

Paraît chaque mois
Abonnement annuel:
160 francs suisses
Fascicule mensuel:
16 francs suisses

102^e année – N^{os} 7–8
Juillet–Août 1989

Le Droit d'auteur

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

Sommaire

NOTIFICATIONS RELATIVES AUX TRAITES

Convention de Berne. Nouveau membre de l'Union de Berne : Lesotho 229

ETUDES

Le droit de destination en Europe, par *Frank Gotzen* 230

La protection des droits des artistes interprètes ou exécutants aux niveaux national et international : l'expérience tchécoslovaque, par *Miroslav Oskar Jelinek* 245

CORRESPONDANCE

Lettre des Etats-Unis d'Amérique, par *Ralph Oman* 263

CALENDRIER DES REUNIONS 270

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

(ENCART)

Note de l'éditeur

PARAGUAY

Code civil (adopté par la loi n° 1183, du 18 décembre 1985) (*Extraits*) Texte 2-01

ROYAUME-UNI

Ordonnance (modificative) de 1989 sur le droit d'auteur (conventions internationales) (n° 157, du 7 février 1989) Texte 1-09

© OMPI 1989

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

Notifications relatives aux traités

Convention de Berne

Nouveau membre de l'Union de Berne

LESOTHO

Le Gouvernement du Royaume du Lesotho a déposé le 27 juin 1989 son instrument d'adhésion à la Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886, telle que révisée à Paris le 24 juillet 1971, avec la déclaration selon laquelle il invoque le bénéfice de la faculté prévue par l'article II et de celle prévue par l'article III de l'Annexe de ladite convention.

Ledit instrument d'adhésion contient également la déclaration suivante : "En application de l'article 33.2) de la Convention de Berne ainsi révisée, le Gouvernement du Royaume du Lesotho déclare qu'il ne se considère pas lié par les dispositions de l'alinéa 1) de l'article 33 de cette convention".

La Convention de Berne révisée à Paris le 24 juillet 1971 et modifiée le 2 octobre 1979 en-

trera en vigueur, à l'égard du Royaume du Lesotho, le 28 septembre 1989. A cette date, le Royaume du Lesotho deviendra le 83^e membre de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques (Union de Berne).

Conformément à l'article I.2)b) de l'Annexe de ladite convention ainsi révisée, la déclaration du Gouvernement du Royaume du Lesotho invoquant le bénéfice de la faculté prévue par l'article II et de celle prévue par l'article III de l'Annexe restera valable jusqu'à l'expiration de la période décennale en cours, soit jusqu'au 10 octobre 1994.

Pour déterminer sa part contributive dans le budget de l'Union de Berne, le Royaume du Lesotho sera rangé dans la classe VII.

Notification Berne n° 124, du 28 juin 1989.

Etudes

Le droit de destination en Europe

Frank GOTZEN*

I. La définition du droit de destination et les exemples de son application

1. Le droit de destination est la faculté exclusive que possède l'auteur dans certains pays de réserver à un usage bien déterminé les reproductions de son oeuvre qui ont été mises dans le commerce. Cette destination prendra souvent la forme d'une interdiction d'utiliser les exemplaires d'une certaine façon. Elle s'imposera à tous, même aux tiers non liés à l'auteur par des dispositions contractuelles.

La notion d'un "droit de destination" n'est pas synonyme de l'expression voisine d'un "droit de mise en circulation"¹, qui, pour beaucoup, ne vise que la seule faculté de mettre des exemplaires de l'oeuvre dans le commerce. Le droit que nous voulons désigner est plus large, puisqu'il couvre non seulement la mise en circulation, mais également tout autre usage des reproductions. Il est plus durable aussi car il continue de s'imposer lors des utilisations ultérieures, même au-delà du stade de la première commercialisation de l'oeuvre².

2. L'application la plus connue du droit de destination est sans doute celle qui, en France et en Belgique, a permis aux auteurs d'oeuvres musicales de s'opposer au libre usage par des radiodiffuseurs ou des exploitants de discothèques d'enregistrements sonores achetés dans le commerce au prix du simple particulier. Ces disques ou cassettes n'ayant pas été "destinés" à une clientèle d'exploitants, les titulaires du droit de reproduction se sont vus re-

connaître le droit de ne permettre de telles utilisations intensives que moyennant paiement d'une rémunération complémentaire, indépendante de celle qui est de toute façon due au titre de l'exécution publique des oeuvres³.

D'autres exemples se rapportent à des utilisations commerciales de photographies ou de reproductions d'oeuvres. Si elles ne sont pas conformes à l'intention bien établie de l'auteur, celui-ci pourra s'y opposer, même si elles sont le fait de tiers. Ainsi, le titulaire des droits sur une oeuvre cinématographique peut très bien réserver l'utilisation d'une photo aux seules fins d'illustration d'un commentaire du film et s'opposer à son emploi par un journal pour rendre compte d'un fait divers⁴ ou par un confiseur pour vanter les mérites de sa pâtisserie⁵. De même, un peintre qui a destiné des reproductions de son oeuvre à une édition sous forme de calendrier peut empêcher des acheteurs de découper ces images pour les revendre, après les avoir collées sur un dos solide, comme des tableaux⁶.

³ Voir, en Belgique, l'arrêt de la Cour de cassation du 19 janvier 1956, publié dans *L'Ingénieur-Conseil*, 1956, p. 62, avec les conclusions de Ganshof van der Meersch, ainsi que dans *Revue critique de jurisprudence belge*, 1956, p. 172, avec note J.G. Renauld, "Les destinées récentes du droit de reproduction mécanique et le droit d'auteur".

En France, les arrêts de la Cour de cassation du 1^{er} mars 1988, dans l'affaire *Le fox trot*, JCP (éd. G) 1988-II-21120, du 22 mars 1988 dans deux affaires *Fanic* et *Le Sphinx*, dans *Bull. civ.* 1988-I, nos 88 et 89, p. 56-57 et du 19 avril 1988 dans l'affaire *Sassi*, dans *Bull. civ.* 1988-I, n° 112, p. 76. Ces affaires ont donné lieu aux commentaires de A. Françon dans *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1988, p. 444-449 et dans JCP (éd. G) 1988-II-21120.

Comp., pour le droit européen, l'arrêt de la Cour de justice des Communautés européennes du 9 avril 1987 dans l'affaire *Basset c. SACEM*, RIDA 1987, n° 133, p. 178-180, note J. Delmoly.

⁴ Paris 8 juillet 1974, *L'Ingénieur-Conseil*, 1980, p. 4 et Cass. fr. 5 mai 1976, RIDA 1976, n° LXXXX, p. 168.

⁵ Anvers 13 février 1980, *L'Ingénieur-Conseil*, 1980, p. 10.

⁶ Comp. la solution qui découle de l'arrêt rendu le 19 janvier 1979 par la Cour de cassation (*Hoge Raad*) néerlandaise dans l'affaire *Poortvliet*, publié dans *Auteursrecht*, 1979, p. 50 et dans *Ars Aequi*, 1980, p. 311. Ainsi que nous l'indiquerons plus loin au n° 10 de cet exposé, l'affaire doit cependant être située sur une toile de fond assez peu favorable à l'idée d'un contrôle sur l'utilisation des exemplaires.

* Professeur à l'Université catholique de Louvain et aux Facultés UFSAL à Bruxelles; Directeur du Centre de recherche en propriété intellectuelle (CIR).

¹ S. Strömholm, "Le 'droit de mise en circulation' dans le droit d'auteur", *Le Droit d'auteur*, 1967, p. 279-301; H. Wistrand, *Les exceptions apportées aux droits de l'auteur sur ses oeuvres*, Paris, 1968, p. 57; D. Reimer, "Le droit de mise en circulation, en particulier la location et le prêt des livres et des disques", *Le Droit d'auteur*, 1973, p. 56-62.

² F. Gotzen, *Het bestemmingsrecht van de auteur - Le droit de destination de l'auteur*, Bruxelles, 1975; T. Desurmont, "Le droit de l'auteur de contrôler la destination des exemplaires sur lesquels son oeuvre se trouve reproduite", *Revue internationale du droit d'auteur* (RIDA), 1987, n° 134, p. 3-69; F. Pollaud-Dulian, *Le droit de destination. Le sort des exemplaires en droit d'auteur*, thèse, Paris 2, 1988.

Le droit de destination procure également un moyen efficace de réagir contre le détournement de copies d'œuvres cinématographiques clairement vouées à la destruction. Si des exemplaires d'anciens films sont mis au rebut afin de les détruire pour n'en récupérer que les sels chimiques, les titulaires du droit d'auteur pourront s'opposer à ce que des tiers les remettent en circulation⁷.

Sous réserve de l'incidence du droit communautaire européen, dont nous traiterons plus loin, le droit de destination comporte en outre des possibilités d'imposer des limites territoriales à la circulation des exemplaires d'une œuvre⁸.

Ce seront toujours les mêmes principes qui pourraient permettre aux auteurs d'œuvres littéraires ou scientifiques de pallier la carence du législateur dans le domaine du droit de prêt⁹. Moyennant un avertissement adéquat sur les exemplaires de leurs œuvres, ils pourraient interdire ou soumettre à une rémunération appropriée le prêt à titre onéreux ou gratuit de livres et de revues. Ce faisant, ils résoudraient de leurs propres forces l'ancien problème du manque à gagner qui découle de la diminution des ventes en librairie de livres ou de revues disponibles en bibliothèque¹⁰.

Il est vrai qu'une certaine inertie des titulaires des droits en question n'a pas encore permis de sou-

mettre cette application du droit de destination à l'appréciation des tribunaux¹¹.

Plus récemment, dans un domaine comparable, les pratiques de location et de prêt sont venues menacer les intérêts des auteurs d'œuvres musicales ou audiovisuelles enregistrées sur disques, sur cassettes ou sur des vidéogrammes, et même ceux des titulaires de droits sur des logiciels¹². Un "livre vert" de la Commission des Communautés européennes vient d'attirer l'attention sur les menaces que ces pratiques font peser sur la vente normale de tels produits, surtout si l'on tient compte du fait que la location facilite la copie privée et même la piraterie des œuvres. C'est pourquoi la Commission envisage des directives européennes qui obligeraient les Etats membres à introduire dans leur législation sur le droit d'auteur des dispositions expresses conférant le droit d'autoriser ou d'interdire la location commerciale d'enregistrements sonores, de vidéogrammes ou de programmes d'ordinateur¹³. En attendant que ces projets européens se répercutent en des textes nationaux explicites, les titulaires du droit d'auteur sur ces œuvres pourraient cependant, dès aujourd'hui, arriver à des résultats comparables dans les pays qui connaissent le système du droit de destination, en indiquant sur les exemplaires en question leur volonté de soumettre la location commerciale à leur consentement.

II. Le fondement juridique du droit de destination

3. Nous avons vu que le droit de destination trouve à s'appliquer en des situations aussi nombreuses que variées. Les exemples cités ne dépen-

⁷ Cass. fr. 20 octobre 1977, RIDA 1978, n° LXXXXXVI, p. 115; Trib. Bruxelles 27 mai 1955, RIDA 1955, n° IX, p. 100.

⁸ Bruxelles 26 octobre 1978, RIDA 1979, n° 100, p. 198, confirmé par Cass. belge 9 avril 1981, *Pas.* 1981, I, p. 879; Trib. gr. inst. Paris 24 avril 1980, RIDA 1980, n° 106, p. 135; Trib. Charleroi 27 mars 1986, *L'Ingénieur-Conseil*, 1986, p. 302, note J. Steenbergen et RIDA 1986, n° 130, p. 128.

⁹ Sur l'absence, dans de nombreux pays, d'un droit de prêt, ou sur sa réglementation en dehors du cadre du droit d'auteur, voir A. Dietz, *Le droit d'auteur dans la Communauté européenne*, Luxembourg, 1978, nos 250-258, p. 94-96; C. Polet, N. Van Lingen, P.W.R. Vreeken, *De juridische, economische en sociale situatie van de literaire vertaler in de Europese Gemeenschap*, Bruxelles, documents Commission CE, XII/961/79, p. 41-48 et 123; G. McFarlane, "Le droit de prêt au public — Une comparaison de diverses conceptions nationales", *Le Droit d'auteur*, 1980, p. 274-279; H. Cohen Jehoram (éd.), *Public Lending Right*, Deventer, 1983.

Comp. le document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco sur les œuvres imprimées et le rapport de ce comité dans *Le Droit d'auteur*, 1988, p. 89-93, ainsi que le document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux chargé de faire l'évaluation et la synthèse des principes relatifs à différentes catégories d'œuvres, *ibid.*, 1988, p. 482 et 497-498 et le rapport du comité, *ibid.*, 1988, p. 554.

¹⁰ H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, Paris, 3^e éd., 1978, n° 288, p. 370-373; F. Gotzen, "Le droit de prêt dans le cadre de la législation belge sur le droit d'auteur", RIDA 1978, n° LXXXXXVI, p. 45-47; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.* à la note 2, nos 219-221, p. 283-289.

Comp. Ministère belge de l'éducation nationale, "Le droit d'auteur", *L'Ingénieur-Conseil*, 1987, p. 236.

¹¹ Voir cependant certaines indications en ce sens par des juges belges dans Bruxelles 1^{er} juin 1962, JT 1962, p. 459 et dans Trib. comm. Bruxelles 28 juin 1963, JT 1963, p. 574, commentés par F. Gotzen, *op. cit.* à la note 10, p. 45-47.

¹² D. Diserens, *La location de vidéogrammes et de phonogrammes en droit d'auteur*, Genève, 1986, p. 11-30.

¹³ *Livre vert sur le droit d'auteur et le défi technologique*, COM (88) 172, chapitres 4 et 5; proposition d'une directive du Conseil concernant la protection juridique des programmes d'ordinateur, COM (88) 816, art. 4 et 5.

Dans un même sens, le rapport du Groupe d'experts sur la location de phonogrammes et de vidéogrammes, *Le Droit d'auteur*, 1985, p. 16-19, le document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco sur les œuvres audiovisuelles et les phonogrammes et le rapport de ce comité, *ibid.*, 1986, p. 195-196, le document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco sur les œuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales et le rapport de ce comité, *ibid.*, 1987, p. 212-213, ainsi que le document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux chargé de faire l'évaluation et la synthèse des principes relatifs à différentes catégories d'œuvres, *ibid.*, 1988, p. 390, 395, 405, 475-476, 489 et le rapport de ce comité, *ibid.*, 1988, p. 542-543.

dent pas toujours d'une réglementation légale détaillée. Souvent même le législateur n'en dit mot. Mais c'est précisément l'intérêt du droit de destination que de pouvoir arriver à des résultats permettant un certain contrôle de l'usage des exemplaires d'une oeuvre, même dans le silence de la loi.

