeuvre littéraire, scientifique ou musicale, qu'elle soit totale ou partielle, doit être inscrite au Bureau du registre national de la propriété intellectuelle; elle ne sera pas valable si cette formalité n'est pas remplie.

Cette disposition est aussi importante que celle relative à l'inscription des droits réels dans les registres de la propriété immobilière ou des droits concernant un gage avec déplacement.

Toutefois dans le cas qui nous intéresse, la portée de cette disposition se trouve élargie compte tenu de la possibilité pour le titulaire de créer de nouveaux droits sur l'oeuvre, et les possibilités de division quasi illimitées qui en découlent.

Ses implications sont fondamentales lorsqu'il s'agit de juger de la bonne foi d'une personne et de la préséance des droits en cas de transferts multiples et de déterminer l'existence de l'action dans un litige entre l'acquéreur et des tiers et éventuellement d'établir l'existence d'un dol dans les affaires pénales.

Il importe de se demander si chacun des droits doit faire l'objet d'une cession particulière ou si la cession de l'oeuvre emporte implicitement la cession de tous les droits ou de toutes les facultés prévus par la loi, ou encore si chaque cession doit porter sur une utilisation ou une exploitation déterminée, ou si, comme cela est le cas dans la transmission *mortis causae*, tous les droits échoient en même temps au successeur.

Les auteurs du projet de modification de la loi argentine sont partis du principe que, indépendamment de l'existence d'un seul et unique instrument contractuel, chaque utilisation prise en compte doit être individualisée et que la cession doit être envisagée de façon restrictive.

4) Considérations de droit international privé. Absence de règles internationales. Présomptions. Conséquences sur les systèmes d'information

Quelle est la règle qui est appliquée dans les cas relevant du droit international privé?

Conformément aux critères généralement en vigueur, une cession devrait être enregistrée en Argentine : a) si le contrat est conclu en Argentine, b) s'il doit être exécuté en partie en Argentine et en partie dans un autre pays, et c) s'il s'agit d'une oeuvre qui a été publiée pour la première fois en Argentine.

En l'absence de convention internationale, les actes de publicité sont régis par les législations nationales⁷.

On peut envisager une multiplicité de variantes possibles en ce qui concerne l'élément étranger. On pourrait dire — comme règle générale — par exemple qu'il faut appliquer la législation établissant la validité du contrat de cession.

Dans ce cas, nous pourrions envisager au moins les points suivants : lieu de la conclusion du contrat, lieu d'exécution du contrat, pays d'enregistrement, pays d'enregistrement de la première publication ou pays dont l'oeuvre a la nationalité. Il pourrait aussi être tenu compte à un moindre degré de la nationalité de l'auteur qui parfois pourra être celle de l'oeuvre.

A ma connaissance, il n'a jamais été envisagé de faire figurer dans certains des grands traités l'inscription de la cession comme condition de sa validité, mais il paraîtrait intéressant d'envisager pour l'avenir une inscription unique ou l'inscription d'un symbole sur le modèle du C, reconnu universellement, indépendamment de la question de savoir s'il pourrait être utile ou non aux fins d'établissement de la preuve de l'inscrire dans le pays d'enregistrement de la première publication ou de la nationalité de l'oeuvre et dans chacun des pays où le contrat va être exécuté.

Ce point est d'une importance capitale pour le programme des centres d'information qui ont pour principal objectif de donner des renseignements sur les titulaires des oeuvres et des possibilités de disposer de celles-ci.

Dans la décision qu'elle a rendue le 16 mai 1962 et qui a été publiée dans *La Ley* (vol. 107, p. 381), la Cour suprême argentine de justice a estimé à propos d'une affaire de piraterie concernant l'oeuvre de Boris Pasternak "Le Docteur Jivago", après que la légitimité de la cession par l'auteur en faveur de Giangiacomo Feltrinelli Editori eût été contestée, que le signe de la Convention universelle qui était suivi du nom de l'éditeur en tant que titulaire du droit avait non seulement pour effet de libérer de l'obligation d'accomplir en Argentine la formalité donnant nais-

⁷ L'article 36 du Traité de droit civil international de Montevideo de 1940 contient la disposition suivante : "La loi qui régit les actes juridiques détermine la qualité du document correspondant. Les formes et conditions des actes juridiques sont régies par la loi du lieu où ils sont accomplis ou passés, les moyens de publicité, par la loi de chaque Etat".

sance au droit, mais qu'il donnait matière à une présomption *juris tantum* en ce sens qu'il laissait supposer que le titulaire du droit était la personne associée au symbole conventionnel.

Il convient de préciser que nous traitons d'une question totalement différente de l'enregistrement des oeuvres en tant que condition de leur protection légale. Il conviendrait — et cela est possible — que la cession ou le contrat d'exploitation soit enregistré dans tous les systèmes aussi bien dans le cadre de ceux qui ne prévoient pas ou qui n'exigent pas l'enregistrement de l'oeuvre, que dans ceux où cette formalité existe soit en vue de donner naissance au droit soit en guise de preuve à l'appui de ce droit.

Si cette idée était reprise dans les grands traités et si ceux-ci préoyaient que l'inscription du contrat dans le pays dont l'oeuvre a la nationalité (élément qui est déjà défini tant en ce qui concerne l'oeuvre publiée que l'oeuvre inédite), une seule inscription suffirait vu que, compte tenu des moyens disponibles actuellement en matière d'information, elle pourrait être consultée à partir de n'importe quel autre pays, dans les mêmes délais que dans le pays de l'enregistrement.

Si l'on s'orientait dans cette direction, il en découlerait une plus grande sécurité sur le plan des transactions relatives aux biens intellectuels et aux objets culturels, ce qui aboutirait à n'en pas douter à freiner les tendances encouragées par les systèmes de licences légales.

Cet aspect est lié au domaine de la radiodiffusion, des transmissions par-delà les frontières, des communications par satellite dans le cadre desquelles l'organisme qui effectue la retransmission dans son propre pays doit avoir, lorsqu'il connaît le programme en question, des renseignements sur la disponibilité de l'oeuvre et la légitimité du cocontractant.

(Dans le cas de contrats portant sur la retransmission de programmes constitués d'oeuvres non précisées, l'organisme émetteur devra s'assurer que les oeuvres peuvent faire l'objet d'un contrat dans les autres pays et assumer les risques économiques de son erreur. Sur le plan pénal, la responsabilité de l'entrepreneur diligent sera dégagée en cas de dol.)

5) Arguments présentés par la SACVEN au Venezuela

Dans son ouvrage intitulé *Consideraciones sobre el derecho de autor (con especial referencia a la legislación venezolana)*, Buenos Aires, 1977, M. Ricardo Antequera rappelle que l'article 40 de la loi vénézuélienne englobe dans le droit de représentation, "la diffusion", par quelque procédé que ce soit, des paroles, des sons et des images, la projection publique et la transmission de l'oeuvre radiodiffusée par le moyen d'un haut-parleur et éventuellement d'un écran de télévision placé dans un lieu public.

Il est dit dans le Titre III de la loi vénézuélienne qui traite de l'exploitation de l'oeuvre par des tiers que la cession du droit de représentation n'emporte pas celle du droit de reproduction et vice et versa, et que, en outre, s'il n'en a pas été convenu autrement, les effets de la cession de l'un ou l'autre de ces droits, ou des deux, se limitent aux modes d'exploitation prévus spécifiquement au contrat.

Deux principes importants sont énoncés aux articles 53 et 54 : les contrats doivent être constatés par écrit, et l'aliénation de l'objet matériel dans lequel est incorporée une oeuvre d'art ne produit pas en faveur de l'acquéreur la cession des droits d'exploitation de l'auteur.

La loi colombienne prévoit quant à elle que le producteur de phonogrammes ne peut enregistrer des oeuvres protégées que moyennant un contrat préalable qui, en aucun cas, ne porte cession du droit d'exécution publique, les droits patrimoniaux y relatifs étant exclusivement réservés à l'auteur.

S'inspirant du projet de modification précité de la loi argentine, la loi colombienne précise que les formes distinctes d'utilisation de l'oeuvre sont indépendantes les unes des autres et que l'autorisation de l'auteur pour une forme d'utilisation ne s'étend pas aux autres; en outre, l'interprétation des opérations juridiques concernant le droit d'auteur doit toujours être restrictive; c'est ainsi que n'est pas admise la reconnaissance de droits plus étendus que ceux expressément accordés par l'auteur dans l'instrument concerné (art. 72 à 80), ce qui constitue une conséquence logique du principe de la division du droit d'auteur en ses formes d'exploitation possibles.

La disposition ci-après énoncée dans l'article 257 de la loi colombienne a la même origine :

En cas de conflit ou de doute au sujet de l'application des dispositions de la présente loi, la disposition la plus favorable au titulaire du droit d'auteur est appliquée.

En 1984, le Tribunal suprême de justice du Venezuela a été saisi en premier et dernier ressort d'une demande visant à faire annuler les tarifs fixés par la SACVEN pour les lieux publics tels que les bars.