Est-ce à dire que le droit de destination se trouverait sans base légale ? Certains l'ont parfois prétendu¹⁴. C'était oublier cependant qu'un législateur n'est pas obligé de tout vouloir dire. Il peut parfaitement se contenter de ne formuler que de grands principes qui seront développés ensuite par les tribunaux. Une telle approche permet à la jurisprudence de répondre, par un procédé de "démembrement" du privilège général de l'auteur¹⁵, à tous les défis du développement continu des moyens de diffusion de la création artistique. Ainsi une loi qui ne traiterait pas expressément de la télévision par câble pourrait quand même être rendue applicable à ce phénomène, du moment qu'elle accorde d'une façon générale et illimitée un droit absolu à l'auteur sur toute forme d'exécution ou de représentation de son oeuvre en public¹⁶. C'est cette même technique du démembrement qui permettra au juge de reconnaître le droit de destination.

4. Peu importe donc que le droit de destination se trouve ou non inscrit en tous termes dans la loi.

¹⁴ J.H. Spoor, *Copies in Copyright*, Alphen, 1980, p. 115-116; A. De Bluts, "Note", *L'Ingénieur-Conseil*, 1956, p. 57 et 59; H. Van Lier, "Observations", JT 1976, p. 447.

C'était également l'opinion initiale, tant de H. Desbois dans *Le droit d'auteur*, Paris, 1950, p. 455 et suiv. et "Chroniques de la législation et de la jurisprudence françaises", *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1953, p. 910 et suiv. et 1956, p. 270 et suiv. que de F. Van Isacker dans *De exploitatierechten van de auteur*, Bruxelles, 1963, p. 195, 199 et 201. Plus tard, cependant, ces deux auteurs ont chacun changé d'avis, ainsi qu'il découle de H. Desbois, *op. cit.* à la note 10, nos 240, 288 et 528 et de F. Van Isacker dans *Kritische synthese van het Belgische auteursrecht*, Anvers, 1985, p. 72-73.

¹⁵ A. Vander Haeghen, "Démembrement de droits intellectuels", *L'Ingénieur-Conseil*, 1955, p. 158-159; J.G. Renaud, *Droit d'auteur et contrat d'adaptation*, p. 301-302 et *op. cit.* à la note 3, p. 190-191.

Comp. H.L. De Beaufort, *Auteursrecht*, Zwolle, 1932, p. 35-36; T. Limperg, *Bescherming van vormgeving tegen plagiaat*, Amsterdam, 1971, p. 94; D. Reimer, "Schranken der Rechtsübertragung im Urheberrecht", *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR)*, 1962, p. 624 et suiv. qui parle de "dingliche Aufspaltung des Urheberrechts"; S. Strömholm, *Das Veröffentlichungsrecht des Urhebers*, Stockholm, 1964, p. 92-93; E. del Bianco, *Le droit d'auteur et ses limites*, Lausanne, 1951, p. 76 et 78.

¹⁶ C'est ainsi que la loi belge sur le droit d'auteur du 22 mars 1886 a pu être rendue applicable à la télévision par câble, dans Bruxelles 30 mars 1979, JT 1979, p. 502, confirmé sur ce point par Cass. 3 septembre 1981, *Pas.* 1982, I, p. 8 et cassé pour d'autres motifs par Cass. 30 juin 1983, *L'Ingénieur-Conseil*, 1983, p. 261. Dans le même sens, Cass. 25 juin 1982, *Rechtskundig Weekblad*, 1982-1983, col. 2702.

Il suffira qu'un législateur accorde à l'auteur un monopole large et général sur l'exploitation et la reproduction de son oeuvre.

Le juge pourra dans ce cas admettre sans peine que celui qui aurait pu interdire toute reproduction de son oeuvre ne sort pas du cadre absolu de son droit quand il se contente de réserver à une certaine destination les exemplaires reproduits avec son autorisation conditionnelle. Il s'agit là en fait d'une application du vieil adage selon lequel "qui peut le plus peut le moins"¹⁷. Ainsi, le principe du droit de destination peut se trouver solidement ancré dans le système de la loi, même si toutes ses applications pratiques n'y figurent pas en détail.

5. L'exercice du droit de destination comportera toutefois des limites qui sont inhérentes à sa nature. Il subsiste en effet une difficulté. Lorsqu'il s'agit de respecter des droits plus "classiques" de l'auteur, les tiers sont en mesure de déduire de la loi l'étendue de leur devoir d'abstention. L'auteur peut dès lors, sans plus, exiger d'eux qu'ils respectent les textes : "*Nemo ius ignorare censetur*". Pour le droit de destination la situation est différente : la détermination d'une destination concrète dépendant de la volonté précise de chaque auteur, il ne sera plus possible aux tiers de déduire des textes eux-mêmes le contenu exact de leurs obligations. C'est pourquoi il incombera à l'auteur, désireux d'imposer certaines réserves lors de l'utilisation de reproductions, de prouver que le tiers connaissait ou aurait normalement dû connaître la destination des exemplaires qu'il utilise. Une telle preuve sera hautement facilitée, si l'auteur prend la précaution d'indiquer les formes d'utilisation réservées sur chaque exemplaire. Il ne s'agit pas toutefois d'imposer ici des formes obligatoires : la preuve de la connaissance sera une question de fait et pourra même découler des circonstances¹⁸. C'est la bonne foi qui commande la solution. Vouloir imposer une restric-

¹⁷ P. Poirier, "Note", *Il Diritto di Autore*, 1953, p. 247; A. Tournier, "L'arrêt de Bruxelles du 9 mai 1953 sur l'usage radiophonique des disques du commerce", *RIDA* 1953, n° I, p. 21 et "Sull'utilizzazione radiofonica dei dischi del commercio", *Il Diritto di Autore*, 1954, p. 157-158; P. Parès, *Histoire du droit de reproduction mécanique*, Paris, 1953, p. 98; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.* à la note 2, nos 135-145, p. 182-192.

¹⁸ F. Gotzen, *op. cit.* à la note 2, n° 128, p. 134 et "Persfoto's en het bestemmingsrecht van de auteur", *Rechtskundig Weekblad*, 1980-1981, col. 1823; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n° 188, p. 253 et nos 282-291, p. 356-366.

Voir également H. Desbois, *op. cit.* à la note 10, n° 528, p. 640, note 1, qui est cependant critiqué par T. Desurmont, *op. cit.* à la note 2, p. 33-35 et par A. Lucas, "Copyright and the New Technologies in French Law", *European Intellectual Property Review (EIPR)*, 1987, p. 44, dans la mesure où il semble avoir voulu faire de la mention sur les exemplaires une condition *sine qua non* de l'exercice du droit de destination.

tion d'usage non connue du public serait ni plus ni moins une forme d'abus de droit¹⁹.

Cette dernière remarque nous amène tout naturellement à une seconde limitation découlant de cette même théorie de l'abus de droit, prise cette fois dans un contexte plus général. On a pu dire parfois que les droits des auteurs constituent des facultés discrétionnaires, c'est-à-dire non susceptibles d'abus²⁰. Quoi qu'il en soit de cette conception, dont nous ne discuterons pas ici les mérites, il paraît clair que le droit de destination, de par sa nature, devra faire exception à pareille règle. Si l'on peut soutenir en effet que pour les droits classiques de l'auteur, dont les contours sont suffisamment déterminés par la loi et par la jurisprudence, l'abus ne se conçoit guère, il en va autrement du droit de destination qui ne se trouve contenu dans la loi que dans son principe et dont les applications pourront varier au gré des circonstances et de la volonté concrète d'un auteur. Cette grande marge de manœuvre laissée par la loi au créateur de l'oeuvre implique l'existence d'un contrepois naturel qui n'est autre que le contrôle judiciaire des intérêts en présence. On ne saurait tolérer en cette matière l'apparition de conditions d'utilisation fantaisistes ou inutiles qui, sans intérêt suffisant pour l'auteur, constitueraient une source de gêne disproportionnée pour les tiers acquéreurs des exemplaires d'une oeuvre²¹.

6. L'exposé qui précède ne devrait pas faire croire que la théorie du droit de destination trouvera à s'appliquer en tout pays. Il n'en sera ainsi que si le contexte légal et jurisprudentiel offre un terrain propice à son développement. C'est ce que nous allons démontrer maintenant à l'aide de quelques exemples tirés de situations nationales qui, les unes, excluent une application d'un droit de destination et, les autres, ont rendu possible sa consécration.

III. Les applications nationales du droit de destination

7. Il est bien évident que la notion même d'un droit de destination non expressément défini dans

la loi et aux applications variables d'une situation à l'autre, paraît incompatible avec une législation sur le droit d'auteur du type "fermé". Par là, nous entendons une loi nationale qui n'accorde à l'auteur que les prérogatives limitativement énumérées dans les textes²².

Pour avoir des chances de vivre et de se développer, le droit de destination requiert au moins l'existence d'une législation sur le droit d'auteur du type "ouvert". Dans un tel système, que l'on rencontre dans de nombreux pays du continent européen, le monopole de l'auteur est décrit en des termes suffisamment larges pour couvrir en principe toute forme d'exploitation de son oeuvre. Pareil point de départ laissera au juge une liberté suffisante pour lui permettre de reconnaître, sous l'une ou l'autre forme, un droit de contrôle de l'auteur sur l'utilisation des exemplaires de son oeuvre.

8. Notons cependant qu'il ne s'agit en l'occurrence que d'une liberté jurisprudentielle et non d'une obligation. Il peut donc arriver que le juge refuse d'utiliser entièrement la faculté créatrice de droit qui lui est laissée. Il peut même adopter une position contraire et dire que le droit de l'auteur ne s'étend pas au-delà d'une première commercialisation légitime d'un exemplaire de l'oeuvre. Ce faisant, il appliquerait une technique que l'on appelle

²² Tel était par exemple le cas de la loi sur le droit d'auteur de 1956 au Royaume-Uni. Le droit de contrôler l'usage des exemplaires après leur première mise en circulation n'étant pas expressément prévu par la loi, il ne paraissait guère probable qu'un juge l'aurait jamais reconnu de sa propre autorité. C'est ce qu'indiquaient clairement H. Laddie, P. Prescott et M. Vitoria dans *The Modern Law of Copyright*, Londres, 1980, n° 2.92, p. 64-65, quand ils écrivaient, à propos d'une situation que nous avons citée au numéro 2 de notre exposé comme un exemple d'application du droit de destination, ce qui suit : "A notre avis, prendre des reproductions d'une oeuvre qui se trouvent déjà légalement sur le marché et leur donner matériellement une présentation différente ne revient pas à publier une oeuvre : par exemple, acheter des catalogues qui présentent une oeuvre d'art originale, découper les photos, les coller sur des cartes et revendre celles-ci... Si, donc, le titulaire du droit d'auteur a le droit d'interdire de telles 'publications' au moyen d'une mention de réserve, soit dans l'absolu soit sous condition, il en découle que le Parlement a, accessoirement, créé un droit nouveau important dans le domaine du droit d'auteur : le droit de fixer les conditions qui vont avec les produits. A notre avis, il serait nécessaire de préciser clairement dans la loi une modification aussi fondamentale". Comp. W.R. Cornish, "Copies in UK Copyright", in Spoor, *Copies in Copyright*, Alphen, 1980, p. 169.

La nouvelle loi de 1988 sur le droit d'auteur, les dessins et modèles et les brevets ne va certainement pas dans un tel sens, car si à l'article 18 elle s'est plus clairement prononcée sur la question, c'est plutôt pour ranger le Royaume-Uni dans le groupe de pays qui connaissent le système de l'épuisement dont il sera question aux numéros 8 et suiv. Comp. G. Dworkin, "Distribution Right, Exhaustion and Rental Right: a UK Perspective", dans *Copyright and the European Community - Le droit d'auteur et la Communauté européenne*, Bruxelles, 1989 (sous presse).

¹⁹ H. Desbois, *op. cit.* à la note 10, n° 528, p. 640, note 1.

²⁰ F. Van Isacker, *De exploitatierechten van de auteur*, Bruxelles, 1963, n°s 27, 194 et 248-249; L. Van Bunnin, "Observations", JT 1967, p. 225; W.J. Ganshof van der Meersch, "Conclusions", *L'Ingénieur-Conseil*, 1956, p. 73; J.G. Renauld, L. Van Bunnin, "Examen de jurisprudence", *Revue critique de jurisprudence belge*, 1968, p. 85.

Contra : A. Berenboom, *Le droit d'auteur*, Bruxelles, 1984, p. 21-23.

²¹ F. Gotzen, *op. cit.* à la note 2, n°s 123-125, p. 129-132; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.* à la note 2, n°s 291-292, p. 366-369 et n° 295, p. 372-373.

généralement "l'épuisement" du droit d'auteur. Dans certains pays, le juge se verra même contraint d'adopter une pareille position. Ce sera le cas si le législateur lui-même choisit d'inscrire l'épuisement dans les textes comme une exception expresse au monopole d'exploitation de l'auteur.

On voit donc que, en réalité, les situations les plus diverses risquent de se présenter. Prenons, pour illustrer cette proposition, les exemples de quatre pays liés par une même conception ouverte du droit d'auteur. Tant en République fédérale d'Allemagne²³, qu'aux Pays-Bas²⁴, en Belgique²⁵ et en France²⁶ on considère que le droit de l'auteur a vocation de s'appliquer à toute forme d'exploitation de son oeuvre. Malgré cet accord sur le grand principe, le problème spécifique du contrôle de l'utilisation d'une reproduction n'a pas été résolu partout de la même façon.

9. La République fédérale d'Allemagne offre un exemple caractéristique d'un pays qui a clairement inscrit le principe de l'épuisement dans sa législation. L'article 17 de la loi sur le droit d'auteur du 9 septembre 1965 indique expressément que le droit exclusif accordé à l'auteur de mettre en circulation les exemplaires de son oeuvre ne s'étend pas

au-delà d'une première vente légitime²⁷. Ainsi, toute commercialisation ultérieure sera soustraite à son emprise.

Dans la conception allemande cette disposition empêche de toute façon l'auteur d'imposer à des tiers, directement ou indirectement, des conditions d'utilisation qui ne concerneraient pas la commercialisation elle-même²⁸. Impossible donc de faire respecter par tous une interdiction comme celle touchant à la radiodiffusion des disques du commerce²⁹.

Mais même si les conditions imposées concernaient la distribution proprement dite, le paragraphe 2) de l'article 17 aurait pour effet d'empêcher qu'elles conservent un effet absolu à l'égard de tiers après le stade de la première aliénation légitime des exemplaires³⁰. On s'est toutefois demandé si l'article 32 de la loi ne permettrait pas d'assouplir les effets rigoureux de cet épuisement sans nuances. Cette disposition nous apprend en effet que tout droit d'utilisation concédé par un auteur peut être limité dans l'espace, dans le temps et quant à son contenu. Si donc la concession a trait au droit de distribution et que l'auteur y introduit une restriction quant au contenu, cela ne voudrait-il pas dire que l'auteur pourrait limiter, avec un effet absolu, la diffusion de ses ouvrages à un circuit qu'il désigne ? Ainsi, l'article 32 permettrait de concevoir un système d'épuisement "partiel", car l'auteur, en n'autorisant qu'une distribution restreinte de ses ouvrages n'aurait épuisé que la partie de son droit correspondant à la voie de diffusion choisie par lui. Pour les autres formes de commercialisation son droit exclusif de distribution resterait par contre

²³ D. Reimer, "Les nouvelles lois allemandes sur le droit d'auteur du 9 septembre 1965", RIDA 1966, n° XXXVIII, p. 13; O.F. Von Gamm, *Urheberrechtsgesetz*, Munich, 1968, p. 67, 323-325 et 430; P. Möhring, K. Nicolini, *Urheberrechtsgesetz*, Berlin, 1970, p. 53; B. Samson, *Urheberrecht*, Munich, 1973, p. 113; F.K. Fromm, W. Nordemann, *Urheberrecht*, Stuttgart, 6^e éd., 1986, p. 149; H. Hubmann, *Urheber- und Verlagsrecht*, Munich, 6^e éd., 1987, p. 139-140. Comp. l'approche nuancée de E. Ulmer dans *Urheber- und Verlagsrecht*, Berlin, 3^e éd., 1980, p. 224-228.

²⁴ J.J. Wijnstroom, J.L.A. Peremans, *Het auteursrecht*, Zwolle, 1930, p. 79; H.L. De Beaufort, *op. cit.* à la note 15, p. 28-29, 118 et 194; W. Mak, *Rights Affecting the Manufacture and Use of Gramophone Records*, La Haye, 1952, p. 13; E.D. Hirsch Ballin, "Les enregistrements radiophoniques, du point de vue de l'usage personnel et privé", *Le Droit d'auteur*, 1952, p. 121 et *Auteursrechtelijke opstellen*, Deventer, 1970, p. 181-182; H. Cohen Jehoram, "Leeszegel, Büchereitantieme, Lending Rights", NJB 1961, p. 344; N. Van Lingen, "Le droit d'auteur aux Pays-Bas", *Recueils pratiques du droit des affaires, IX marques et brevets*, 34.1 (mars 1980) et *Auteursrecht in hoofdlijnen*, Alphen, 2^e éd., 1984, p. 63; G. Van Empel, *Bescherming van de intellectuele eigendom*, Deventer, 1987, p. 53; S. Gerbrandy, *Kort commentaar op de Auteurswet 1912*, Arnhem, 1988, p. 14.

Contra : D.W.F. Verkade, J.H. Spoor, *Auteursrecht*, Deventer, 1985, p. 106-107.

²⁵ W.J. Ganshof van der Meersch, "Conclusions", *L'Ingénieur-Conseil*, 1956, p. 73; J.G. Renaud, *op. cit.* à la note 3, p. 192-194; P. Recht, "A propos de l'arrêt de la Cour de cassation du 19 janvier 1956", RIDA 1957, n° XVII, p. 127 et "Lettre de Belgique", *Le Droit d'auteur*, 1960, p. 129 et 133; F. Gotzen, *op. cit.* à la note 2, n° 69, p. 68-69.

²⁶ R. Plaisant, *Le droit des auteurs et des artistes exécutants*, Paris, 1970, p. 78; A. Françon, *La propriété littéraire et artistique*, Paris, 2^e éd., 1979, p. 57.

²⁷ L'article 17, paragraphe premier, définit un "Verbreitungsrecht" sous les termes suivants : "Le droit de distribution est le droit d'offrir au public ou de mettre en circulation l'original de l'oeuvre ou des reproductions de celle-ci".

Le deuxième paragraphe impose toutefois un système d'épuisement, appelé "Erschöpfung des Verbreitungsrechts", en déclarant ce qui suit : "La distribution ultérieure de l'original ou des reproductions de l'oeuvre sera libre dès que le titulaire du droit de distribution pour le territoire d'application de la présente loi aura donné son accord à leur mise en circulation par voie d'aliénation".

On remarque donc que si la mise en circulation a dès le début été effectuée sans l'accord du titulaire, l'effet de l'épuisement ne jouera pas. Des formes de mise en circulation autres que l'aliénation, comme la location ou le prêt, n'auront pas non plus cet effet.

²⁸ O.F. Von Gamm, *op. cit.* à la note 23, p. 440; P. Möhring, K. Nicolini, *op. cit.* à la note 23, p. 234 et 236.

²⁹ D. Reimer, *op. cit.* à la note 15, p. 632.

³⁰ D. Reimer, "Der Erschöpfungsgrundsatz im Urheberrecht und gewerblichen Rechtsschutz unter Berücksichtigung der Rechtsprechung des Europäischen Gerichtshofs", *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Internationaler Teil* (GRUR Int.), 1972, p. 222 et 226.

entier³¹. Un tel raisonnement, n'a cependant pas pu convaincre les juges de la Cour suprême fédérale.

Il est vrai que celle-ci semble encore disposée à vouloir accepter une restriction claire qui limite la diffusion de livres aux membres d'un club de lecture, ce qui aurait pour effet d'empêcher leur distribution en librairie ou vice versa³². La Cour a, par contre, fait prévaloir le principe de l'épuisement plein et entier vis-à-vis des prétentions des titulaires de droits sur des phonogrammes³³. Ceux-ci avaient voulu restreindre à l'égard de tous la distribution de disques à la vente, avec exclusion expresse de toute location. La Cour a considéré dans cette affaire que le droit de location ne saurait, avec un effet absolu, être démembré du droit général de mise en circulation. On a pu faire remarquer, il est vrai, que le raisonnement de la Cour dans cette dernière affaire a été influencé par l'existence d'un article 27 dans la loi³⁴. Ce texte accorde un simple droit à une compensation pécuniaire aux auteurs d'œuvres dont des exemplaires ayant subi les effets de l'épuisement font l'objet de certaines formes de location ou de prêt³⁵. Si la Cour avait alors appliqué la théorie de l'épuisement partiel, elle aurait ouvert la voie à un nouveau droit exclusif portant sur la location, privant ainsi de sens la disposition de l'article 27.

³¹ P. Möhring, K. Nicolini, *op. cit.* à la note 23, p. 158-159; O.F. Von Gamm, *op. cit.* à la note 23, p. 350-351. Dans la jurisprudence, voir par exemple les arrêts OLG Karlsruhe 14 décembre 1983, GRUR 1984, p. 198 et 14 mars 1984, GRUR 1984, p. 521.

Voir à propos des controverses suscitées par cette thèse, A. Dietz, "Lettre de la République fédérale d'Allemagne", *Le Droit d'auteur*, 1984, p. 382-383; N.B. Lewson, "Current Judicial Decisions in the Federal Republic of Germany Concerning the Rental of Videocassettes", *IIC-International Review of Industrial Property and Copyright Law*, 1984, p. 488-493; D. Diserens, *op. cit.* à la note 12, p. 48-52.

³² BGH 6 mars 1986, GRUR 1986, p. 736 a en effet cité, en l'approuvant, un ancien arrêt BGH 21 novembre 1958, GRUR 1959, p. 200, dans l'affaire *Heiligenhof*. Sur cette affaire, E. Ulmer, *op. cit.* à la note 23, p. 240, 445 et 466-467; Bappert, Maunz, Schricker, *Verlagsrecht*, Munich, 2^e éd., 1984, p. 500-501. Dans un même sens, BGH 5 juillet 1967, GRUR 1968, p. 152, dans l'affaire *Angélique*.

Comp. toutefois l'interprétation restrictive de l'arrêt *Heiligenhof* dans D. Diserens, *op. cit.* à la note 12, p. 54-61.

³³ BGH 6 mars 1986, GRUR 1986, p. 736, dans l'affaire *Schallplattenvermietung*. Sur cet arrêt, voir H. Hubmann, "Anmerkungen", GRUR 1986, p. 739 et J.L. Reemann, "Rechtsprobleme beim Schallplatten- und Videovertrieb", GRUR 1987, p. 339-344.

³⁴ U. Loewenheim dans G. Schricker, *Urheberrecht*, Munich, 1987, p. 301-302.

³⁵ A. Dietz, "Gesetzliche Regelung und praktische Verwirklichung der Büchereitantieme", GRUR 1976, p. 289-296; F.K. Fromm, W. Nordemann, *op. cit.* à la note 23, p. 190-192; U. Loewenheim dans G. Schricker, *op. cit.*, p. 391-400.

Comp. les deux arrêts du BGH 28 juin 1984, GRUR 1985, p. 131 et 134, avec note U. Loewenheim.

On peut dès lors conclure que, pour l'essentiel, le droit de la République fédérale d'Allemagne ne permet à l'auteur d'imposer le respect absolu de ses conditions de diffusion que dans la première phase de la distribution. Une fois dépassé le stade d'une première vente légitime, le droit de mise en circulation sera le plus souvent irrémédiablement épuisé dans sa totalité. Impossible alors pour l'auteur soit d'empêcher des revendeurs ou autres intéressés de détourner les exemplaires vers des circuits différents, soit d'imposer à des tiers des conditions relatives à l'utilisation des exemplaires.

10. Pour démontrer qu'un système d'épuisement peut exister également sous une forme plus souple, nous citerons maintenant l'exemple des *Pays-Bas*. Nous y rencontrons une situation qui, à première vue, est fort proche de celle qui découle de la loi de la République fédérale d'Allemagne. D'une part, en effet, l'article 12 de la loi néerlandaise sur le droit d'auteur confère à l'auteur un droit exclusif de publication³⁶, comprenant notamment le droit de mettre en circulation l'œuvre ou ses reproductions³⁷. D'autre part, la *Hoge Raad*, qui est la Cour de cassation néerlandaise, a, dans un arrêt du 25 janvier 1952³⁸ mis en relief un membre de phrase dudit article 12 qui précise que ce droit de mise en circulation ne vaut qu'aussi longtemps que l'œuvre "n'a pas été publiée sous forme d'édition imprimée"³⁹. La Cour en a déduit que les prétentions de certains éditeurs de revues qui, par une mention de réserve imprimée dans leurs publications, avaient tenté d'interdire à des acheteurs de les mettre en location dans des "portefeuilles de lecture", étaient sans fondement. Selon l'arrêt, le droit de mise en circulation s'était en effet éteint avec la première distribution des exemplaires imprimés⁴⁰.

Voilà un résultat qui semble nous ramener purement et simplement à la construction allemande de l'épuisement du droit de mise en circulation⁴¹. Il faut dire cependant que le texte de l'article 12 néerlandais paraît à cet égard moins explicite et moins contraignant que celui qui figure à l'article 17 de la loi de la République fédérale d'Allemagne. L'épuise-

³⁶ "Openbaarmaking". Sur cette notion, HR 16 décembre 1986, *Informatierecht/AMI*, 1987, p. 133.

³⁷ "Verbreiding". Comp. HR 18 décembre 1953, NJ 1954, n° 258.

³⁸ NJ 1952, n° 95.

³⁹ "De verbreiding van het geheel of een gedeelte van het werk of van eene verveelvoudiging daarvan, zoolang het niet in druk verschenen is".

⁴⁰ Sur cet arrêt, J.H. Spoor, *op. cit.* à la note 14, p. 73-76; D.W.F. Verkade, J.H. Spoor, *op. cit.* à la note 24, p. 122-123.

Comp. les critiques de E.D. Hirsch Ballin, "Het uitsluitend recht tot openbaarmaking van een werk", NJB 1955, p. 713-720.

⁴¹ H. Cohen Jehoram, "Noot", *Ars Aequi*, 1980, p. 314.

sement, façon hollandaise, procède donc bien plus d'une construction jurisprudentielle que d'une volonté clairement exprimée du législateur⁴². C'est ce qui explique peut-être pourquoi, dans un autre contexte, la même *Hoge Raad* n'a pas cru nécessaire d'invoquer ce mécanisme pour rejeter une demande tendant à obtenir un autre genre de contrôle sur l'usage de reproductions déjà légitimement diffusées dans le commerce. Monsieur Poortvliet, un peintre hollandais, avait autorisé un éditeur à distribuer des reproductions de son oeuvre sous forme d'illustration de calendriers. Un des acheteurs s'était permis de découper ces reproductions pour les cartonner et les revendre ainsi séparément. S'étant opposé à cette façon de faire, Poortvliet a eu gain de cause jusqu'en cassation, et cela malgré l'argumentation de l'acheteur qui avait fait valoir que les calendriers une fois imprimés et distribués ne devaient plus tomber sous le droit de mise en circulation de l'auteur. Le 19 janvier 1979, la Cour suprême a rejeté cette défense, estimant que l'acheteur avait donné aux reproductions en question "une forme différente" et plus durable et concluant à l'existence d'une "mise en circulation séparée"⁴³. Vu l'absence d'une nouvelle copie, il est clair cependant que le droit que la Cour sanctionne, relatif à cette "mise en forme différente", n'est rien d'autre qu'une forme de contrôle de l'utilisation d'un exemplaire régulièrement commercialisé. On aboutit donc à un résultat fort proche de celui auquel aurait conduit, tant la théorie de l'épuisement partiel à laquelle s'est trouvée confrontée la Cour suprême allemande⁴⁴, que le mécanisme du droit de destination⁴⁵, utilisé en Belgique et en France.

L'arrêt *Poortvliet* n'a cependant pas marqué le début d'une ouverture totale vers un système de contrôle de l'usage. C'est ce qui ressort d'une affaire récente. Le 20 novembre 1987, la *Hoge Raad*, re-

nouant avec son premier arrêt du 25 janvier 1952, a réaffirmé que la première commercialisation d'un exemplaire avec le consentement de l'auteur emporte extinction de son droit exclusif de le distribuer. Une mention sur un disque, réservant sa mise en location, ne saurait dès lors s'imposer à des tiers⁴⁶.