M. Antequera a dû à cet égard réunir un épais dossier pour défendre la SACVEN, en l'absence de précédent, cette question n'étant traitée que peu fréquemment par les tribunaux judiciaires.

M. Antequera s'exprime notamment en ces termes :

L'auteur dispose d'un droit patrimonial exclusif sur son oeuvre. Les modes d'utilisation, qui sont le monopole de l'auteur, sont illimités, sauf exception prévue par la loi.... Le droit d'exploitation est exclusif. Les droits patrimoniaux de l'auteur ont un caractère exclusif; il revient en effet au créateur — et à sa mort, à ses héritiers ou à ses ayants cause — de décider des modes et des conditions d'exploitation de l'oeuvre qu'il juge appropriés, de telle sorte qu'il est illicite d'utiliser l'oeuvre sans le consentement du titulaire des droits correspondants.... Les articles 23 et 42 de la loi vénézuélienne énoncent les prin-

cipes fondamentaux dont les droits patrimoniaux tirent leur caractère exclusif (art. 23 : L'auteur jouit également du droit exclusif d'exploiter son oeuvre sous la forme qui lui plaît et d'en tirer un profit ...; art. 42 : Si la loi n'en dispose pas autrement, toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle de l'oeuvre faite sans le consentement de l'auteur ou, le cas échéant, de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. Dans la disposition qui précède est également visée la représentation ou la reproduction de l'oeuvre traduite, adaptée, transformée, arrangée ou copiée par un art ou un procédé quelconque). La cession, sauf convention contraire, ne confère au cessionnaire aucun monopole. Il convient de souligner l'importance de cette caractéristique, car le seul type de contrat aux termes duquel un auteur accorde au cessionnaire un droit exclusif est le contrat d'édition (art. 71), sauf stipulation contraire des parties au contrat. En revanche, le contrat de représentation (c'est-à-dire, le contrat de communication de l'oeuvre au public) ne confère à l'entrepreneur aucun monopole d'exploitation (art. 66). Cela signifie que, sauf dans le cas du contrat d'édition, l'auteur peut autoriser, simultanément, diverses personnes à utiliser son oeuvre par le biais du même moyen d'exploitation. Ainsi, l'auteur d'une oeuvre dramatique cède en même temps ses droits de mise en scène à divers entrepreneurs de théâtre; le créateur d'une revue musicale autorise divers organisateurs de spectacles à mettre son oeuvre en scène; le producteur de cinéma concède diverses licences de projection publique à plusieurs exploitants; le compositeur consent à ce que divers artistes interprètent son oeuvre, ou à ce que diverses maisons de disques réalisent une fixation sonore de son oeuvre. De la même façon, le compositeur, en personne ou par l'intermédiaire de l'entité qui représente ses droits, procède à un certain nombre de cessions simultanées pour que ses oeuvres soient diffusées ou exécutées dans des établissements ouverts au public, que ce soit en direct ou au moyen de supports sonores nécessitant l'utilisation d'appareils électromécaniques.

Les prescriptions légales commentées tout au long du présent article, et notamment les règles que nous venons d'examiner, nous amènent à formuler un certain nombre de conclusions indiscutables : 1) si les droits d'exploitation de l'auteur sont indépendants de la propriété de l'objet matériel contenu dans l'oeuvre, par exemple la copie d'un phonogramme contenant la fixation d'oeuvres musicales (disques, cassettes), cela veut dire que l'acquéreur du support sonore ne jouit, du fait de son acquisition, d'aucun droit de représentation (d'exécution) en public sur cette oeuvre; 2) si la cession du droit de reproduction n'implique pas la cession du droit de représentation, et vice versa, il est certain que l'autorisation donnée par l'auteur à un producteur de phonogrammes de fixer sur un phonogramme son oeuvre musicale et de la reproduire sur des supports afin de la mettre en circulation (droit de reproduction) signifie d'une certaine façon qu'il cède à l'acquéreur de l'objet reproducteur de la musique le droit de diffuser en public l'oeuvre contenue dans le support sonore (droit de représentation); 3) si la représentation de l'oeuvre comprend sa "diffusion, par quelque procédé que ce soit, des paroles, des sons et des images" (loi sur le droit d'auteur), sa "reproduction par n'importe quel moyen ... et l'exécution publiques ..." (Convention universelle), et "la représentation et l'exécution publiques par tous moyens ou procédés" (Convention de Berne), il est évident que la communication de l'oeuvre dans des locaux ouverts au public, grâce à l'utilisation d'appareils électromécaniques capables de reproduire le son, constitue un mode de représentation de la composition musicale, pour laquelle il importe d'obtenir l'autorisation de l'auteur ou du mandataire administrant les droits de ce dernier; 4) si la représentation constitue un mode d'exploitation de l'oeuvre, qui fait partie intégrante du droit patrimonial de l'auteur, la cession de ce droit doit donc être présumée comme ayant un caractère onéreux; cela signifie que l'autorisation donnée par

l'auteur ou son représentant à telle ou telle personne pour qu'elle diffuse son oeuvre "par quelque procédé que ce soit", doit s'accompagner d'une rémunération en faveur du titulaire du droit, conformément aux conditions envisagées à l'article 55 de la loi sur le droit d'auteur; et 5) si cette exécution publique a lieu sans que le consentement approprié ait été donné, la représentation est illicite et, par conséquent, peut faire l'objet des actions et des réparations civiles et des sanctions pénales prévues dans la loi vénézuélienne applicable en la matière.

En conclusion, l'exécution publique d'oeuvres musicales par tous moyens ou procédés, et notamment au moyen de la diffusion par des disques ou des bandes utilisées dans des appareils reproducteurs de sons, constitue un mode de représentation sur lequel l'auteur jouit d'un droit exclusif. L'autorisation donnée par le titulaire des droits aux fins de cette exécution implique, sauf convention contraire, l'obligation pour l'utilisateur de verser une contrepartie. L'exécution réalisée sans autorisation est illicite, sauf en ce qui concerne les représentations qui, aux termes de la loi, ne nécessitent pas le consentement de l'auteur ni le versement d'une rémunération.

Tous les aspects que nous avons évoqués attestent la spécificité du droit d'auteur en tant que branche autonome, la doctrine continuant donc à influencer largement la jurisprudence.

C'est cette conviction qui est à l'origine de l'incorporation dans le projet de modification de la législation argentine de l'article ci-après, qui a été rédigé par la Commission créée en vertu de la résolution n° 82 de 1974 :

7° Droit supplétif. En ce qui concerne tous les aspects qui ne sont pas réglés par la présente loi, le droit d'auteur est régi par les autres lois et actes juridiques administratifs touchant à ce domaine, par les dispositions adoptées par les sociétés d'auteurs sur les questions reconnues de leur compétence par des lois spéciales et leur règlement d'exécution, les principes généraux du droit d'auteur, les us et coutumes correspondants et les dispositions du droit commun dans la mesure où elles ne sont pas incompatibles avec les principes applicables en la matière.

CHAPITRE IV

Types de contrat Dispositions prévues dans les législations nationales

L'autonomie de la volonté en matière de contrat

Les législations argentine et vénézuélienne reconnaissent trois types de contrat, à savoir les contrats de cession, d'édition et de représentation ou d'exécution.

A l'article 50 figurant dans le chapitre "De la représentation" de la loi argentine, il est dit que :

Aux effets de la présente loi, sont considérés comme représentation ou exécution publique la *transmission radiophonique, la projection cinématographique, la télévision* ou tout autre procédé de reproduction mécanique de toute oeuvre littéraire ou artistique. (Non souligné dans l'original)

Par ailleurs, dans le chapitre "De l'édition", l'article 37 de cette loi est rédigé en ces termes :

Il y a contrat d'édition lorsque le titulaire du droit de propriété sur une oeuvre intellectuelle s'oblige à la remettre à un éditeur et celui-ci à la reproduire, à la diffuser et à la vendre.

Ce contrat est applicable *quel que soit la forme ou le système de reproduction ou de publication*. (Non souligné dans l'original)

Les spécialistes argentins du droit des traités que sont Mouchet et Radaelli⁸ considèrent que les droits de publication et de reproduction peuvent être exercés sous les formes suivantes :

- a) l'édition,
- b) le droit de représentation, d'exécution et de lecture ou de récitation,
- c) le droit d'exposition ou d'élaboration,
- d) le droit de reproduction mécanique et
- e) le droit de diffusion.

Ils estiment que

...l'édition consiste en la multiplication généralement mécanique de corps matériels (écrits, dessins et autres oeuvres des arts figuratifs, rouleaux, disques, cylindres d'instruments de musique ou de gramophones, films cinématographiques, etc.) qui sont utilisés pour la représentation extrinsèque de la création intellectuelle, et dans la diffusion des exemplaires ainsi produits.

Ces auteurs citent Piola Caselli.

La distinction établie entre droit de représentation et droit d'édition est liée à la diversité des droits dont une oeuvre fait ou peut faire l'objet. Dire qu'il existe un droit de reproduction et un droit de représentation est significatif; en effet, l'éditeur d'une oeuvre sur papier jouit d'un droit différent de celui de la personne qui enregistre une oeuvre, qui émet cette oeuvre par un quelconque moyen à distance, le droit variant également selon que l'oeuvre est diffusée par câble ou en ondes, si cette diffusion est retransmise, le droit correspondant étant aussi indépendant en cas d'utilisation d'un récepteur dans un lieu public, tel que dancing, hôtel, entreprise de transport, etc.

Toutes ces distinctions découlent de l'interprétation des contrats d'utilisation du répertoire ainsi que des contrats de cession du droit en vue de déterminer le titulaire.

En Argentine, depuis plusieurs années il ressort implicitement de la doctrine, de la jurisprudence et de la pratique des sociétés d'auteurs que les types de contrat consacrés par la loi n° 11.723 ne s'inscrivent pas dans un système fermé.

Comme nous l'avons vu, il arrive en droit civil l'inverse de ce qui se produit en droit pénal.

Ainsi que le disait M. Juan Carlos Rezzónico dans un article publié récemment, intitulé "Contrato, concepto y tipo" (*La Ley*, 10 avril 1985), il convient de rappeler qu'il n'existe pas "un contrat" mais "des contrats".

⁸ "Los derechos del autor y del artista", Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1953, p. 129.

L'auteur revient sur le fait qu'il existe une différence entre des notions telles que "concept" et "type".

Il dit à cet égard que :

...le concept permet d'établir une définition précise par le biais d'indications complètes sur les éléments qui le caractérisent. Ce procédé est particulièrement rigide : l'ensemble des éléments caractéristiques est invariable, il ne vaut que dans le cas déterminé.

A titre d'exemple, citons la nécessité d'être majeur ou de rédiger un acte écrit pour les contrats d'un montant déterminé ou d'enregistrer les contrats de cession d'oeuvres de l'esprit.

Cet auteur poursuit :

Une fois réunis les éléments dont nous avons parlé jusqu'à présent, nous pourrions dire que le "concept" n'est qu'un ensemble de caractéristiques dont le nombre est fixé avec une certaine précision, alors que le "type" constitue davantage que la simple addition des parties : l'accent porte davantage sur le cadre général que sur les données caractéristiques particulières. Le "type" apparaît donc comme un cadre significatif composé de parties qui ne peut toutefois être appréhendé que dans sa généralité : la simple énumération de données caractéristiques ne donne jamais un type; s'il s'agit de déterminer un "type" en énumérant les données caractéristiques particulières, il y a en fin de compte transformation du "type" en "concept".

A partir de ce moment, dit l'auteur en question, les relations contractuelles peuvent figurer dans plusieurs types de contrat.

Il ajoute que le législateur ne retient que les nouveaux "types" les plus représentatifs déjà utilisés et non encore protégés par la loi.

Le droit pénal et le droit civil s'opposent à travers la nature différente de leurs types. Le principe *nullum crimen sine lege* (art. 18 de la Constitution nationale argentine) se rattache aux préceptes de Beling, selon lequel seuls risquent de faire l'objet d'une peine les types de délit clairement définis et ne relevant pas de ce droit pénal silencieux qui "débambule sur la pointe des pieds en chaussons de velours", selon English.

Au contraire, dans le droit des contrats, ce sont les particuliers qui choisissent entre les différents types possibles : ils ont la possibilité de créer sous des formes non "reconnues" par la législation.... Les parties ont la possibilité de régler entre elles des réalités contractuelles de caractère socio-économique au stade qui précède leur "reconnaissance légale".

Le domaine des contrats atypiques, c'est-à-dire des contrats "non reconnus" est forcément plus vaste que celui des contrats typiques, c'est-à-dire les contrats auxquels la loi a donné une notoriété particulière.

Il existe dans la réalité socio-économique de l'Argentine et de nombreux autres pays des types qui ne sont pas encore reconnus par la loi.

J'ai traité de cette question dans un article publié dans la Revue mexicaine de la propriété industrielle et artistique (n° 29-30 de janvier-décembre 1977), intitulé "Los contratos en el derecho de autor", dans le cadre duquel j'ai défini quelques règles qui ont été approuvées par la Conférence continentale de l'IIDA qui s'est tenue à São Paulo.

Les sociétés d'auteurs ont défini les conditions d'utilisation ou passé des contrats d'enregistrement

de disques et de bandes sonores, d'édition d'oeuvres musicales sur papier, de filmage, d'enregistrements à la télévision sont différents les uns des autres et différents du contrat de représentation et du contrat d'exécution visés dans la loi. Les contrats d'exécution d'oeuvres enregistrées dans des lieux publics se distinguent aussi de ce dernier genre de contrat.

Dans son projet de révision, la commission créée en 1974 prévoyait de protéger certains de ces contrats car elle les considérait comme déjà consacrés par la pratique.

L'action de la commission antipiraterie constituée par le Conseil panaméricain de la CISAC et la PLAPF constitue un exemple intéressant.

Conclusion

Je rappellerai quelques phrases tirées de la Charte du droit d'auteur approuvée par la CISAC à Hambourg en 1956.

Les différents droits exclusifs de l'auteur en ce qui concerne les utilisations économiques de ses oeuvres, telles que : la reproduction graphique ou la reproduction par tout autre moyen, l'enregistrement mécanique, l'adaptation cinématographique, la représentation, la récitation et l'exécution publiques, la radiodiffusion et la télévision, l'adaptation à une autre forme d'expression, sont des prérogatives indépendantes l'une de l'autre dont la transmission à des tiers ne peut résulter que de manifestations expresses et distinctes de la volonté de l'auteur.

J'espère qu'une fois arrivé à la fin du présent article, le lecteur aura compris que mon objet était de proposer une méthode systématique permettant de cerner l'étendue du droit d'auteur dans chaque pays, et de fournir ainsi aux professionnels intéressés le moyen d'effectuer leurs propres recherches et de se faire une idée de ce que recouvrent les différentes institutions.

(Traduction de l'OMPI)

Correspondance

Remarques sur la "Lettre du Royaume-Uni" publiée dans le numéro de novembre 1985 de la présente revue

En date du 5 février 1986, nous avons reçu de M. P.J. Cooper, *Comptroller-General* de l'Office des brevets du Royaume-Uni, la lettre que nous reproduisons ci-après* :

"Dans la deuxième partie de sa "Lettre du Royaume-Uni" publiée dans le numéro de novembre 1985 de la revue *Le Droit d'auteur*, M. de Freitas laisse entendre que les programmes d'ordinateur d'origine étrangère ne bénéficient pas de la protection accordée par la loi modificative de 1985 sur le droit d'auteur (logiciels) entrée en vigueur le 16 septembre 1985.

Ce n'est pas l'avis des conseillers juridiques du Gouvernement du Royaume-Uni. La loi modificative a pour effet d'assurer aux programmes d'ordinateur la même protection que celle dont les oeuvres

littéraires bénéficient en vertu de la loi de 1956 sur le droit d'auteur. Par conséquent, lorsque des oeuvres littéraires étrangères sont protégées au Royaume-Uni en vertu d'une ordonnance en Conseil, prise conformément à l'article 32 de la loi de 1956 et qui étend l'application de la loi à un pays particulier, les programmes d'ordinateur publiés pour la première fois dans ce pays ou créés par des ressortissants de ce pays ou des personnes qui sont domiciliées ou résident dans ledit pays sont automatiquement protégés sur la même base. Cette protection s'applique à partir de la date à laquelle les oeuvres littéraires étrangères sont protégées au Royaume-Uni et non pas à partir de la date d'entrée en vigueur de la loi modificative.

J'espère que cette lettre dissipera les incertitudes et les préoccupations relatives à la position du Royaume-Uni que les créateurs de logiciels dans d'autres pays, particulièrement dans les pays parties à la Convention de Berne ou à la Convention universelle sur le droit d'auteur, ont pu ressentir en lisant la "Lettre" de M. de Freitas".

* Traduction française de l'OMPI.

Gestion collective des droits des auteurs

Gestion collective et droit de la concurrence

Jean-Loup TOURNIER* et Claude JOUBERT**

1. Dans une précédente étude¹ consacrée à la jurisprudence récente de la Cour de justice des Communautés européennes, nous avons évoqué un certain nombre de décisions marquant les étapes de l'intégration nécessaire, mais sans doute assez peu roborative, de la législation de la propriété intellectuelle dans un ordre juridique plus vaste : celui de la Communauté économique européenne dont, pour partie, les principes pouvaient difficilement prendre en compte, sans les dénaturer quelque peu, les régimes de protection spécifiques, tel celui de la propriété littéraire et artistique, qui lui sont non seulement antérieurs mais surtout fondamentalement étrangers.

Il suffit, à cet égard, de rappeler que le Traité de Rome instaure notamment une politique de concurrence tandis que toute législation sur le droit d'auteur organise un statut d'exclusivité : l'hétérogénéité est évidente et les difficultés devaient donc aller de soi.