Retour donc à un épuisement similaire à celui que, le 6 mars 1986, la Cour suprême allemande avait constaté dans cette autre affaire de location de disques commentée plus haut. La différence avec l'arrêt *Poortvliet* semble résider dans le fait que la mise en location de disques n'implique aucun changement dans la "mise en forme" des exemplaires⁴⁷.

Ces oscillations dans la jurisprudence permettent de conclure que les Pays-Bas se situent en ce domaine quelque part à mi-chemin entre la rigoureuse conception allemande de l'épuisement intégral et le système beaucoup plus libéral du droit de destination que nous allons maintenant illustrer à l'aide d'exemples tirés du droit de deux autres pays européens.

11. Parmi les pays à la législation "ouverte", il y en a qui ne connaissent pas cet obstacle particulier que constitue un texte imposant l'épuisement. Le juge d'un tel pays aura dès lors toute faculté d'opter pour une approche créatrice des droits et protectrice des intérêts des auteurs. Tel est nettement le cas tant en France qu'en Belgique.

Prenons en premier lieu l'exemple belge, car il nous offre encore aujourd'hui un des exemples les plus typiques d'une loi sur le droit d'auteur qui, sans se perdre dans les détails particuliers, manie des principes très larges, permettant à la jurisprudence de s'adapter souplesment aux besoins qui se font jour.

L'article premier de la loi sur le droit d'auteur du 22 mars 1886 accorde à l'auteur d'une oeuvre littéraire ou artistique le droit exclusif "de la reproduire ou d'en autoriser la reproduction, de quelque manière et sous quelque forme que ce soit". La doctrine belge voit dans ce texte l'expression du monopole général d'exploitation de l'auteur sur son oeuvre, contenant non seulement le droit de la copier, mais également celui de la publier, de l'adapter ou de la mettre en circulation⁴⁸. La loi ne soumet ce

⁴² J.H. Spoor, "Problems and Possibilities of Public Lending Right", in H. Cohen Jehoram ed., *Public Lending Right*, Deventer, 1983, p. 58; D.W.F. Verkade, J.H. Spoor, *op. cit.* à la note 24, p. 123.

⁴³ HR 19 janvier 1979, NJ 1979, n° 412, note L. Wichers Hoeth; *Auteursrecht*, 1979, note J.H. Spoor; *Ars Aequi*, 1980, p. 311, note H. Cohen Jehoram.

Sur cet arrêt, S. Gerbrandy, "Décisions et réflexions concernant l'objet du droit d'auteur, les notions d'exécution publique et de 'publication' et le droit moral de l'auteur", RIDA 1980, n° 104, p. 79-83; D.W.F. Verkade, "Lettre des Pays-Bas", *Le Droit d'auteur*, 1981, p. 132; J.H. Spoor, *op. cit.* à la note 14, p. 76-77 et "Uitputting van intellectuele eigendomsrechten", *Bijblad bij de Industriële Eigendom (BIE)*, 1985, p. 244-245.

⁴⁴ H. Cohen Jehoram, *op. cit.* à la note 41, p. 314, "Uitputting in het auteursrecht", *Informatierecht/AMI*, 1987, p. 29 et "L'épuisement du droit d'auteur aux Pays-Bas", RIDA 1988, n° 137, p. 77-79.

⁴⁵ F. Pollaud-Dulian, *op. cit.* à la note 2, n° 540, p. 587-588.

⁴⁶ *Informatierecht/AMI*, 1988, p. 15, note H. Cohen Jehoram.

⁴⁷ R.A.E. Stuyt, "Verhuur is wel vermoeiend, maar niet uitputtend", *Informatierecht/AMI*, 1988, p. 53.

⁴⁸ W.J. Ganshof van der Meersch, "Conclusions", *L'Ingénieur-Conseil*, 1956, p. 73-79; J.G. Renaud, *op. cit.* à la note 3, p. 192-194; F. Van Isacker, *Kritische synthese van het Belgische auteursrecht*, Anvers, 1985, p. 38, 54 et 122; L. De Gryse, "Het mededingingsrecht, het auteursrecht en de afgeleide rechten", *Rechtskundig Weekblad*, 1974-1975, col. 1987-1988.

droit qu'à un nombre très limité d'exceptions. Aucune de celles-ci n'a trait à l'épuisement, notion que le droit d'auteur national belge a toujours ignorée.

C'est ce qui, en 1956, a permis à la Cour de cassation belge⁴⁹ de déduire de la loi que "maître du droit de reproduire, l'auteur ... peut n'autoriser la reproduction que dans une mesure qu'il fixe, ou la subordonner à telles conditions qu'il détermine" et que si "la cession du droit de reproduction peut être accompagnée de réserves ou ne permettre que certains usages de l'oeuvre à l'exclusion d'autres usages" il en découle logiquement que "le titulaire du droit d'auteur peut contrôler si celui à qui a été cédé l'objet matériel par le moyen duquel la reproduction a lieu, ne l'affecte pas à des usages interdits". Et la Cour de conclure clairement que "le titulaire du droit peut réclamer aux tiers qui usent de l'instrument à des fins non autorisées ... des dommages et intérêts pour avoir porté atteinte à ses prérogatives". Voilà exprimé en des termes d'une portée générale, valables pour tout le domaine de la propriété littéraire et artistique, le principe que l'auteur possède le pouvoir de destiner des exemplaires de son oeuvre à un certain usage et de contrôler, même après leur mise en circulation, si les tiers respectent cette limitation. Ce droit de destination n'est pas le fruit d'une création purement prétorienne. La Cour elle-même prend soin de le relever en soulignant qu'il ne s'agit nullement de reconnaître "un droit nouveau ... qui ne serait consacré par aucune disposition légale", mais d'un pouvoir qui découle du droit de reproduction lui-même.

C'est ainsi que, dans l'affaire qui a donné lieu à l'arrêt de cassation cité, les titulaires des droits de reproduction sur des oeuvres musicales se sont vus reconnaître le droit de s'opposer à la radiodiffusion, sans leur consentement, de disques qu'ils avaient destinés à un usage privé, et ce nonobstant le fait que l'émetteur s'était déjà muni d'une autorisation différente, lui permettant de diffuser des oeuvres, enregistrées ou non, au titre du droit d'exécution publique. La solution de la Cour a été approuvée par la majorité de la doctrine belge⁵⁰.

⁴⁹ Cass. 19 janvier 1956, *Pas.* 1956, I, p. 484; *L'Ingénieur-Conseil*, 1956, p. 62.

⁵⁰ P. Poirier, Note sous l'arrêt de la Cour d'appel de Bruxelles du 9 mai 1953, *Le Droit d'auteur*, 1953, p. 71; J.G. Renauld, *op. cit.*, p. 181-197 et "Examen de jurisprudence", *Revue critique de jurisprudence belge*, 1959, p. 390; L. Van Bunnem, "Observations", JT 1956, p. 323; P. Recht, *Le droit d'auteur sur les exécutions publiques des oeuvres musicales*, Bruxelles, 1960, p. 57-60, *op. cit.* à la note 25, p. 123-127 et *Le droit d'auteur, une nouvelle forme de propriété*, Paris-Gembloux, 1969, p. 160; F. Gotzen, *op. cit.* à la note 2, *op. cit.* à la note 10, p. 45 et suiv., et *op. cit.* à la note 18, col. 1817-1824; J. Corbet, "Le droit d'auteur en Belgique",

En 1981, la Cour de cassation belge est intervenue une deuxième fois dans une affaire intéressant le droit de destination, pour rejeter un pourvoi dirigé contre un arrêt de la Cour d'appel de Bruxelles⁵¹. Celle-ci s'était référée aux principes contenus dans l'arrêt de cassation de 1956 pour reconnaître que les restrictions territoriales que l'auteur impose à la circulation des exemplaires de l'oeuvre dont il autorise la reproduction s'imposent à tous et notamment à des tiers importateurs⁵². Ainsi, du moins sur le plan strict du droit d'auteur, la Société belge des auteurs, compositeurs et éditeurs (SABAM) était-elle en droit d'empêcher, sauf redevance spéciale, une importation en vue de leur location en Belgique, de bandes musicales destinées exclusivement à être louées au Royaume-Uni. Si malgré cela, l'importateur a quand même fini par avoir gain de cause dans cette affaire, c'est que ces arrêts contiennent également une seconde partie relative à l'incidence du droit européen qui lui, impose une libre circulation des marchandises à l'intérieur de la Communauté économique européenne (CEE). Il s'agit là d'un aspect supplémentaire des choses que nous étudierons plus loin⁵³ mais qui n'enlève rien à la constatation que, sur le plan du droit national d'auteur, les arrêts susdits ont apporté une nouvelle confirmation du principe d'un droit de contrôle de la destination en Belgique.

Recueils pratiques du droit des affaires, IX marques et brevets, 35 (août 1978); et, de façon nuancée, A. Berenboom, *op. cit.* à la note 20, p. 97-100.

Contra : A. De Bluts, *op. cit.* à la note 14, p. 53-60; H. Van Lier, *op. cit.* à la note 14, p. 447.

Notons enfin la position de F. Van Isacker qui, après avoir critiqué l'arrêt dans *De exploitatierechten van de auteur*, Bruxelles, 1963, p. 183 et suiv., semble avoir abandonné ses objections dans *Kritische synthese van het Belgische auteursrecht*, Anvers, 1985, p. 72-73.

⁵¹ Il s'agit de l'affaire *SABAM c. Time Limit*, qui a donné lieu à Cass. 9 avril 1981, *Pas.* 1981, I, p. 879, avec les conclusions du procureur général Dumon, confirmant Bruxelles 26 octobre 1978, JT 1979, p. 407, note M. de Salle, J.F. Durieux et RIDA 1979, n° 100, p. 198. Voir également le jugement en première instance Trib. Bruxelles 30 octobre 1975, JT 1976, p. 444, note H. Van Lier, *L'Ingénieur-Conseil*, 1976, p. 202, note L. Defalque et RIDA 1977, n° LXXXXII, p. 130.

Sur ces affaires, J. Corbet, "Panorama de la jurisprudence belge depuis 1970", RIDA 1977, n° LXXXXII, p. 119-129; G. Van Hecke, F. Gotzen, "Overzicht van rechtspraak - industriële eigendom, auteursrecht", *Tijdschrift voor Privaatrecht*, 1977, p. 699-701; L. Van Bunnem, "Examen de jurisprudence", *Revue critique de jurisprudence belge*, 1978, p. 538-546 et 1984, p. 341-346.

⁵² La Cour déclare en effet que "maître du droit de reproduire, l'auteur ou le cessionnaire de ces prérogatives peut n'autoriser la reproduction que dans une mesure qu'il fixe, ou la subordonner à de telles conditions qu'il détermine; ... qu'il s'ensuit que, ... sur le plan du droit d'auteur les auteurs ont pu valablement limiter le droit de reproduction ... pour la location au Royaume-Uni".

⁵³ Nos 19 et suiv.

12. Citons enfin deux autres affaires où le même principe a été appliqué par des juges belges. En 1955 déjà, dans une affaire correctionnelle, le tribunal de Bruxelles avait eu l'occasion de condamner un trafic illicite de films "détournés de leur destination", qui n'était autre que leur destruction⁵⁴. Des films usés ou défectueux avaient en effet été remis en circulation, malgré l'intention clairement exprimée des titulaires du droit d'auteur de les mettre au rebut afin de n'en récupérer que les matières premières.

La Cour d'appel d'Anvers a de son côté, dans un arrêt datant de 1980⁵⁵, condamné "l'usage commercial non autorisé" de photographies, destinées à illustrer le commentaire dans la presse d'un feuilleton télévisé très populaire. Les photos ayant été distribuées en dehors de ce cadre et livrées par un vendeur de cartes illustrées à une confiserie qui, à son tour, les avait utilisées pour faire de la publicité pour ses produits, la Cour a condamné tous les défendeurs, même ceux qui n'étaient liés par aucun contrat avec le titulaire du droit d'auteur et qui n'avaient point confectionné de "copies" au sens strict du terme. Cela démontre bien que les juges anversois ont admis le contrôle direct de l'usage auprès de tiers, sanctionnant de la sorte une nouvelle application du droit de destination de l'auteur⁵⁶.

13. Pendant très longtemps, la France s'est trouvée dans une situation très comparable à celle de la Belgique en ce que les droits des auteurs y étaient affirmés en très peu de textes qui combinaient les vertus d'une exemplaire concision et d'une souplesse propice aux développements jurisprudentiels⁵⁷. Si l'on ajoute que le droit d'auteur n'y a guère été influencé par l'idée d'un épuisement⁵⁸, il ne faut pas s'étonner de retrouver très tôt dans ce pays des traces du droit de destination. Au siècle

dernier déjà, la Cour de cassation française avait eu l'occasion d'affirmer le droit absolu de l'auteur d'imprimer aux reproductions de son oeuvre une destination déterminée, ayant pour effet d'exclure certaines formes d'utilisation par des tiers acquéreurs. Par un arrêt du 28 janvier 1888, la Cour approuvait la condamnation d'un éditeur de musique qui avait loué une partition d'orchestre, obtenu du théâtre de Brest, à plusieurs autres théâtres, au motif que le compositeur en avait réservé l'usage au seul théâtre de Brest⁵⁹. Plus tard, dans les années 40, la Cour d'appel de Paris a rattaché au "droit d'édition" de l'auteur l'utilisation radiophonique des disques du commerce⁶⁰. Ainsi donc les juges français ont précédé leurs collègues belges dans la reconnaissance de cette forme particulière de contrôle de l'usage des reproductions qui a donné lieu à l'arrêt de cassation belge du 19 janvier 1956, commenté ci-dessus au numéro 11. La doctrine française, dans sa très grande majorité, s'est ralliée à ces solutions, soulignant que l'auteur, qui a dans son pouvoir d'interdire à chacun n'importe quelle reproduction, peut également l'autoriser sous certaines réserves qui s'imposent à tous⁶¹.

⁵⁹ La Cour s'exprime comme suit : "Attendu que des constatations de l'arrêt il résulte qu'en vendant à Laroche, directeur du théâtre de Brest, le conducteur piano et chant du vau-deville les Boussigneuls, l'auteur de la musique ne l'avait autorisé à en faire une partition d'orchestre que pour l'usage dudit théâtre; que la partition d'orchestre faite par Laroche a été par lui cédée au prévenu, éditeur de musique, et que celui-ci l'a louée successivement à plusieurs directeurs d'autres théâtres; - Attendu que la partition orchestrée par Laroche, et par lui vendue au prévenu, ayant été employée, dans un intérêt commercial, à une autre destination que celle qui avait été autorisée par le propriétaire, doit être considérée comme une contrefaçon".