Il n'empêche, du moins pensons-nous l'avoir montré, que la Cour de justice des Communautés européennes s'est efforcée de conserver au régime de la propriété littéraire et artistique son caractère propre et ses spécificités en recherchant parmi les dispositions du Traité de Rome celles dont l'interprétation devait lui permettre d'éviter le démantèlement dévastateur auquel, à défaut, ce régime aurait été nécessairement condamné compte tenu de la prééminence reconnue à l'ordre juridique communautaire.

Nous indiquions cependant que de nombreux problèmes de conciliation entre la législation économique et le droit d'auteur restaient à résoudre. Au nombre de ceux-ci, nous citons, d'une part la nécessaire prise en compte "des impératifs que suppose la gestion collective de certaines prérogatives de droit d'auteur en rapport avec les exigences des articles 85 et 86 du Traité de Rome sur les règles de concurrence", d'autre part l'élaboration d'une doctrine sur la fixation des prix en matière de droit

d'auteur "interrogation générale (parfaitement) essentielle pour les auteurs".

Sur ces deux points, tout à fait fondamentaux, la Cour de cassation française s'est prononcée, par deux fois, le 16 avril 1985.

Certes, cette haute juridiction ne statue-t-elle pas par voie "d'arrêts de règlement" c'est-à-dire par ce qui pourrait équivaloir aux "dit pour droit" prononcés par la Cour de justice des Communautés européennes; certes et en toute hypothèse, les décisions de la Cour suprême française ne pourraient-elles avoir valeur normative au-delà des frontières de France. Mais, d'une part, certaines décisions de la plus haute instance dans l'ordre judiciaire français ont plus d'importance que d'autres, de sorte qu'on peut les considérer comme constituant de véritables arrêts de principe; d'autre part, lorsque les circonstances aussi bien de droit que de fait, en considération desquelles une telle décision de principe est intervenue, ne révèlent aucun trait propre à une situation nationale déterminée mais, en revanche, se retrouvent pratiquement à l'identique dans un certain nombre de pays appartenant à la même communauté juridique (tel est bien, pour la part qui nous intéresse, le cas des pays membres du Marché commun), il n'est guère possible d'imaginer que, saisies, dans un contexte juridique comparable à celui qui prévaut en France, d'espèces semblables à celles dont la Cour de cassation française a eu à connaître, les plus hautes juridictions des autres Etats membres du Marché commun se prononceraient de façon radicalement opposée à celle qui vient d'être fixée par la Cour suprême française : en "droit commun" comme dans d'autres domaines, on peut en effet penser que les mêmes causes produisent les mêmes effets.

Telles sont les raisons pour lesquelles il nous a paru intéressant de consacrer un commentaire à cette toute récente jurisprudence de la Cour de cassation de France, intervenue à propos des deux questions essentielles de conciliation entre le droit d'auteur et la législation économique auxquelles nous nous sommes référés ci-dessus.

2. Cela étant, il importe en premier lieu, nous semble-t-il, de décrire aussi succinctement que possible les données de fait de la longue contestation

* Directeur général de la SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), France.

** Directeur-Délégué du Directeur général de la SACEM.

¹ Voir *Le Droit d'auteur*, 1982, p. 182 et suiv.

judiciaire à laquelle la Cour de cassation française vient de mettre un terme dans les conditions que nous examinerons par la suite.

Déclarons donc d'entrée de jeu que les protagonistes du drame économique-judiciaire qui s'est joué en France au cours des sept dernières années se sont trouvés être :

— d'une part, la société d'auteurs gérant en France l'immense répertoire constitué par toutes les oeuvres musicales avec ou sans paroles créées par les auteurs et compositeurs affiliés à l'une quelconque des organisations d'auteurs existant de par le monde, société dénommée SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique);

— d'autre part, un certain nombre d'établissements de danse existant en France, dénommés discothèques, pour lesquels l'utilisation du répertoire d'oeuvres musicales représenté par la SACEM constitue une nécessité absolue, du moins aussi longtemps que les oeuvres utilisées pour le plaisir et le divertissement de la clientèle ne seront ni le fruit de l'inspiration créatrice des propriétaires eux-mêmes desdits établissements, ni la propriété de créateurs dont les intérêts ne seront pas représentés en France par la SACEM, soit directement compte tenu de leur qualité de membre de cette société, soit indirectement en raison de leur appartenance à l'une quelconque des sociétés d'auteurs du monde entier avec lesquelles la SACEM se trouve liée par un contrat de représentation réciproque.

Indiquons, également, s'agissant du premier de ces protagonistes, que le trait qui caractérise la quasi-totalité des sociétés d'auteurs dans le monde — et non seulement la société SACEM en France — réside dans le fait que chacune de ces sociétés se trouve en position dominante sur le territoire national où elle exerce son activité, relativement aux répertoires d'oeuvres musicales avec ou sans paroles non seulement nationales mais également étrangères : il est en effet avéré, d'une part qu'aucune de ces sociétés, pour les raisons que nous dirons ci-après et quoique aucun obstacle juridique ne les en aurait empêchées ou ne les en empêcherait, n'a créé ni ne crée d'établissement sur l'un ou l'autre des territoires sur lesquels une autre société d'auteurs se trouve implantée; d'autre part que, sur lesdits territoires, le répertoire propre de chacune de ces sociétés se trouve confié à la gestion de la "société-soeur" qui y est établie et ce de par l'effet des contrats de représentation réciproque existant entre elles.

Intéressons-nous maintenant à l'enjeu du débat judiciaire au cours duquel se sont affrontées en France la SACEM et celles des discothèques qui l'ont querellée : le répertoire des oeuvres musicales sans l'usage duquel les discothèques ne seraient pas ce qu'elles sont, c'est-à-dire n'existeraient tout simplement pas.

A son sujet, deux observations principales doivent être présentées :

a) D'une part, les oeuvres musicales innombrables et variées — mais non substituables les unes aux autres à l'intérieur du genre auquel elles appartiennent, symphonique ou de variété par exemple — qui sont la propriété de leurs auteurs et de personne d'autre, font l'objet d'une exploitation intensive réalisée par le moyen de leur reproduction ou par le moyen de leur exécution publique, que cette dernière soit opérée par la voie d'une interprétation vivante ou qu'elle soit opérée par le biais d'un enregistrement sur disque ou sur bande.

Ce sont ainsi des milliers d'oeuvres différentes, émanant de milliers d'auteurs différents, qui sont des milliers de fois utilisées par des milliers d'usagers différents dans des milliers de lieux différents.

Dans ces conditions, il va de soi que la gestion individuelle par l'auteur de chacune des oeuvres musicales qu'il a créées, fût-ce sur le seul territoire du pays dont il est le ressortissant, relèverait de l'utopie et que seule une gestion collective par un organisme centralisateur déterminé du répertoire de l'ensemble des oeuvres appartenant à la catégorie musicale est matériellement, économiquement et juridiquement concevable :

— matériellement parce que les auteurs ne jouissent pas du don d'ubiquité;

— économiquement parce que les opérations de négociation, de surveillance et de contrôle de l'utilisation des oeuvres ne sont à l'évidence financièrement supportables que dans la mesure où elles sont effectuées pour le compte du nombre le plus important possible d'ayants droit intéressés au même type d'exploitation des oeuvres et portent sur le nombre le plus important possible d'oeuvres différentes appartenant à celles des catégories ou genres qui ne sont pas susceptibles d'une gestion individuelle;

— juridiquement parce que les exploitants des oeuvres constituant le répertoire musical que sont les propriétaires de discothèques se trouveraient dans l'incapacité matérielle et physique quasi absolue d'obtenir de chaque auteur les autorisations d'utilisation qui leur sont indispensables s'ils ne pouvaient s'adresser à la société d'auteurs identifiable et compétente de leur village, de leur ville, de leur région ou de leur pays et qu'il ne serait pas admissible — du moins pour ceux d'entre eux, fort heureusement les plus nombreux, qui entendent bien exercer leur profession en toute légalité — que, faute de pouvoir s'adresser à cette société d'auteurs, ils en soient réduits à l'inéluctable situation de contrefacteurs et, à ce titre, justiciables des tribunaux répressifs.

b) D'autre part, les oeuvres musicales dont l'utilisation est faite par voie de représentation ou d'exé-

cution publique souffrent, congénitalement pourait-on dire, d'une grave et double fragilité.

En premier lieu, en tant qu'objet d'un droit de propriété incorporelle : si la contrefaçon *lato sensu* — c'est-à-dire l'utilisation de l'oeuvre non autorisée par son ayant droit ou le représentant de celui-ci — est à la propriété incorporelle ce que le vol est à la propriété des choses corporelles, l'appréhension frauduleuse d'une propriété incorporelle est infiniment plus facile et infiniment moins risquée que la soustraction frauduleuse de la propriété corporelle d'autrui : plus facile parce que les moyens de plus en plus nombreux et perfectionnés de reproduction et de conservation de l'exécution des oeuvres, par exemple diffusées par radio ou télévision, sont en quelque sorte une invitation permanente à l'appropriation des programmes émis sur les ondes, les reproductions ainsi réalisées pouvant dès lors constituer le moyen de nouvelles exécutions publiques ; moins risquée parce que, outre la faculté d'accès à l'oeuvre dont nous venons de parler, l'action en répression à laquelle les ayants droit se trouvent réduits pour obtenir réparation est sans doute encore plus difficile à mettre en oeuvre et à diligenter que l'action classique en répression contre le vol avec effraction.

En second lieu, en tant qu'objet d'utilisations qui ne laissent aucune trace : sans doute n'est-ce pas le cas lorsqu'il est procédé à la fabrication d'exemplaires de reproduction d'une oeuvre, mais tel est bien celui de la simple interprétation publique de cette même oeuvre : aussitôt faite, aussitôt disparue. Cette évanescence qui est dans la nature des choses laisse évidemment l'auteur singulièrement démuni lorsqu'il se trouve être la victime d'un exploitant de mauvaise foi.

Si le répertoire des oeuvres musicales est devenu ainsi qu'on vient de le voir l'enjeu du conflit ayant opposé la SACEM et certaines discothèques françaises pendant sept ans, on doit se demander quelles en sont les raisons. Elles tiennent en un mot, un seul : l'argent, c'est-à-dire le prix de ce répertoire, tel que déterminé par la SACEM et, bien sûr, tel que contesté par les discothèques.

Sans risque de se tromper, on peut avancer qu'au moins pour partie des discothécaires en cause le prix, quel qu'il soit, qui est demandé par un auteur ou son représentant pour permettre l'utilisation de son oeuvre par un tiers est nécessairement excessif : d'une part il est demandé pour l'usage d'un droit simplement et seulement incorporel, d'autre part l'oeuvre, c'est-à-dire le "produit" sur lequel porte ce droit, est à la portée de tous, en l'absence de toute autorisation et même en dépit de toute interdiction.

Il n'était donc que trop prévisible que dès lors que ce représentant de l'auteur serait sur un territoire, c'est-à-dire sur un marché déterminé, le re-

présentant non pas d'un seul mais de tous les auteurs tant nationaux qu'étrangers et exercerait ainsi son activité dans une situation de position dominante non contestable ni contestée, le juriste surchauffé qui sommeille au coeur de tout disothécaire un tant soit peu soucieux tant de ses intérêts que de la bonne application des lois sur la concurrence se réveillerait et partirait en croisade procédurale-moralisatrice contre cet inacceptable représentant dominant et dominateur dont l'existence et la survie ne pouvaient à l'évidence s'expliquer que par les abus de position dominante, les ententes illicites et les mesures discriminatoires dont il ne cessait de se rendre quotidiennement coupable et dont l'effet insupportable était bien sûr la surévaluation du prix d'un répertoire musical ne valant pas grand-chose par définition.

3. Après avoir présenté les données de fait du débat judiciaire sur lequel la Cour de cassation française a statué, venons-en maintenant aux données de droit sur lesquelles ont porté les appréciations de cette haute juridiction.

Si les discothécaires — et leurs conseils — partis pour la croisade que l'on sait n'ont sans doute jamais vraiment imaginé qu'ils pourraient tirer avantage sérieux des textes tant nationaux que multinationaux régissant le droit d'auteur (la loi française du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, la Convention de Berne et la Convention universelle) — les quelques tentatives entreprises de ce côté-ci ont rapidement avorté — ils n'ont, en revanche, pas manqué de penser que le terrain du droit de la concurrence tant communautaire que national leur serait beaucoup plus favorable et qu'ils y pourraient trouver les fondements d'une victoire décisive.

Sur le plan communautaire, ce sont donc les articles 85 et 86 du Traité de Rome qui n'ont cessé d'être invoqués par eux, le premier de ces textes interdisant les ententes et pratiques concertées restrictives de concurrence, le second réprimant l'exploitation abusive d'une position dominante sur la partie substantielle du Marché commun.

Sur le plan national, c'est essentiellement l'article 50 de l'ordonnance française modifiée du 30 juin 1945 sur les prix qui a été porté au centre des débats : en des termes un peu différents, cet article exprime la substance même tant de l'article 85 que de l'article 86 du Traité de Rome.

L'applicabilité de principe de ces différents textes à la SACEM ne posait pas de question — du moins la SACEM qui avait en mémoire les décisions déjà rendues à ce sujet par la Cour de justice des Communautés européennes cessa-t-elle rapidement de le penser. Au reste, dès le 24 octobre 1978, la Cour d'appel de Douai se prononçait-elle dans le sens de cette applicabilité, mais constatait également et dans

le même temps que les conditions d'application de ces textes n'étaient pas réunies. Depuis cette date, 21 autres cours d'appel françaises et plusieurs centaines de tribunaux de première instance statuèrent de la même façon. Aussi bien, une décision divergente de la Cour d'appel d'Aix-en-Provence en date du 2 juin 1980, c'est-à-dire une décision écartant, dans son principe même, l'applicabilité du droit de la concurrence à la SACEM, fut-elle cassée par la Cour de cassation par arrêt en date du 13 décembre 1983 et l'affaire renvoyée devant la Cour d'appel de Versailles (celle-ci n'a pas statué à ce jour, mais il n'est pas téméraire de penser qu'elle adoptera la solution à laquelle la Cour de cassation s'est arrêtée dans les décisions du 16 avril 1985, objet de notre présent commentaire).

Le droit de la concurrence ayant ainsi été jugé applicable dans son principe, les disothécaires concernés conjuguèrent leurs efforts pour obtenir qu'il en soit fait application.

La matière ne manquait pas, du moins le pensaient-ils, où le comportement de la SACEM justifiait, à leur avis, que les plus graves griefs fussent invoqués et poursuivis à son encontre.

C'est ainsi que sur le fondement cumulé des articles 85 et 86 du Traité de Rome et de l'article 50 de l'ordonnance française du 30 juin 1945, les disothécaires firent valoir :

— que la SACEM se rendait coupable d'entente illicite avec les sociétés d'auteurs étrangères avec lesquelles elle se trouvait liée par convention de représentation réciproque;

— que la SACEM exploitait abusivement sa position dominante et ce d'un double point de vue :

en premier lieu : le prix demandé par elle en contrepartie de l'autorisation donnée d'utiliser son répertoire était excessif et donc non équitable, d'une part parce que ce prix était de caractère forfaitaire et ne tenait en conséquence pas exactement compte de l'utilisation réelle et détaillée des oeuvres, notamment en fonction de leur origine nationale, d'autre part parce que ce prix était calculé selon des éléments sans rapport direct avec l'utilisation des oeuvres (la TVA notamment);

en second lieu : la SACEM pratiquait des discriminations entre les usagers de son répertoire et infligeait donc à partie de ceux-ci un désavantage dans la concurrence.

A de très rares exceptions près — deux, très exactement — les griefs ainsi inlassablement développés contre la SACEM — comme par ordinateur — furent systématiquement et totalement rejetés par les plusieurs centaines de juridictions françaises, tant civiles que pénales, du premier que du deuxième degré qui eurent à en connaître depuis 1978.

Il était cependant normal que le dernier mot revint à la Cour de cassation qui, en France, n'est pas un troisième degré de juridiction, mais a la charge si l'on peut dire et sans doute trop sommairement de juger les jugements c'est-à-dire les décisions rendues par les juges du fond qui peuvent lui être déférées par l'une ou l'autre des parties aux procès considérés.

Après la cassation de l'arrêt de la Cour d'appel d'Aix-en-Provence intervenue en 1983, dont nous avons parlé plus haut, une autre décision de cassation fut prononcée par la Cour suprême en 1984 : elle frappait des arrêts rendus par la Cour d'appel de Pau le 26 janvier 1983 dans des litiges opposant des disothèques à la SACEM et donnant cependant raison à cette dernière, dans le cadre même de l'application du droit de la concurrence.

Il va sans dire que les disothécaires en cause, leurs conseils et les organisations professionnelles de disothèques qui, se distinguant des autres, avaient partie liée, directement ou indirectement, avec les premiers, en conçurent un vif soulagement.

Soulagement prématuré sans aucun doute puisque, ignorant — ou voulant ignorer — les raisons exactes pour lesquelles les arrêts de la Cour de Pau avaient été censurés par la Cour de cassation — il ne s'était agi pour celle-ci que de sanctionner une insuffisance de motifs — ces plaideurs entêtés crurent imprudemment en avoir définitivement terminé avec la SACEM et ses pratiques contractuelles — et sans doute aussi avec cette multitude de tribunaux et cours d'appel qui, jusque-là, n'avaient cessé de leur donner tort.

C'est alors, le 16 avril 1985, que furent prononcés par la Cour de cassation les deux arrêts dont nous pensons que leur importance justifie notre commentaire : en effet, il ne s'est plus agi, cette fois, ni d'un arrêt de cassation d'une décision de cour d'appel ayant donné raison à la SACEM mais sur le seul fondement de la législation sur le droit d'auteur (c'était l'arrêt de la Cour d'Aix-en-Provence du 2 juin 1980), ni d'un arrêt de cassation d'autres décisions d'une cour d'appel ayant également donné raison à la SACEM sans doute sur le fondement du droit de la concurrence mais sur des motifs insuffisants (c'était les arrêts de la Cour d'appel de Pau du 26 janvier 1983); il s'est bel et bien agi, en revanche, de deux arrêts, non de cassation de décisions ayant donné raison à la SACEM, mais de rejet de pourvois formés par deux disothécaires ayant été condamnés envers la SACEM par la Cour d'appel d'Amiens le 24 mai 1983 et, sans équivoque possible, aussi bien sur le fondement du droit de la concurrence que sur des motifs parfaitement appropriés.