Voir le texte complet dans DP 1988, I, p. 400 ou dans F. Gotzen, *op. cit.* à la note 2, p. 249. Comp. F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, nos 130-131, p. 176-179.

⁶⁰ Paris 27 avril 1945, S. 1945, II, 63; D. 1945, 125; *Gazette du Palais*, 1945, I, 193; *Le Droit d'auteur*, 1945, p. 70, confirmant Trib. civ. de la Seine 25 octobre 1943, *Le Droit d'auteur*, 1944, p. 56.

Sur cette jurisprudence, R. Plaisant, "Les droits du producteur de phonogrammes en France", *Il Diritto di Autore*, 1979, p. 728-729 et F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, nos 132-134, p. 179-182 et nos 229-231, p. 296-299.

⁶¹ R. Plaisant, *Propriété littéraire et artistique*, édition 1954, fasc. 15, *op. cit.* à la note 57, p. 189-191 et "Note", *L'Ingénieur-Conseil*, 1956, p. 49-53; P. Parès, *op. cit.* à la note 17, p. 97 et suiv.; A. Tournier, *op. cit.* à la note 17, RIDA 1953, n° I, p. 11-45, *Il Diritto di Autore*, 1954, p. 153-162 et "L'exécution mécanique", RIDA 1955, n° IX, p. 61-81; M. Laurens, "De la notion de 'destination' dans l'exploitation des oeuvres de l'esprit", RIDA 1954, n° III, p. 45-47; F. Hepp, *Radiodiffusion, télévision et droit d'auteur*, Paris, 1958, p. 22-23.

Contra : H. Desbois, *Le droit d'auteur*, Paris, 1^{re} éd., 1950, p. 455 et suiv., *ibid.* à la note 14, 1953, p. 910 et suiv. et 1956, p. 270 et suiv. Notons toutefois que cet auteur changera d'avis après l'introduction de la loi française du 11 mars 1957.

⁵⁴ Trib. corr. Bruxelles 27 mai 1955, RIDA 1955, n° IX, p. 100.

⁵⁵ Anvers 13 février 1980, *Rechtskundig Weekblad*, 1980-1981, col. 1849, *L'Ingénieur-Conseil*, 1980, p. 10, réformant Trib. Anvers 20 janvier 1977, *Rechtskundig Weekblad*, 1980-1981, col. 1858.

⁵⁶ F. Gotzen, *op. cit.* à la note 18, col. 1817-1824.

⁵⁷ R. Plaisant, "L'usage des disques achetés dans le commerce", *L'Ingénieur-Conseil*, 1953, p. 190, "Lettre de France", *Le Droit d'auteur*, 1954, p. 79 et "Note", *L'Ingénieur-Conseil*, 1956, p. 51; F. Hepp, "L'esprit du nouveau projet de loi français sur la propriété littéraire et artistique", *Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht* (UFITA), 1957, vol. 23, p. 135; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.* à la note 2, nos 111-112, p. 151-154 et n° 135, p. 182-184.

⁵⁸ R. Plaisant, *Propriété littéraire et artistique*, *Juris-Classeurs*, Paris, fasc. 23 (11, 1973), n° 148.

Il n'y a eu que H. Desbois qui, dans la première édition de son traité sur *Le droit d'auteur*, Paris, 1950, n° 423, avait évoqué cette idée. Elle ne s'est jamais retrouvée dans la jurisprudence française et a d'ailleurs plus tard été abandonnée par cet éminent auteur lui-même (voir notes 61 et 65).

14. La grande refonte de la législation française sur le droit d'auteur, inaugurée par la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, n'a pas marqué de revirement sur ces points⁶². La maîtrise de l'auteur sur la reproduction de ses oeuvres continue d'être comprise dans un sens très large⁶³. La nouvelle loi ne contenant par ailleurs aucune référence à l'idée d'un épuisement⁶⁴, c'est sans surprise que l'on constate que la théorie de la destination a pu continuer à se développer sous l'empire des nouveaux textes. Il en a d'autant plus été ainsi que le législateur, dès 1957, s'est mis à donner de plus en plus d'indications dans ses textes qu'il considère le droit de destination, permettant le contrôle de l'usage, comme un fait acquis.

C'est ainsi que l'article 31 de la loi de 1957 contient déjà une référence explicite à ce droit lorsqu'il déclare, dans son troisième alinéa :

La transmission des droits de l'auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession et que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée. (Non souligné dans le texte original.)

La doctrine française s'accorde à dire que le législateur a confirmé dans ce texte l'existence du droit de destination⁶⁵. Selon plusieurs auteurs, il en

serait d'ailleurs de même des articles 66 et 71 de la loi qui, en permettant l'un, la saisie "des exemplaires illicitement utilisés" et, l'autre, la condamnation pénale d'une "diffusion ... en violation des droits de l'auteur" contiendraient deux autres indications en faveur du droit de contrôle de l'auteur sur l'utilisation et sur la circulation des exemplaires de son oeuvre⁶⁶. Plus tard, la loi du 3 juillet 1985 est venue apporter de nouvelles confirmations⁶⁷. L'article 47 de cette loi interdit en effet "toute utilisation d'un logiciel non expressément autorisée par l'auteur". La doctrine y voit une autre consécration légale, dans une matière particulière, du droit de destination⁶⁸. Certains ont cependant fait remarquer avec raison que cette disposition dépasse la notion du droit de destination, telle qu'elle est entendue dans le cadre général de la loi du 11 mars 1957, car elle ne donne pas seulement à l'auteur une faculté d'exclure certaines utilisations, mais prohibe en principe n'importe quel usage non expressément autorisé⁶⁹. Ajoutons enfin que des commentateurs autorisés ont vu dans l'introduction des articles 21, 26 et 27 de cette même loi de 1985 une dernière indication, cette fois implicite, dans le sens du droit de destination en général. Ces textes accordent à des producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes et à des entreprises de communication audiovisuelle un droit de contrôler la "mise à la disposition du public par vente, louage ou échange" de leurs productions. Si, à cette occasion, on n'a pas expressément introduit un même droit en faveur des auteurs, c'est que, disent ces commentateurs, le législateur est parti de l'idée que la loi du 11 mars 1957 contenait déjà les pouvoirs nécessaires permettant aux créateurs d'imprimer

⁶² F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n° 102, p. 141 et n° 153, p. 206.

⁶³ H. Desbois, "La loi française du 11 mars 1957", *Le Droit d'auteur*, 1957, p. 208; A. Le Tarnec, *Manuel de la propriété littéraire et artistique*, Paris, 1966, p. 83; A. Françon, *op. cit.* à la note 26, p. 58 et suiv.; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°s 151-152, p. 204-206, n°s 159-160, p. 214-217 et n° 191, p. 257.

⁶⁴ A. Françon, "Conditions contractuelles concernant les différents aspects de la diffusion des exemplaires", *NIR, Nordiskt Immaterialt Rättsskydd*, 1982, p. 386, "Observations", *JCP* (éd. G) 1988-II-21120 et "Chroniques de la législation et de la jurisprudence françaises", *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1988, p. 447; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°s 158 et 191; A. Lucas, *op. cit.* à la note 18, p. 43.

⁶⁵ H. Desbois, *op. cit.* à la note 10, p. 301, note 1, p. 370-373, 640, 851, note 1, *op. cit.* à la note 63, p. 232 et "Un nouveau projet de loi au Grand-Duché de Luxembourg", *RIDA* 1970, n° LXIV, p. 31-33; A. Françon, *op. cit.* à la note 26, p. 69 et *op. cit.* à la note 64, *NIR, Nordiskt Immaterialt Rättsskydd*, 1982, p. 385; H. Desbois, A. Françon, A. Kerever, *Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins*, Paris, 1976, n° 151, p. 171; A. Kerever, "Les oeuvres audiovisuelles dans la loi française du 3 juillet 1985", *Le Droit d'auteur*, 1987, p. 253; R. Plaisant, *op. cit.* à la note 58, fasc. 14 (5, 1980), n° 108, fasc. 16 (5, 1980), n° 28; C. Colombet, *Propriété littéraire et artistique*, Paris, 4^e éd., 1988, n° 319, p. 320 et n° 380, p. 368; A. Tournier, "Quelques considérations nouvelles sur l'usage radiophonique des disques du commerce", *RIDA* 1961, n° XXXIII, p. 99; G. Lyon-Caen, "Le cinéma, la télévision et les droits des auteurs en droit français", *Le Droit d'auteur*, 1962, p. 55; C. Debbasch, *Traité du droit de la radiodiffusion*, Paris, 1967,

p. 403 et *Le droit de la radio et de la télévision*, Paris, 1969, p. 90; A. Schmidt, *Les sociétés d'auteurs SACEM-SACD. Contrats de représentation*, Paris, 1971, p. 209-210; T. Desurmont, *op. cit.* à la note 2, p. 27; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n° 147, p. 196, n°s 173-174, p. 236-238 et n° 184, p. 249.

⁶⁶ H. Desbois, *op. cit.* à la note 10, p. 850-851, 880 et *op. cit.* à la note 14, p. 310 et suiv.; A. Françon, *op. cit.* à la note 64, *NIR, Nordiskt Immaterialt Rättsskydd*, 1982, p. 385-386 et *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1988, p. 447; T. Desurmont, *op. cit.* à la note 2, p. 27-29; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n° 186, p. 250-251 et n°s 269-275, p. 343-352.

Comp. S. Strömholm, *op. cit.* à la note 1, p. 300.

⁶⁷ Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985, *Le Droit d'auteur*, octobre 1985, encart *Lois et traités*, texte 1-01.

⁶⁸ A. Françon, "Lettre de France", *Le Droit d'auteur*, 1986, p. 321.

⁶⁹ P. Gaudrat, "La protection des logiciels par la propriété littéraire et artistique", *RIDA* 1986, n° 128, p. 225; A. Lucas, *Le droit de l'informatique*, Paris, 1987, p. 250 et *op. cit.* à la note 18, p. 44; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n° 243, p. 317.

une destination à leurs oeuvres qui exclurait le prêt ou la location sans leur consentement⁷⁰.

15. Depuis la loi de 1957, la jurisprudence française a, de son côté, continué à appliquer les textes dans un sens favorable au droit de destination. C'est ainsi que la Cour de cassation, le 5 mai 1976⁷¹, a approuvé un arrêt de la Cour d'appel de Paris⁷² qui avait décidé que le titulaire des droits de reproduction sur une photographie, destinée à servir de promotion pour un film, pouvait agir en contrefaçon contre un journal qui avait utilisé l'image, obtenue par l'intermédiaire d'une agence de presse, pour illustrer un fait divers. Cette première reconnaissance au plus haut niveau de la persistance du droit de destination de l'auteur sous la nouvelle loi a été suivie d'autres arrêts allant dans le même sens. C'est ainsi que les juges de cassation se sont penchés plusieurs fois sur le problème de la remise en circulation de vieux films destinés à la destruction⁷³, pour décider finalement, dans un arrêt du 20 octobre 1977, que cette "utilisation frauduleuse" des pellicules constituait une contrefaçon⁷⁴. Enfin, pas moins de quatre arrêts récents de la Cour de cassation sont venus apporter une confirmation de principe très claire du droit de destination à l'occasion d'affaires mettant en jeu l'utilisation publique non autorisée d'enregistrements par des discothèques⁷⁵. La Cour constate notamment que la diffusion publique de cette musique enregistrée ne met pas uniquement en cause le droit de représentation des auteurs, mais également leur droit de reproduction au sens large du mot. Elle en déduit

... qu'une telle diffusion nécessitait une autorisation complémentaire assortie d'une redevance relevant du droit de reproduction mécanique, dès lors que les phonogrammes utilisés étaient exclusivement destinés à l'usage privé de leurs acquéreurs⁷⁶.

Et la Cour d'ajouter que

... les droits de l'auteur sur ses oeuvres étant opposables à tous, il en va de même, en cas de transmission de ces droits, des limites apportées, conformément à l'article 31 de la loi du 11 mars 1957, au domaine d'exploitation des droits cédés quant à sa destination⁷⁷.

On remarque donc que par ces arrêts, la Cour de cassation française aboutit au même résultat que la Cour de cassation belge en 1956 dans l'affaire de la radiodiffusion des phonogrammes⁷⁸.

16. Les quelques exemples de législations européennes que nous venons de présenter révèlent donc toute une gamme de possibilités qui vont de l'absence de tout droit de contrôler l'utilisation ou la distribution ultérieure des exemplaires en République fédérale d'Allemagne, en passant par un régime d'épuisement du droit plus nuancé aux Pays-Bas, jusqu'au système du large contrôle de la destination qui est celui de la Belgique et de la France.

Face à cette diversité, on peut se demander si l'interpénétration des cultures et des économies que nous vivons aujourd'hui ne va pas aboutir sur le plan international à des mouvements de correction ou d'harmonisation dans un sens ou dans l'autre. C'est ce qui nous amène à nous interroger sur l'impact en la matière de la Convention de Berne d'abord, du droit communautaire européen ensuite.

IV. L'incidence de la Convention de Berne

17. Au cours des conférences de révision de la Convention de Berne tenues en 1948 à Bruxelles⁷⁹ et en 1967 à Stockholm⁸⁰, il fut à certains moments question d'introduire dans les textes la mention d'un "droit de mise en circulation" de l'auteur. Allant plus loin, la délégation française proposa même à Stockholm d'introduire la notion de la "destination", permettant de contrôler l'usage de reproductions⁸¹.

⁷⁰ A. Kerever, "Un aspect de la loi du 3 juillet 1985 : la modernisation de la loi du 11 mars 1957", RIDA 1986, n° 127, p. 41 et "Les oeuvres audiovisuelles dans la loi française du 3 juillet 1985", *Le Droit d'auteur*, 1987, p. 253-254; T. Desurmont, *op. cit.* à la note 2, p. 29-31; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n° 185, p. 249-250, n° 219, p. 284 et n° 269, p. 344; A. Françon dans JCP (éd. G) 1988-II-21120 et dans *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1988, p. 448.

⁷¹ Cass. 5 mai 1976, RIDA 1976, n° LXXXX, p. 168.

⁷² Paris 8 juillet 1974, *L'Ingénieur-Conseil*, 1980, p. 4.