Il n'est évidemment pas sans intérêt de noter à cet instant que ces décisions de la Cour de cassation relatives aux arrêts des Cours d'appel d'Aix-en-Provence, de Pau et d'Amiens — les deux

premières de cassation et les deux dernières de rejet — ont été chacune rendues par la première chambre civile de la Cour suprême.

Mais il est encore plus intéressant de constater, ainsi que nous allons le faire, que ladite première chambre civile de la Cour, sur examen approfondi des griefs systématiquement soulevés et argumentés par les adversaires de la SACEM à l'appui de leurs pourvois contre les arrêts de la Cour d'appel d'Amiens, a remarquablement et, nous semble-t-il, avec la volonté arrêtée de prononcer une décision de principe, opéré l'indispensable conciliation attendue du droit d'auteur exercé par une société d'auteurs en position dominante et du droit de la concurrence qui s'applique également à cette société parce que celle-ci, précisément, se trouve dans ladite position dominante.

Il convient donc pour nous d'écouter simplement mais très attentivement la Cour de cassation :

a) Sur le grief d'entente illicite :

Le cloisonnement des marchés est à l'évidence le plus sûr moyen, soit de conforter la position dominante en laquelle des entreprises se trouvent ou tendent à se trouver, soit, faute d'être ou de pouvoir être en cette position dominante, de se ménager les avantages d'une telle position, mais en partageant celle-ci entre entreprises, de préférence aussi peu nombreuses que possible, qui sont également intéressées au contrôle desdits marchés.

Comme nous l'avons vu plus haut (cf. 2., les données de fait du litige), il se trouve :

- que, sauf rare exception, il n'existe qu'une seule société d'auteurs par pays relativement à tel répertoire d'oeuvres déterminé (le répertoire des oeuvres musicales pour ce qui nous intéresse ici);

- que la position dominante en laquelle se trouve ainsi chaque société d'auteurs considérée sur un territoire déterminé (position dominante dont la caractéristique est de soustraire cette société à une concurrence effective sur le territoire en cause) concerne aussi bien son répertoire "propre", c'est-à-dire le répertoire des oeuvres "nationales" émanant des auteurs membres directs de la société que le répertoire des oeuvres "étrangères" émanant d'auteurs qui sont les membres d'autres sociétés d'auteurs exerçant leur activité sur le territoire des pays tiers;

- que chaque société d'auteurs, quoique aucun obstacle juridique ne constituerait un empêchement à telle expansion géographique qu'elle déciderait, se borne en effet à exercer son activité sur son territoire "national" et que, hors ce territoire national, elle confie contractuellement la gestion de son répertoire propre à chacune des autres sociétés d'auteurs pour ce qui concerne le territoire d'exercice de celle-ci — c'est l'objet même des conventions de

représentation réciproque existant entre les différentes sociétés d'auteurs exerçant leur activité de par le monde.

Le réseau d'accords de représentation réciproque ainsi tissé en commun par l'ensemble des sociétés d'auteurs en position dominante sur leur territoire d'exercice propre ne pouvait évidemment manquer ni d'attirer l'attention ni de susciter immédiatement l'idée que l'on se trouvait indubitablement en présence des ententes et pratiques concertées précisément prosrites tant par l'article 85 du Traité de Rome que par l'article 50 de l'ordonnance française du 30 juin 1945.

Et cette idée elle-même ne manqua bien sûr pas de faire son chemin chez les disothécaires intéressés et leurs conseils.

Et pourtant, l'argumentation aussi indignée que tonitruante qu'ils développèrent à ce sujet tourna très rapidement court. Aucun tribunal ne les suivit sur ce chemin apparemment parfaitement tracé : ils avaient eu le tort de confondre ce qu'est une évidence et ce qui n'a que l'apparence d'une évidence.

Le concert de volontés que supposait le réseau d'accords de représentation réciproque incriminé — et dont on prétendit bien sûr que la SACEM en était l'instigatrice principale — n'avait pas en effet l'infamale ambition de cloisonnement des marchés que l'on prétendait.

Il avait, en réalité, et continue d'avoir très exactement l'ambition inverse — aussi paradoxal que cela puisse paraître.

Et les multiples juridictions qui, avant la Cour de cassation, se sont prononcées sur ce point ne s'y sont pas trompées : lorsque des marchés, comme ceux des exécutions d'oeuvres musicales, sont *naturellement* inaccessibles à toute entreprise qui ne dispose pas, sur le territoire considéré (national, par hypothèse) constituant l'un de ces marchés, de l'outil de travail très lourd et très onéreux qui lui est indispensable

- parce que ce sont des milliers d'oeuvres différentes émanant de milliers d'auteurs différents qui y sont des milliers de fois utilisées par des milliers d'exploitants différents,

- et parce que les intérêts des auteurs aussi bien que ceux des exploitants des oeuvres imposent — sauf situation d'anarchie — et la négociation, et la surveillance, et le contrôle, et la gestion de ces milliers d'exécutions publiques, lesdits marchés sont des marchés *naturellement* cloisonnés de sorte que le recours à un réseau de conventions de représentation réciproque est le seul moyen, non de cloisonner ces marchés qui le sont déjà parce que naturellement inaccessibles, mais bel et bien de les *décloisonner* en les rendant simplement accessibles à tous.

C'est ce dont la Cour de cassation s'est parfaitement rendu compte et c'est la raison pour laquelle

elle a refusé de censurer les arrêts de la Cour d'appel d'Amiens parce qu'elle a estimé que c'était à bon droit que celle-ci avait constaté que la conclusion de contrats de représentation réciproque entre la SACEM et les sociétés d'auteurs étrangères, loin d'empêcher le jeu normal de la concurrence et de s'expliquer par une entente illicite, répondait, en ce qui concerne la diffusion des oeuvres des auteurs étrangers, non pas au souci de s'assurer une exclusivité, mais à la nécessité de procéder à un contrôle et à un recouvrement du droit d'auteur plus aisé et donc moins coûteux.

Il en résultait donc que la preuve n'était évidemment pas rapportée, ainsi que l'auraient souhaité les disothécaires (mais leurs affirmations à ce sujet firent long feu), que les sociétés d'auteurs étrangères auraient pu ou pourraient exploiter personnellement leur répertoire propre en France à un taux inférieur à celui qui est pratiqué par la SACEM en son nom propre et en le leur et dont, par conséquent, elles sont elles-mêmes bénéficiaires.

b) Sur les griefs d'exploitation abusive de position dominante :

Comme on l'a annoncé plus haut, ces griefs n'ont pas manqué d'être intensément exploités par les adversaires de la SACEM : ne concernaient-ils pas, en effet, de près ou de loin, le prix du répertoire de cette société c'est-à-dire, tout simplement, un prix à payer, qui plus est, un prix à payer pour une autorisation parfaitement impalpable et dont on peut si aisément se passer ?

Sur ce prix, contrepartie de l'autorisation donnée par elle aux exploitants de discothèques d'utiliser son répertoire, la SACEM resta parfaitement ferme : elle n'entendait pas, en effet, barguigner, consciente qu'elle était du niveau parfaitement équitable auquel elle le fixait et soucieuse qu'elle ne cessait pas d'être d'assurer de la sorte aux auteurs la rémunération qui leur était due, proportionnelle à l'utilisation qui était faite de leurs oeuvres.

Elle estimait, en effet, que le prix de son répertoire, fixé à 8,25% des recettes brutes réalisées par les discothèques (sauf accords particuliers sur lesquels nous reviendrons ci-dessous), se trouvait en rapport raisonnable avec la contrepartie fournie par elle : l'accès des discothèques à ce répertoire est une condition *sine qua non* de l'existence de celles-ci et le taux de 8,25%, qui ne représente qu'environ 10% des charges d'exploitation de telles entreprises, ne se distingue pas sensiblement de la moyenne des taux appliqués par les différentes sociétés d'auteurs du Marché commun dans des circonstances analogues.

En tant que tel, le prix demandé par la SACEM ne fut jamais censuré par aucune des multiples juridictions qui eurent à en connaître.

Mais ce sont aussi les pratiques contractuelles de la SACEM en rapport avec ce prix qui furent soumises à l'appréciation des tribunaux et, en tout dernier lieu, à celle de la Cour de cassation :

"La clause forfaitaire"

Par cette clause insérée dans ses contrats généraux de représentation, la SACEM, en tant qu'organisme professionnel d'auteurs et conformément à la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique (cf. article 43, 2^e alinéa) :

...confère à un entrepreneur de spectacles la faculté de représenter, pendant la durée du contrat, les oeuvres actuelles ou futures, constituant le répertoire dudit organisme aux conditions déterminées par l'auteur ou ses ayants droit.