⁷³ Cass. crim. 2 décembre 1964, *Bull. crim.* 1964, n° 320; Cass. crim. 17 mai 1973, *Bull. crim.* 1973, n° 227, GRUR Int. 1975, p. 99, note M. Walter. Sur ces affaires, voir la chronique de H. Desbois dans *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1965, p. 409 et 1975, p. 310.

⁷⁴ Cass. crim. 20 octobre, 1977, RIDA 1978, n° LXXXVI, p. 115. Voir F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°s 214-218, p. 279-283.

⁷⁵ Cass. 1^{er} mars 1988, affaire *Le fox trot*, JCP (éd. G) 1988-II-21120; Cass. 22 mars 1988, affaire *Fanic*, dans *Bull. civ.* 1988-I, n° 88; Cass. 22 mars 1988, affaire *Le Sphinx*, dans *Bull. civ.* 1988-I, n° 89; Cass. 19 avril 1988, affaire *Sassi*, dans *Bull. civ.* 1988-I, n° 112.

Sur ces affaires, A. Françon dans *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1988, p. 444-449 et dans JCP (éd. G) 1988-II-21120; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n°s 236-241, p. 304-314.

⁷⁶ Arrêt *Fanic*.

⁷⁷ Arrêt *Le fox trot*.

⁷⁸ F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n° 174, p. 238.

⁷⁹ *Documents de la Conférence réunie à Bruxelles du 5 au 26 juin 1948*, Berne 1951, p. 321-323. Comp. R. Plaisant et M. Boutet, *Propriété littéraire et artistique, Juris-Classes*, Paris, fasc. 23, dans la version de 1953.

⁸⁰ *Actes de la Conférence de Stockholm de la propriété intellectuelle (1967)*, Genève, 1971, I, p. 53, 123, 634 (S/13), 682, 704 (S/72) et II, p. 868 et 1149. Comp. N. Rouart, "Le droit de reproduction", RIDA 1967-68, n°s LIV-LV, p. 295; H. Wistrand, *op. cit.* à la note 1, p. 128.

⁸¹ *Actes*, I, p. 704 (S/70) et II, p. 868, 871 et 1150. Comp. N. Rouart, *op. cit.*, p. 295 et H. Wistrand, *op. cit.*, p. 130.

Les discussions ont cependant vite fait apparaître qu'à cette époque les esprits n'étaient pas encore mûrs pour arriver en ce domaine à des solutions internationales⁸². C'est ce qui explique que, sauf le cas bien spécifique de la mise en circulation d'œuvres littéraires ou artistiques adaptées à l'écran⁸³, rien dans les textes ne porte la trace des propositions initiales. Par ailleurs, en prenant acte des craintes exprimées par certaines délégations de voir, par le biais des amendements rejetés, apparaître des formes de contrôle sur l'utilisation des exemplaires, les conférences en question ont également indiqué qu'elles n'étaient pas prêtes à considérer que le droit de destination pourrait être déduit d'un quelconque passage des textes existants⁸⁴.

18. Si donc d'une part, la Convention de Berne s'abstient de prescrire l'introduction d'un droit de destination, il faut souligner d'autre part qu'elle ne l'interdit pas non plus. Il paraît bien dès lors que chaque pays conserve en ce domaine toute sa liberté⁸⁵.

⁸² *Documents Bruxelles*, p. 103, 327 et 334. *Actes Stockholm*, I, p. 123 et II, p. 871-872 et 1150. Comp. N. Rouart, *op. cit.*, p. 295; H. Wistrand, *op. cit.*, p. 130-131; H. Desbois, A. Françon, A. Kerever, *op. cit.* à la note 65, p. 170-171; G. Karnell, "Conditions contractuelles concernant les différents aspects de la diffusion des exemplaires publiés", *NIR, Nordiskt Immateriellt Rättsskydd*, 1982, p. 371-372; G. Davies, H.H. Von Rauscher Auf Weeg, *Challenges to Copyright and Related Rights in the European Community*, Oxford, 1983, p. 128; J.H. Spoor, *op. cit.* à la note 14, p. 124-125; M. Stojanovic, "Droit de mise en circulation", *Il Diritto di Autore*, 1986, p. 159-161.

⁸³ Article 14 de la convention depuis la version de Bruxelles. Comp. *Documents Bruxelles*, p. 103 et 333-334.

⁸⁴ D. Diserens, *op. cit.* à la note 12, p. 146-148 et 151-154; T. Desurmont, *op. cit.* à la note 2, p. 13-17; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, nos 299-307 et 311, p. 382-390 et 393.

On peut donc avoir de sérieux doutes sur l'affirmation contenue dans le document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux sur les œuvres audiovisuelles et les phonogrammes (*Le Droit d'auteur*, 1986, paragraphes 61 et 62, p. 195), selon laquelle un droit de mise en circulation, comprenant notamment le droit de location et de prêt public découlerait du droit de reproduction reconnu à l'article 9.1) de la convention. Le document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux sur les œuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales (*ibid.*, 1987, paragraphe 115, p. 213) reconnaît qu'une pareille interprétation de l'article 9 serait "passablement généreuse" et conclut bien sagement que, si elle n'est pas acceptée, "l'octroi d'un tel droit paraît souhaitable au niveau national".

⁸⁵ C'est ce qui a permis à C. Masouyé d'écrire, dans son avis sur le projet de loi luxembourgeois sur le droit d'auteur : "Ceci étant, il apparaît que la façon de régler l'utilisation radiophonique des disques du commerce, dans un sens ou dans un autre, n'est pas incompatible avec le droit conventionnel. Celui-ci ne prescrit pas, mais n'interdit pas non plus, aux législations nationales d'édicter pour une telle utilisation une autorisation spéciale au titre du droit de reproduction. Il s'agit, en fait, d'un problème dont la solution ressortit au droit interne" (Chambre des députés, session ordinaire de

Allant plus loin, on peut se demander cependant si, pour le groupe plus restreint des 12 pays européens, liés par le Traité de Rome, le droit communautaire n'impose pas de corriger ou d'harmoniser les solutions nationales acquises en droit d'auteur. C'est là l'objet de la dernière partie de notre exposé.

V. L'incidence du droit communautaire européen

19. On sait que la Cour de justice des Communautés européennes a décidé d'assimiler le droit d'auteur, cette propriété littéraire et artistique, à la "propriété industrielle et commerciale" visée à l'article 36 du Traité de Rome⁸⁶. Ce faisant, elle a intégré la solution des problèmes liés à la libre circulation de produits couverts par un droit d'auteur à sa jurisprudence générale en matière de propriété industrielle⁸⁷.

Or, on constate que celle-ci a plus d'une fois été assez malencontreusement résumée comme imposant un "épuiement" des droits intellectuels au niveau communautaire⁸⁸. Cela voudrait-il dire que le droit de destination, dont le propre est précisément de ne pas s'éteindre après la première mise en circulation, s'en trouverait complètement paralysé

1971-1972, n° 1377, *secundo*, p. 7, n° 54, *id.* dans *Revue de l'UER*, 1972, vol. XXIII, n° 3, p. 45). Ainsi donc, "la convention...laisse la porte ouverte" (C. Masouyé, *Guide de la Convention de Berne*, Genève, 1978, n° 9.5, p. 62). Dans le même sens, H. Desbois, *op. cit.* à la note 65, RIDA 1970, n° LXIV, p. 33-35.

⁸⁶ Ainsi, de façon implicite, les arrêts *Coditel-I* du 18 mars 1980, *Rec.* 1980, 881 et *Dansk Supermarked c. Imerco* du 22 janvier 1981, n° 10-12, *Rec.* 1981, 181. Plus explicitement, les arrêts *Membran c. GEMA* du 20 janvier 1981, n° 9, *Rec.* 1981, 147; *Keurkoop c. Nancy Kean* du 14 septembre 1982, n° 14 et 16, *Rec.* 1982, 2853; *Coditel-II* du 6 octobre 1982, n° 10, *Rec.* 1982, 3381; *Basset c. SACEM* du 9 avril 1987, n° 11, RIDA 1987, n° 133, p. 168; *Warner c. Christiansen* du 17 mai 1988, n° 11, RIDA 1988, n° 137, p. 84; *EMI c. Patricia* du 24 janvier 1989, non encore publié.

⁸⁷ G. Reischl, "Droit d'auteur et libre circulation des marchandises dans le Marché commun", *Le Droit d'auteur*, 1982, p. 116-121; R. Joliet, P. Delsaux, "Le droit d'auteur dans la jurisprudence de la Cour de justice des Communautés européennes", *Cahiers de droit européen*, 1985, p. 381-401; F. Gotzen, "La libre circulation des produits couverts par un droit de propriété intellectuelle dans la jurisprudence de la Cour de justice", *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1985, p. 467-481.

⁸⁸ Ainsi, par exemple, D. Reimer, *op. cit.* à la note 30, p. 232; H. Johannes, *Industrial Property and Copyright in European Community Law*, Leyden, 1976, p. 85; A. Berenboom, *op. cit.* à la note 20, p. 100 et 192; C. Dautrelepoint "Les arrêts *Coditel* face au droit interne et au droit européen : tentative de synthèse", *JT* 1984, p. 406-408; D. Gladwell, "The Exhaustion of Intellectual Property Rights", *EIPR* 1986, p. 369; M. Walter, "The Right of Distribution and the Principle of Exhaustion", *Copyright in Free and Competitive Markets*, Oxford, 1986, p. 57. Ainsi également la Commission européenne dans son *Livre vert*, *op. cit.* à la note 13, COM (88) 172, n° 4.3.1.

au niveau de l'Europe⁸⁹? Rien n'est moins vrai. Une distinction s'impose en effet entre ce soi-disant épuisement européen, qui n'est que le résultat bien limité d'une application de l'article 36 du traité, et cet autre épuisement, au sens véritable du mot, qui entraîne une extinction des prérogatives de l'auteur en vertu de la législation interne de certains pays dans la Communauté.

Il faut bien voir en effet que la théorie de l'épuisement, tout comme celle de la destination, a ses assises en droit *national*. Or, la Cour n'a pour mission de mettre en oeuvre que le droit *communautaire*. Ce qui se passe donc en réalité, c'est que la Cour constate l'état des législations nationales et y applique ensuite les règles européennes de libre circulation des marchandises et de libre concurrence⁹⁰. C'est ainsi qu'elle sépare le permmissible de l'illicite, non sur la base de théories de droit interne, mais bien directement en vertu du traité. On comprend mieux dès lors comment le droit communautaire, loin de mettre en cause le principe même du droit de destination, va se borner en fait à neutraliser certaines de ses applications, tout en laissant intactes un grand nombre d'autres⁹¹.

20. Certaines applications du droit de destination constitueraient un obstacle tellement considérable à la libre circulation des marchandises que, à l'intérieur de la Communauté, elles ne sauraient plus être tolérées.

⁸⁹ M. de Salle, J.F. Durieux, "Observations", JT 1979, p. 411.

⁹⁰ Le seul endroit où la Cour a elle-même utilisé le terme "épuisement" pour désigner certains effets de sa jurisprudence en matière de libre circulation de produits couverts par un droit de propriété intellectuelle semble avoir été le 11^e attendu de l'arrêt *Dansk Supermarkedt* cité à la note 86. Dans leurs conclusions respectives pour les affaires *Warner* et *EMI* citées au même endroit, les avocats généraux Mancini et Darmon ont de même fait état d'un principe communautaire de l'épuisement mais les arrêts eux-mêmes ne reprennent pas cette formule.

Il découle cependant des nombreux autres arrêts rendus en la matière que les juges européens, avec raison, préfèrent s'en tenir aux termes mêmes du traité qui n'utilise pas ce concept. Prenons, par exemple, un attendu caractéristique tiré des arrêts *Centrafarm* rendus le 31 octobre 1974, *Rec.* 1974, p. 1147 et 1183, en matière de brevets et de marques : "Un obstacle à la libre circulation des marchandises peut résulter de l'existence, dans une législation nationale en matière de propriété industrielle et commerciale, de dispositions prévoyant que le droit ... n'est pas épuisé par la commercialisation dans un autre Etat membre du produit protégé...". On remarque que la Cour distingue très bien le niveau communautaire ("libre circulation") du niveau national ("épuisement" ou non). Au n° 6 de ses conclusions, l'avocat général Trabucchi avait d'ailleurs nettement insisté sur une telle distinction. Comp. H.D. Reuters, *Territoriale Marktaufteilung mit Hilfe von Warenzeichen-, Patent- und Urheberrechten in der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft*, Bochum, 1976, p. 312 et F. Pollaud-Dulian, *op. cit.* à la note 2, n° 586, p. 623-625 et n°s 713-714, p. 730-733.

⁹¹ J.H. Spoor, *op. cit.* à la note 14, p. 107; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n° 713, p. 730-732.

Ainsi, si l'auteur imposait encore des limitations territoriales à la circulation des exemplaires de ses oeuvres, il créerait une situation similaire à celle visée dans l'arrêt *Deutsche Grammophon*, où la Cour a condamné l'exercice d'un droit voisin du droit d'auteur pour empêcher l'importation de produits licitement écoulés sur le marché d'un autre Etat membre par le titulaire lui-même ou avec son consentement⁹². Il lui serait de même impossible d'exiger, lors du passage de frontières intracommunautaires de pareils produits, un supplément en droits d'auteur pour compenser des tarifs nationaux divergents. C'est ce qui ressort de l'arrêt *Membran c. GEMA* de la Cour de justice⁹³. En Belgique, cette même solution a également prévalu dans l'affaire *Time Limit c. SABAM*, où les juges ont très correctement raisonné en deux temps. Constatant tout d'abord que le droit de destination existe en Belgique, ils en déduisent le droit de l'auteur d'imposer des restrictions territoriales à la circulation de ses oeuvres. Ce n'est qu'ensuite qu'ils ajoutent que, cependant, le droit communautaire empêche d'accepter cet exercice particulier du droit de destination⁹⁴.

Il ne faudrait pas croire pour autant que le droit communautaire emporte ainsi l'abrogation pure et simple de certaines parties de la propriété littéraire et artistique nationale. Il se borne à les mettre en veilleuse. C'est pourquoi elles conservent la vertu de naître dans un contexte différent qui ne mettrait pas en danger les objectifs de fusion des marchés poursuivis par le Traité de Rome. Ainsi, rien n'empêcherait d'invoquer la législation nationale sur le droit d'auteur pour empêcher des importations de produits provenant de pays tiers, même si ceux-ci étaient liés à la Communauté par un accord de libre-échange⁹⁵.

⁹² Arrêt du 8 juin 1971, *Rec.* 1971, 487.