Le contrat général de représentation, tel qu'ainsi prévu par la loi, doit être distingué du contrat de représentation — contrat "simple" si l'on peut dire, dont l'objet ne concerne qu'une ou plusieurs oeuvres déterminées et non un ensemble d'oeuvres actuelles et futures.

Dans le domaine musical, il est clair que des différences essentielles existent par exemple entre une exploitation de discothèque et une association de concert : autant celle-ci sait à l'avance quel sera le programme des oeuvres exécutées, autant celle-là l'ignore ; autant celle-ci ne fait appel qu'à quelques oeuvres déterminées, autant celle-là diffuse en permanence un "flot musical" toujours changeant.

C'est dire que le contrat général de représentation est la technique adaptée à l'exploitation de discothèque et le contrat de représentation la technique convenable pour l'association de concert.

Cela étant, les discothèques qui menèrent le combat contre la SACEM crurent pouvoir faire valoir utilement que le contrat général de représentation, du fait même de son caractère forfaitaire, permettait à la société d'auteurs d'abuser de sa position dominante puisque, par ce type de contrat, l'obligation leur était faite de se munir d'une autorisation générale portant sur tout un répertoire alors que seule les intéressait partie infime des oeuvres composant celui-ci, l'arrière-pensée sous-tendant cette argumentation étant évidemment que cette partie du tout devrait nécessairement leur coûter moins que le tout.

À cet égard, la SACEM observa, d'une part, non seulement que, s'agissant d'un répertoire de créations intellectuelles, la faculté d'y puiser librement ouverte par le contrat général de représentation avait l'intérêt de placer toutes les oeuvres différentes le composant dans une situation d'égalité parfaite au plan de la qualité que les utilisateurs leur attribuent et dont il est souhaitable que celle-ci soit la raison d'être de leur choix, mais, d'autre part et surtout, qu'elle ne voyait pas, à supposer possible que seule

une partie de son répertoire, préalablement déterminée et fixée, fasse l'objet du contrat, qu'il serait justifié que cette partie du répertoire ait une valeur moindre que celle qu'elle aurait dans l'hypothèse où, le contrat général de représentation existant, on déterminerait après coup que c'est bien cette partie-là du répertoire qui aurait été effectivement utilisée, à l'exclusion de toute autre.

Les juridictions ne furent pas insensibles à ces observations et la Cour de cassation, dans ses arrêts du 16 avril 1985, conclut que :

...les conditions de type forfaitaire auxquelles l'entrepreneur de spectacles se voit conférer par la SACEM la faculté d'user ou de ne pas user de son répertoire peuvent consister, sans que ladite SACEM abuse de sa position dominante, en une redevance calculée indépendamment de l'utilisation effective que fait l'usager de son répertoire, voire en dehors de toute utilisation...

"L'assiette sur laquelle porte le droit d'auteur"

Le prix du répertoire de la SACEM étant décidé — la clef de voûte de la longue querelle judiciaire à laquelle la Cour de cassation a mis un terme et les disothèques intéressées ne négligeant à cet égard aucun à-côté, leur effort porta non seulement et comme on l'a vu sur le pourcentage de perception du droit d'auteur lui-même, mais également sur l'assiette prise en compte par la SACEM.

Indiquons brièvement à cet égard que la loi française du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique établit, en son article 35, le principe de la participation proportionnelle des auteurs aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation de leurs oeuvres, participation proportionnelle qui, dans les cas énumérés par la loi, peut être évaluée forfaitairement.

La SACEM, précisément dans le cadre d'une telle évaluation forfaitaire et dans le respect de la proportionnalité prescrite, prévoyait donc contractuellement que l'assiette sur laquelle porterait le pourcentage devant lui revenir engloberait l'ensemble des recettes entrant dans la comptabilité de ses cocontractants, c'est-à-dire, notamment, le service perçu et la TVA.

Les disothèques firent valoir que ces éléments de recettes d'exploitation n'avaient aucun rapport avec l'usage du répertoire utilisé et que la SACEM commettait donc — une fois de plus — un abus de position dominante.

Tel ne fut pas l'avis des juridictions saisies et la Cour de cassation, le 16 avril 1985, observa, d'une part, que, lorsque la base de calcul de la participation proportionnelle aux recettes tirées de la seule exploitation des oeuvres ne peut être pratiquement déterminée, la loi autorise une rémunération forfaitaire; d'autre part, qu'il s'ensuivait que les conditions de type forfaitaire d'autorisation d'utilisation

du répertoire pouvaient consister, ainsi que l'avait constaté la Cour d'appel d'Amiens, sans qu'il y ait abus de la part de la SACEM, en une redevance calculée sur le montant, y compris la TVA, de prestations étrangères à la diffusion des oeuvres.

"La nationalité des oeuvres"

Sur leur lancée, les disothèques plaignantes pensèrent trouver les raisons d'une nouvelle incrimination à l'encontre de la SACEM en arguant d'abus de position dominante la pratique contractuelle consistant pour cette société à ne faire aucune différence — aucune différence de prix s'entend — entre les oeuvres administrées par elle, que celles-ci soient d'origine nationale ou qu'elles soient d'origine étrangère. Ce nouveau grief d'exploitation abusive d'une position dominante, évidemment en rapport direct avec le grief d'entente illicite examiné plus haut mais distinct de lui, ne fut, pas davantage que les précédents, accueilli par les tribunaux : il consistait essentiellement, en effet, à affirmer que les sociétés d'auteurs étrangères, liées par convention réciproque avec la SACEM, pratiquant sur leur propre territoire d'exercice des tarifs d'intervention inférieurs à ceux de la SACEM, cette dernière, de toute façon, commettait un acte illicite en intervenant en leur nom et pour leur compte à un tarif différent — et, par hypothèse, supérieur. Dans leur élan, les disothèques n'hésitèrent évidemment pas à affirmer également que la SACEM, loin de transférer aux sociétés d'auteurs étrangères les sommes, abusives, qu'elle percevait pour elles, ne leur adressait que la part correspondant aux tarifs prétendument pratiqués par elles sur leur propre territoire.

Cette argumentation cauteleuse et perfide pêchait par trop de simplisme : elle occultait en effet complètement la liberté d'agir sur le territoire français des auteurs étrangers qui y sont protégés de la même manière et dans les mêmes termes que les auteurs nationaux. Tels sont en effet le sens et la portée de la règle dite du traitement national inscrite dans les conventions multinationales sur le droit d'auteur auxquelles la France est partie, comme aussi d'ailleurs le sens et la portée de l'article 11 du Code civil français, tels que dégagés par la jurisprudence.

Une fois de plus, l'argumentation des disothèques fit long feu devant les juges du fond et la Cour de cassation, dans ses arrêts du 16 avril 1985, conclut que, dès lors qu'il n'était pas établi que les auteurs étrangers, dont la SACEM recouvre les droits d'auteur en France à raison de l'utilisation qui y est faite de leur répertoire, avaient chargé cette société de leur procurer une rémunération inférieure, et non pas égale, à celle qu'elle percevait pour les auteurs qui sont ses membres directs, la Cour d'appel d'Amiens avait pu à bon droit décider, en raison des complications et frais supplémentaires

qu'une distinction entre les oeuvres selon leur nationalité aurait inmanquablement entraînés, que la pratique de l'unicité de taux ne nuisait pas au jeu normal de la concurrence et ne constituait donc pas, de la part de la SACEM, une exploitation abusive de sa position dominante.

"Les pratiques discriminatoires"

Parmi les pratiques d'exploitation abusive d'une position dominante interdites par l'article 86 du Traité de Rome figure (cf. lettre c)) le fait d' :

...appliquer à des partenaires commerciaux des conditions inégales à des prestations équivalentes, en leur infligeant, de ce fait, un désavantage dans la concurrence.

La législation française de son côté, à l'instar de toutes les législations européennes de caractère économique, interdit en substance la pratique de prix ou de conditions de vente discriminatoires lorsqu'ils ne sont pas justifiés par des différences correspondantes du prix de revient de la marchandise ou du service.

Agissant dans le cadre de l'article 43, deuxième alinéa, de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique qui, comme on l'a vu, traite du contrat général de représentation, la SACEM accorde bien à chacun des usagers de son répertoire la même "prestation" c'est-à-dire, ainsi que l'a relevé la Cour de cassation, la faculté de représenter les oeuvres actuelles ou futures constituant son répertoire. Mais il se trouve que ses "partenaires commerciaux" ne se présentent pas à elle dans des conditions identiques : certains sont isolés, d'autres sont regroupés au sein d'organisations professionnelles représentatives qui entendent discuter et négocier en leur nom.

Parmi ces organisations, de nouvelles différences peuvent être relevées concernant la SACEM : certaines — la quasi-totalité — négocient effectivement et, en contrepartie d'avantages réels et sérieux qu'elles concèdent à la SACEM, obtiennent de celle-ci des atténuations notamment tarifaires (certaines déductions sont opérées sur le pourcentage de 8,25 sur les recettes qui représente, comme on l'a vu, la redevance de droit d'auteur exigible en matière de discothèques); d'autres — l'exception — refusent, en revanche, tout accord et, partant, la concession des avantages que la SACEM souhaite obtenir pour des raisons de facilité de gestion et qui, seuls, justifient des déductions de prix correspondantes.