⁹³ Arrêt du 20 janvier 1981, *Rec.* 1981, 147.

Nous n'aborderons pas ici la délicate question de savoir si cette solution doit continuer de prévaloir quand les différences résultent d'un régime de licence légale ou obligatoire dans l'Etat d'exportation. Comp. à ce propos les n°s 20-26 de l'arrêt *Membran* avec un arrêt plus récent matière de brevets du 9 juillet 1985 dans l'affaire *Pharmon c. Hoechst*, *Rec.* 1985, 2281.

⁹⁴ Bruxelles 26 octobre 1978, confirmé par Cass. 9 avril 1981. Ces arrêts, avec les commentaires, ont été cités plus haut à la note 51.

⁹⁵ Cour de justice 9 février 1982, *Polydor c. Harlequin*, *Rec.* 1982, 329. Sur cette affaire, G. Bonet, "Chroniques de la législation et de la jurisprudence françaises", *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1982 p. 307-309; J. Mertens De Willmars, "The Case Law of the Court of Justice in Relation to the Review of the Legality of Economic Policy in Mixed-Economy Systems", *Legal Issues of European Integration*, 1982, p. 11; L.C. Ubertazzi, "Esaurimento comunitario della proprietà industriale ed importazione da paesi terzi", *Foro italiano*, 1982, IV, p. 249 et suiv.; R. Joliet, P. Delsaux, *op. cit.* à la note 87, p. 393.

21. Sauf cas exceptionnels, les autres applications du droit de destination ne seront guère affectées par le droit communautaire. Songeons notamment à l'interdiction de l'usage par une station de radio ou par une discothèque, des disques du commerce, sauf paiement d'un droit complémentaire au droit d'exécution publique. C'est là un système qui est, ainsi que nous l'avons vu plus haut⁹⁶, reconnu tant en France qu'en Belgique, mais non dans d'autres pays de la Communauté. Malgré cela, la Cour de justice a jugé dans l'affaire *Basset c. SACEM* que la perception non-discriminatoire par une société d'auteurs française d'une telle redevance restait une exploitation normale du droit d'auteur, car elle n'affectait pas outre mesure le commerce entre Etats membres⁹⁷.

Songeons également à un droit de prêt ou à un droit de mise en location de certaines reproductions d'œuvres. Là également, la Cour de justice a déjà eu l'occasion de prendre position. Dans l'arrêt *Warner c. Christiansen* elle a jugé que les articles 30 et 36 du traité ne s'opposent pas à l'application d'une législation danoise qui donne à l'auteur la faculté de subordonner à son autorisation la mise en location de vidéocassettes⁹⁸. La Cour a souligné que cette solution ne change pas dans le cas où des cassettes auraient été d'abord mises en circulation par l'auteur dans un Etat membre qui n'admet pas un tel système. La solution contraire aurait en effet abouti à vider de sa substance le droit de location existant dans les pays de la Communauté qui le reconnaissent. Il ne fait pas de doute que ce raisonnement vaut également pour des situations où le droit de prêt ou de location serait réalisé par une application du droit de destination de l'auteur.

22. L'aperçu qui précède permet certainement de conclure que rien dans le droit communautaire actuel ne semble forcer les Etats européens à abandonner le principe même de la destination en faveur de celui de l'épuisement ou vice versa. Aujourd'hui donc, les divergences entre les législations nationales persistent.

Qu'en est-il cependant de l'avenir ? La question mérite d'être posée, car le droit européen ne se limite pas à imposer des règles de libre circulation et de concurrence. Il permet également d'œuvrer pour le futur par la voie d'une harmonisation des législations nationales existantes. Il convient de signaler ici le *Livre vert sur le droit d'auteur et le défi technologique* que la Commission européenne vient de publier⁹⁹. Le quatrième chapitre de cet important document est entièrement consacré au thème "droit de distribution, épuisement et droit de location". Sa lecture nous apprend toutefois que la commission n'entend intervenir dans ce domaine que d'une façon limitée. Elle se borne, pour l'essentiel, à proposer l'introduction, partout dans la Communauté, d'un droit de location commerciale pour les enregistrements sonores et pour les vidéosgrammes¹⁰⁰. Ajoutons, pour être complets, qu'au cinquième chapitre, la commission a exprimé son intention d'organiser une protection des programmes d'ordinateur "à l'intérieur du cadre du droit d'auteur et des droits voisins", qui comprendrait également un droit de location¹⁰¹. Cette dernière idée a d'ailleurs été très rapidement précisée dans les articles 4 et 5 d'une proposition de la commission en vue d'une directive du conseil "concernant la protection juridique des programmes d'ordinateur"¹⁰².

Par contre, en ce qui concerne le droit de prêt dans le secteur du livre, la commission revient sur une prise de position antérieure¹⁰³, pour déclarer

⁹⁶ Nos 11-15.

⁹⁷ Arrêt du 9 avril 1987, RIDA 1987, n° 133, p. 168, note J. Delmoly. Comp. les commentaires de A. Françon dans *Revue trimestrielle de droit commercial*, 1987, p. 391. La Cour y a notamment dit pour droit que : "les articles 30 et 35 du traité CEE doivent être interprétés en ce sens qu'ils ne font pas obstacle à l'application d'une législation nationale de gestion de droits d'auteur de percevoir, en raison de l'exécution publique de supports de son, une redevance dite droit complémentaire de reproduction mécanique qui s'ajoute au droit de représentation, même lorsqu'un tel droit complémentaire n'est pas prévu dans l'Etat membre où ces supports de son ont été régulièrement mis sur le marché".

⁹⁸ Arrêt du 17 mai 1988, RIDA 1988, n° 137, p. 88-90, note J. Delmoly.

La Cour a considéré à cette occasion qu'une telle législation "n'opère ... par elle-même aucune discrimination arbitraire dans le commerce entre Etats membres" (n° 12). Elle déclare d'ailleurs, plus généralement, que les "deux prérogatives essentielles de l'auteur, le droit exclusif de représentation et le droit exclusif de reproduction, ne sont pas mises en cause par les règles du traité" (n° 13).

⁹⁹ COM (88) 172.

¹⁰⁰ Nos 4.11.1 et 4.11.2. Comp. G. Dworkin, *op. cit.* à la note 22 (sous presse).

¹⁰¹ N° 5.8.2. Comp. J.E. Appleton, R.J. Hart "Comments on the EC Green Paper", EIPR 1988, p. 287-290; F. Gotzen, "Programmes d'ordinateur et banques de données", *Copyright and the European Community - Le droit d'auteur et la Communauté européenne*, Bruxelles, 1989 (sous presse).

¹⁰² L'article 4 entend placer sous le droit exclusif de l'auteur "la distribution d'un programme d'ordinateur par la vente, la concession d'une licence, le leasing et la location, ainsi que l'importation aux fins précitées". Le même texte précise cependant aussi que "le droit de contrôler la distribution d'un programme est épuisé, en ce qui concerne la vente et l'importation, par la première commercialisation du programme par le titulaire du droit ou avec son consentement".

¹⁰³ "L'action communautaire dans le secteur culturel", Communication de la Commission au Conseil du 22 novembre 1977, *Bulletin des CE*, supplément 6/77, n° 26.

maintenant que "l'opportunité de consacrer des ressources à ce sujet sur le plan communautaire paraît loin d'être évidente"¹⁰⁴. De façon plus générale, elle conclut d'ailleurs que

... d'autres questions en suspens dans le domaine du droit de distribution et de l'épuisement ne paraissent pas, à l'heure actuelle, devoir appeler des initiatives législatives au niveau communautaire¹⁰⁵.

Il ne paraît donc pas qu'il faille s'attendre, dans un avenir proche, à une intervention de la Communauté en vue d'harmoniser dans leur principe les législations nationales qui permettent un contrôle général de la destination par l'auteur avec celles qui prônent l'épuisement d'un droit de distribution.

VI. Conclusion

23. Le droit de destination a-t-il un avenir devant lui ? Nul ne saurait prédire le futur bien sûr. Mais il appert en tout cas de notre étude que le principe de l'épuisement, qui est son contraire, n'a pas acquis une valeur universelle et ne sera pas, selon toute probabilité, imposé demain par la voie internationale ou européenne.

Les mouvements que l'on dénote sur le plan international iraient plutôt dans le sens d'un contrôle élargi de l'auteur sur l'utilisation de ses oeuvres. Pensons aux efforts déployés en faveur de

la reconnaissance d'un droit de prêt ou d'un droit de location¹⁰⁶.

Il est devenu clair en effet que le développement technologique suscite de nouvelles formes d'utilisation des exemplaires d'une oeuvre. Celles-ci constituent souvent une source de gains considérables pour les exploitants qui les organisent. Si l'on veut alors respecter le principe selon lequel l'auteur doit être associé aux profits tirés de son oeuvre, il s'agira dans les pays "d'épuisement" de solliciter à chaque fois l'intervention du législateur pour accorder des dérogations expresses à la règle qui veut que le droit de distribution se consomme.

C'est là qu'apparaît le grand avantage d'une législation qui laisse aux auteurs une latitude suffisante pour contrôler eux-mêmes l'usage fait des exemplaires de leurs oeuvres. Si le besoin s'en fait sentir, ils pourront s'adresser sans tarder au juge pour faire respecter leurs droits et obtenir une juste participation dans des gains obtenus grâce à leur effort créateur¹⁰⁷.

Qu'il nous soit dès lors permis de terminer avec les paroles du professeur Françon, selon qui

... la théorie qui reconnaît à l'auteur un droit de destination permet de réintroduire plus d'équité dans le système, en même temps qu'elle tient compte de la philosophie de base qui inspire toute la matière¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Nos 4.4.4. - 4.4.10.

¹⁰⁵ N° 4.12.2.

¹⁰⁶ Voir plus haut les notes 9 et 13 qui renvoient aux travaux entrepris par l'OMPI, l'Unesco et les Communautés européennes.

¹⁰⁷ T. Desurmont, *op. cit.* à la note 2, p. 65; F. Pollaud-Dulian, *op. cit.*, n° 3, 8, 296, 725-730.

¹⁰⁸ A. Françon, "L'avenir du droit d'auteur", *L'Ingénieur-Conseil*, 1986, p. 392 et RIDA 1987, n° 132, p. 20. Comp. J.G. Renauld, *op. cit.* à la note 3, p. 191 et suiv.

La protection des droits des artistes interprètes ou exécutants aux niveaux national et international : l'expérience tchécoslovaque

Miroslav Oskar JELINEK*

I. Origines de la protection des artistes interprètes ou exécutants

L'histoire de la reconnaissance et de la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants est beaucoup plus récente que celle de la protection du droit d'auteur. En fait la reconnaissance de ces droits est devenue nécessaire en raison de l'évolution des diverses techniques d'enregistrement et de reproduction des représentations ou exécutions artistiques. Un événement déterminant pour la mise en place d'une protection des droits des artistes interprètes ou exécutants fut l'invention du phonographe par Edison en 1877 : pour la première fois en effet, il fut possible d'enregistrer la voix d'un homme ou encore l'exécution d'une oeuvre musicale et de les reproduire à tout moment. Puis ce fut l'avènement du cinématographe.

Lorsqu'il apparut, à la fin du 19^e siècle, le phonographe était un instrument rudimentaire. Il en fut de même de la caméra. Au début, les artistes interprètes ou exécutants les considéraient comme des jouets intéressants et non comme des instruments utiles à leur profession. Mais à mesure que le phonographe et la caméra se perfectionnaient, on prit clairement conscience de leur impact sur le monde des médias tout entier et plus particulièrement sur la profession d'artiste interprète ou exécutant. Ils permirent pour la première fois d'empêcher les représentations ou exécutions de disparaître. Il devint possible en effet de les fixer sur des supports matériels et de les conserver. Ainsi, le célèbre artiste, qu'il soit acteur, chanteur, danseur ou musicien, n'allait plus être condamné à l'oubli. On put acheter une représentation ou exécution sans devoir employer également l'artiste interprète ou exécutant. La prestation devenait ainsi un bien que l'on pouvait vendre, déplacer et utiliser indéfiniment.

Un autre bond en avant devait suivre : l'apparition de la radiodiffusion par ondes hertziennes. Les techniques d'enregistrement permettaient de reproduire indéfiniment une représentation ou exécution sans que l'artiste lui-même n'intervienne. Grâce à la radio, une prestation allait pouvoir être entendue au même instant par un public éloigné de l'endroit

où elle avait effectivement lieu, et même à l'étranger. Le premier pas vers l'internationalisation des spectacles fut ainsi franchi.

Au cours des premières décennies du 20^e siècle, le cinéma va devenir à la fois un art et une industrie. Chaque fois qu'un film était diffusé, un ou plusieurs musiciens étaient engagés pour jouer sur place l'accompagnement musical. Avec l'avènement du film sonore à la fin des années 20, ces artistes vont perdre leur travail. Le film parlant n'est pas sans conséquences non plus pour les acteurs : ils n'ont pas toujours une voix phonogénique.

Dans les années 30, la radio devient en elle-même un support artistique et fait donc sérieusement concurrence au cinéma. Pour la première fois, la population toute entière peut écouter des concerts et des pièces de théâtre. Le cinéma et la radio vont bien entendu faire concurrence au théâtre et, d'une manière générale, à tous les spectacles présentés sur scène. Grâce à la télévision, il est devenu possible de suivre une représentation ou une exécution directement de son salon, en captant le son et l'image. Désormais tout un chacun peut en profiter sans sortir de chez lui, ce qui n'encourage pas, bien entendu, les gens à aller au spectacle.

En outre, la radio et la télévision vont permettre de diffuser des représentations ou exécutions, en direct ou en différé, à un public de plus en plus large. Quant au disque de phonographe, il met à la disposition du public un immense répertoire de musique classique et populaire. Ces dernières années, l'enregistrement sonore et audiovisuel, la radiodiffusion, la télévision et d'autres moyens de communication publique ont progressé de plus en plus vite. Les techniques d'enregistrement sonore se sont beaucoup perfectionnées : le disque compact, dont la qualité de son est bien supérieure à celle du disque microsillon de longue durée, révolutionne le marché de l'enregistrement sonore. Cela dit, la cassette audio a aussi soulevé de très graves problèmes. En raison d'une utilisation abusive, la cassette audio qui, au départ, ne devait être qu'un nouveau type de support de sons, s'est révélée être une grave menace pour la survie économique de l'industrie de l'enregistrement et pour le revenu des artistes interprètes ou exécutants. Le danger est double : la copie privée et la piraterie des phonogrammes.