Il va sans dire que les discothèques qui ont fomenté et soutenu la guerre judiciaire de sept ans qui a conduit aux arrêts du 16 avril 1985 de la Cour

de cassation appartenaient soit à la catégorie des "isolés", soit à celle des "regroupés" mais alors au sein des organisations réfractaires à toute forme de protocole d'accord raisonnable.

Ces discothèques, qui n'en étaient pas à une contradiction près, s'empressèrent donc de crier à la discrimination illicite et, de ce chef, de se plaindre du traitement que leur infligeait la SACEM faute de pouvoir s'entendre avec elles comme elle s'était entendue avec les autres.

Sur ce point encore, les tribunaux rejetèrent leurs prétentions et la Cour de cassation, dans ses arrêts du 16 avril 1985, conclut que ne constitue pas une pratique discriminatoire le fait pour la SACEM de signer un protocole d'accord avec une organisation professionnelle de discothèques en lui consentant un tarif préférentiel, dès lors qu'en contrepartie elle obtient des avantages qui facilitent son action, lui permettant notamment de substituer à ses contrôles des vérifications simplifiées.

La plainte des discothèques non adhérentes d'une telle organisation professionnelle n'était donc pas admissible puisqu'une telle méthode de gestion du répertoire est de nature à aboutir à une meilleure administration des droits des auteurs et, par conséquent, est conforme à l'intérêt général des auteurs eux-mêmes et à celui des usagers de leurs oeuvres.

Ainsi pensons-nous avoir fait le tour des questions abordées en France par de très nombreuses juridictions et, en dernier lieu, par la Cour de cassation elle-même au cours des sept dernières années.

Sans doute, les difficultés dont nous avons souhaité rendre compte se sont-elles produites dans un domaine particulier, mais ce domaine n'en était et n'en demeure pas moins essentiel pour tous ceux qui y tiennent un rôle : les auteurs en premier lieu dont les conditions de vie dépendent de l'application que l'on fait, en pratique, des prérogatives légales qui leur sont reconnues, quel que soit l'environnement juridique plus vaste dans lequel ils évoluent; les utilisateurs des oeuvres constituant le répertoire considéré, ensuite — singulièrement ceux qui se sont refusés à soutenir les mauvaises querelles engagées contre la société précisément chargée de la défense des intérêts des auteurs — à qui il importait et il continue d'importer de donner l'assurance que les contributions qui leur sont demandées au nom du droit d'auteur, en leur dite qualité d'utilisateur de répertoire, ne sont aucunement constitutives d'abus et que la législation économique qui s'applique aux uns et aux autres se trouve ainsi parfaitement respectée.

Calendrier des réunions

Célébration du centenaire de la Convention de Berne

La célébration officielle du centenaire de la Convention de Berne aura lieu à Berne le 11 septembre 1986 à l'invitation du Gouvernement suisse. A cette occasion, l'Assemblée de l'Union de Berne tiendra une session extraordinaire.

Nous avons reçu jusqu'à présent les renseignements suivants sur les autres manifestations prévues par des organisations ou gouvernementales et des organisations nationales :

- 17 et 18 avril (Londres) — Conférence organisée par la Division du droit de la propriété intellectuelle du Queen Mary College (Université de Londres) et l'Association britannique littéraire et artistique du droit d'auteur, qui aura pour titre "Le centenaire de la Convention de Berne"
- 18 avril (Munich) — Célébration du centenaire par l'Institut pour le droit d'auteur et le droit des médias (Institut für Urheber- und Mediarecht)
- 24 et 25 avril (Heidelberg) — Célébration du centenaire dans le cadre du Symposium international sur le droit d'auteur organisé par l'Union internationale des éditeurs (UIE) et l'Association des éditeurs allemands (Börseverein des Deutschen Buchbandes)
- 20 et 21 juin (Zurich) — Célébration du centenaire par la Société suisse pour les droits des auteurs d'œuvres musicales (SUISA)
- 8-12 septembre (Berne) — Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale (ALAI) dans le cadre duquel le centenaire sera célébré
- 22-24 septembre (Mexico) — Célébration du centenaire dans le cadre des Journées d'étude du droit d'auteur pour les pays de l'Amérique latine organisées par l'OMPI et l'Institut mexicain du droit d'auteur
- 5-11 octobre (Madrid) — Congrès de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC) dans le cadre duquel le centenaire sera célébré
- 14-17 octobre (Cracovie) — Célébration du centenaire dans le cadre d'un séminaire organisé par l'Université Jagellonne
- 24-28 novembre (New Delhi) — Célébration du centenaire dans le cadre des Journées régionales d'étude du droit d'auteur et des droits voisins organisées par l'OMPI et le Gouvernement indien

Réunions de l'OMPI

(Cette liste ne contient pas nécessairement toutes les réunions de l'OMPI et les dates peuvent faire l'objet de modifications)

1986

- 8-11 avril (Genève) — Comité permanent chargé de la coopération pour le développement en rapport avec la propriété industrielle
- 14-18 avril (Genève) — Comité permanent chargé de l'information en matière de brevets (PCPI) : Groupe de travail sur l'information générale
- 5-7 mai (Genève) — Union de Paris : Comité d'experts sur la protection contre la contrefaçon
- 12-14 mai (Genève) — Forum international de l'OMPI sur la gestion collective des droits d'auteur et des droits voisins
- 22 mai - 6 juin (Genève) — Comité permanent chargé de l'information en matière de brevets (PCPI) : Groupe de travail sur l'information en matière de recherche
- 26-30 mai (Genève) — Union de Paris : Comité d'experts sur l'harmonisation de certaines dispositions des législations protégeant les inventions
- 2-6 juin (Paris) — Comité d'experts gouvernementaux sur les œuvres audiovisuelles et les phonogrammes (convoqué conjointement avec l'Unesco)
- 4-6 juin (Genève) — Comité permanent chargé de l'information en matière de brevets (PCPI) : Groupe de travail sur l'information en matière de brevets en faveur des pays en développement
- 9-13 juin (Genève) — Comité permanent chargé de l'information en matière de brevets (PCPI) : Groupes de travail sur les questions spéciales et sur la planification

- 23–27 juin (Genève) — Comité d'experts sur la propriété intellectuelle en matière de circuits intégrés
- 1er–5 septembre (Genève) — Comité permanent chargé de l'information en matière de brevets (PCPI) et Comité de coopération technique du Traité de coopération en matière de brevets (PCT/CTC)
- 8–10 septembre (Genève) — Exposition de l'OMPI sur l'information en matière de brevets et de marques
- 8–12 septembre (Genève) — Organes directeurs (Comité de coordination de l'OMPI, Comités exécutifs des Unions de Paris et de Berne, Assemblée de l'Union de Berne)
- 13–17 octobre (Genève) — Comité permanent chargé de l'information en matière de brevets (PCPI) : Groupe de travail sur l'information générale
- 24 novembre – 5 décembre (Genève) — Comité permanent chargé de l'information en matière de brevets (PCPI) : Groupe de travail sur l'information en matière de recherche
- 8–12 décembre (Genève) — Comité permanent chargé de l'information en matière de brevets (PCPI) : Groupes de travail sur les questions spéciales et sur la planification

Réunions de l'UPOV

1986

- 15 avril (Genève) — Comité consultatif
- 16 et 17 avril (Genève) — Comité administratif et juridique
- 21–23 mai (Hanovre) — Groupe de travail technique sur les systèmes d'automatisation et les programmes d'ordinateur
- 26–29 mai (Pontecagnano-Salerno) — Groupe de travail technique sur les plantes potagères, et Sous-groupe
- 3–6 juin (Dublin) — Groupe de travail technique sur les plantes agricoles, et Sous-groupe
- 15–18 juillet (Wageningen) — Groupe de travail technique sur les plantes ornementales et les arbres forestiers, et Sous-groupe
- 15–19 septembre (Wädenswil) — Groupe de travail technique sur les plantes fruitières, et Sous-groupe
- 18 et 19 novembre (Genève) — Comité administratif et juridique
- 20 et 21 novembre (Genève) — Comité technique
- 1er décembre (Paris) — Comité consultatif
- 2 et 3 décembre (Paris) — Conseil

Autres réunions en matière de droit d'auteur et/ou de droits voisins

Organisations non gouvernementales

1986

- 24 et 25 avril (Heidelberg) — Union internationale des éditeurs (UIE) — Symposium sur le droit d'auteur
- 6–8 mai (Bruxelles) — Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC) — Commission juridique et de législation
- 8–12 septembre (Berne) — Association littéraire et artistique internationale (ALAI) — Congrès
- 5–11 octobre (Madrid) — Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC) — Congrès
- 20–23 octobre (Vienne) — Fédération internationale des musiciens (FIM) — Congrès