La dernière invention, qui vient du Japon, est la cassette audionumérique (DAT) qui permet, grâce

* Directeur, Association pour la protection des artistes interprètes ou exécutants, Prague.

au matériel d'enregistrement correspondant, de copier un disque compact. Le danger qu'elle peut représenter pour les auteurs, les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs ne fait aucun doute. Il semble cependant qu'il soit techniquement possible d'empêcher de telles copies et l'on discute actuellement des mesures urgentes à prendre afin d'interdire l'importation et la fabrication de matériel dépourvu de "signal anticopie".

En ce qui concerne le domaine de l'audiovisuel, les inventions qui ont le plus d'impact sur le droit d'auteur et les droits voisins sont les cassettes et le matériel d'enregistrement vidéo ainsi que la transmission par satellite et par câble de programmes de radio et de télévision. Ces inventions ont deux conséquences pour les titulaires de droits : d'une part, la demande de programmes contenant des représentations ou exécutions s'accroît considérablement, mais de l'autre, il est de plus en plus difficile de contrôler l'utilisation de ces programmes car, d'un point de vue pratique, les frontières nationales n'existent plus.

Bien peu d'Etats ont légiféré dans ce domaine et les lois qui existent sont trop récentes pour que l'on puisse juger de l'efficacité de la protection qu'elles offrent aux titulaires de droits, si tant est qu'elles en offrent une.

Quelles ont été les conséquences de tous ces changements techniques complexes survenus depuis la seconde guerre mondiale pour les artistes interprètes ou exécutants ? Les organisations qui les représentent ont affirmé que les représentations ou exécutions enregistrées faisaient concurrence aux spectacles sur scène et, par conséquent, réduisaient les possibilités d'emploi pour les musiciens et les acteurs. L'utilisation croissante des enregistrements à la radio et à la télévision ainsi que dans les lieux publics supprimait en effet des emplois qui n'étaient pas remplacés ailleurs. On s'attendait même à ce que les mauvaises perspectives de l'emploi décourageaient les jeunes d'embrasser ces professions. On était des plus pessimistes quant aux effets à long terme de cette situation sur la profession d'artiste interprète ou exécutant et sur la vie culturelle nationale. La solution proposée pour remédier à cette situation potentiellement catastrophique fut de conférer aux artistes un droit de regard sur l'utilisation qui était faite de leurs interprétations ou exécutions enregistrées ou radiodiffusées. Les mesures jugées nécessaires pour la protection des artistes interprètes ou exécutants aux niveaux national et international furent élaborées lors des conférences de l'Union de Berne, tenues à Bruxelles (1948), à Neuchâtel (1949) et à Lisbonne (1950), puis résumées dans les conclusions du rapport soumis par le Bureau international du travail (BIT) en 1951. Le Groupe d'experts de l'Union de Berne, du BIT et de l'Organisation des Nations Unies pour

l'éducation, la science et la culture (UNESCO) élabore un projet de convention internationale lors de réunions tenues à Genève (1956) et à Monaco (1957).

Réuni à La Haye en 1960, le groupe d'experts révisa le projet et, en octobre 1961, une conférence diplomatique, réunie à Rome, mit au point le texte définitif de ce qui devait être la Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion (ou, en bref, la Convention de Rome).

II. Réglementation de la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants en Tchécoslovaquie

Entre les deux guerres mondiales, plusieurs organisations d'artistes interprètes ou exécutants lancèrent une campagne pour faire reconnaître leurs droits. Il s'ensuivit l'adoption d'une certaine réglementation nationale qui, tout en respectant l'inviolabilité du droit d'auteur, accordait aux artistes interprètes ou exécutants une certaine protection. On mentionnera à ce titre la loi tchécoslovaque sur le droit d'auteur de 1926.

On trouve aux articles 7 et 9 de la loi n° 278 de 1926 des dispositions qui conféraient aux artistes interprètes ou exécutants le statut d'adaptateurs des oeuvres qu'ils interprétaient, et accordaient ainsi une protection juridique à leurs prestations. Selon l'article 7, les oeuvres protégées comprenaient aussi les récitals d'oeuvres littéraires et musicales destinés à être exécutés avec des moyens mécaniques, à condition qu'ils résultent de l'activité créatrice de l'artiste. De même, l'article 9.2) de la loi prévoyait que, si une oeuvre était exécutée avec des moyens mécaniques, la personne qui donnait le récital bénéficiait d'une protection juridique alors que, si c'était une chorale ou un orchestre qui interprétait une oeuvre, seul le chef d'orchestre en bénéficiait.

Après la seconde guerre mondiale, la Tchécoslovaquie adopta une réglementation plus large des droits des artistes interprètes ou exécutants. La loi tchécoslovaque sur le droit d'auteur n° 115 de 1953 couvrait les droits personnels, les droits mixtes et les droits de propriété des artistes interprètes ou exécutants. Elle ne s'appliquait qu'aux solistes et aux chefs d'orchestre et ne protégeait pas les droits des artistes membres d'un ensemble. Reste qu'elle contribua grandement au développement de la protection des artistes interprètes ou exécutants en Tchécoslovaquie. Elle donna un fondement juridique à la reconnaissance, dans la pratique, des droits des artistes interprètes ou exécutants. Cela se traduisit par la création à Prague, en décembre 1953, de l'une des premières organisations au monde

pour la protection des artistes interprètes ou exécutants, *Ochranné sdružení vykonnych umelcu* (OSVU) (Association pour la protection des artistes interprètes ou exécutants). L'OSVU fut chargée par un arrêté du Ministère de l'éducation et de la culture de protéger les droits des artistes interprètes ou exécutants conformément aux dispositions de l'article 88 de la loi sur le droit d'auteur.

La loi tchécoslovaque de 1953 était la première dans l'histoire du droit socialiste à réglementer les droits des artistes interprètes ou exécutants ainsi que d'autres droits voisins (droits des producteurs d'enregistrements sonores et droits des organismes de radiodiffusion et de télévision) dans le cadre de la législation sur le droit d'auteur.

Une étape capitale dans l'évolution de la législation sur la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants en Tchécoslovaquie fut la loi sur le droit d'auteur relative aux oeuvres littéraires, scientifiques et artistiques adoptée le 25 mars 1965 (loi n° 35)¹ et en vigueur depuis le 1^{er} juillet de la même année. La nouvelle loi faisait suite à l'adhésion de la Tchécoslovaquie à la Convention de Rome. Conformément à un décret du Ministère tchécoslovaque des affaires étrangères, la Tchécoslovaquie a adhéré à la Convention de Rome le 14 août 1964.

La loi tchécoslovaque sur le droit d'auteur de 1965 a introduit d'importants changements dans la réglementation des droits des artistes interprètes ou exécutants par rapport à la loi n° 115 de 1953. Elle a notamment élargi le champ de la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants en général en l'étendant non seulement aux solistes et aux chefs d'orchestre, mais aussi aux artistes membres d'un ensemble, à condition qu'ils interprètent ou exécutent des oeuvres littéraires ou artistiques. La loi sur le droit d'auteur n° 35 de 1965 fonde la notion de protection des droits des artistes interprètes ou exécutants sur la similitude qui existe entre les rapports juridiques entretenus dans ce cadre et ceux entretenus dans le cadre du droit d'auteur, de sorte qu'elle aligne la protection des prestations des artistes interprètes ou exécutants sur celle des oeuvres bénéficiant du droit d'auteur.

A. Nature et objet des droits des artistes interprètes ou exécutants

La réglementation des droits des artistes interprètes ou exécutants a pour objet les relations sociales dans le cadre du droit civil, qu'elle assimile à celles qui sont régies par le droit d'auteur. Ces droits sont inclus dans la législation sur le droit

d'auteur en raison notamment de la similitude qui existe entre les prestations des artistes interprètes ou exécutants et les oeuvres protégées par le droit d'auteur. En effet, les artistes interprètes ou exécutants sont des créateurs qui transmettent au public, à travers leurs prestations artistiques, leur perception des oeuvres originales, prenant ainsi part à leur application sociale. Les relations sociales sur lesquelles porte la réglementation des droits des artistes interprètes ou exécutants sont de nature particulière car elles concernent un objet immatériel, à savoir une représentation ou exécution artistique. Cette particularité les situe dans la catégorie des droits voisins du droit d'auteur. La loi sur le droit d'auteur en vigueur n'emploie pas le terme "droits voisins", mais on peut considérer qu'il est approprié pour désigner les droits des artistes interprètes ou exécutants et les distinguer des droits des producteurs de phonogrammes et ceux des organismes de radiodiffusion. Etant donné la similitude qui existe entre la nature des droits des artistes interprètes ou exécutants et celle du droit d'auteur, l'article 39 de la loi n° 35 de 1965 renvoie à un grand nombre de dispositions concernant les auteurs, qui s'appliquent par analogie aux artistes interprètes ou exécutants. Compte tenu de cette analogie, l'article 39 régit les points suivants :

- droits des artistes interprètes ou exécutants sur les représentations ou exécutions collectives (art. 6 et 7);
- naissance des droits des artistes interprètes ou exécutants (art. 9);
- transmission des droits des artistes interprètes ou exécutants (art. 19 et 20);
- contenu des droits des artistes interprètes ou exécutants (art. 12);
- droit à rémunération pour l'utilisation d'une représentation ou exécution (art. 13);
- droit d'autoriser l'utilisation de la représentation ou exécution d'une oeuvre artistique (art. 14.1));
- réglementation des relations contractuelles en cas d'utilisation et de divulgation d'une représentation ou exécution (art. 22 et 23);
- contrat de présentation publique d'une prestation artistique (art. 26);
- contrat de création d'une représentation ou exécution (art. 27);
- situations où, en cas de licence légale, l'artiste interprète ou exécutant n'a pas droit à une rémunération pour l'utilisation de ses prestations (art. 15.3));
- transmission des droits des artistes interprètes ou exécutants par voie successorale (art. 29);
- violation des droits des artistes interprètes ou exécutants (art. 32.1) et 2));
- prise d'effet des droits des artistes interprètes ou exécutants (art. 34).

¹ Voir *Le Droit d'auteur*, 1966, p. 223-230.

Conformément à la définition figurant à l'article 36.1), les droits des artistes interprètes ou exécutants ont pour objet les représentations ou exécutions d'oeuvres artistiques ou littéraires. Si l'on veut déterminer le statut d'une représentation ou exécution artistique afin de définir la notion de droits des artistes interprètes ou exécutants, il est important d'établir ce qui constitue en fait, aux fins de la loi tchécoslovaque sur le droit d'auteur, une représentation ou exécution artistique faisant l'objet des relations sociales régies par les dispositions de cette loi relatives aux artistes interprètes ou exécutants. Pour caractériser une telle représentation, on peut dire ce qui suit :

- a) une représentation ou exécution artistique est le fruit d'une activité intellectuelle créatrice; c'est la conception créatrice d'une oeuvre et son expression artistique par la musique, la récitation, la danse ou la pantomime;
- b) par conception créatrice d'une représentation ou exécution on entend le fait, pour un artiste interprète ou exécutant, d'exprimer, par des moyens artistiques, l'idée créatrice de l'auteur (ne sont donc pas incluses la simple reproduction mécanique des oeuvres protégées par le droit d'auteur et les représentations ou exécutions où prédominent des éléments physiques, telles que celles des artistes de cirque et des sportifs);
- c) une représentation ou exécution artistique doit être marquée du sceau de la personnalité de l'artiste interprète ou exécutant;
- d) une représentation ou exécution artistique doit, conformément à l'article 36.1), porter sur une oeuvre littéraire ou artistique.

Selon le type de l'oeuvre interprétée, on distingue les représentations ou exécutions artistiques suivantes :

- oeuvres littéraires : récitation;
- oeuvres dramatiques : prestation d'acteurs et de marionnettistes;
- oeuvres musicales : interprétation de musiciens, de chanteurs, d'instrumentistes en solo, de chefs d'orchestre;
- oeuvres chorégraphiques : danse;
- oeuvres de pantomime : prestation de mimes.

Selon le nombre d'artistes qui prennent part à la représentation ou exécution d'une oeuvre artistique, on distingue :

- a) les représentations ou exécutions artistiques en solo où n'intervient qu'un seul artiste qui, même s'il fait partie d'un ensemble, interprète ou exécute l'oeuvre de façon indépendante;
- b) les représentations ou exécutions collectives où intervient un groupe d'artistes interprètes ou exécutants. En Tchécoslovaquie, les repré-

sentations ou exécutions artistiques collectives sont protégées par la loi sur le droit d'auteur depuis 1965.

Lorsque l'on définit une représentation ou exécution artistique comme étant l'objet des relations sociales régies par les dispositions de la loi sur le droit d'auteur relatives aux artistes interprètes ou exécutants, il ne faudrait pas oublier que cette loi ne protège les droits des artistes interprètes ou exécutants qu'en ce qui concerne l'usage secondaire de leurs prestations; autrement dit, les droits des artistes interprètes ou exécutants visés dans la loi sur le droit d'auteur ne s'appliquent qu'à la reproduction ou à l'utilisation de leurs prestations, tandis que la représentation ou exécution artistique originale, elle, n'est pas protégée par les dispositions des articles 36 et 37 de la loi sur le droit d'auteur. Les droits protégés des artistes interprètes ou exécutants ont donc trait à l'enregistrement visuel ou sonore de leurs prestations, effectué par un procédé technique quel qu'il soit, à la projection publique de ces enregistrements et à la radiodiffusion de leur représentation ou exécution. La protection accordée aux artistes interprètes ou exécutants par la loi sur le droit d'auteur consiste donc à subordonner (sauf en cas de licence légale) l'utilisation d'une représentation ou exécution au consentement de l'artiste interprète ou exécutant, lequel a droit, en contrepartie, à une rémunération.

La création et l'utilisation d'une représentation ou exécution artistique sont les faits juridiques qui donnent naissance au statut juridique des artistes interprètes ou exécutants. Cela dit, les droits de ces artistes ne reposent sur aucune formalité. En d'autres termes, mis à part les faits susmentionnés, aucune condition de forme ne doit être remplie. Le statut juridique des artistes interprètes ou exécutants couvre donc les relations sociales qui se créent au cours de l'utilisation d'une représentation ou exécution artistique entre l'artiste interprète ou exécutant et l'utilisateur et permet aux premiers de disposer de leurs droits, conformément à la loi. En vertu de leur statut juridique, les artistes interprètes ou exécutants peuvent intervenir dans la diffusion de leurs prestations ou autoriser des tiers à les exploiter; ils sont aussi habilités à faire valoir comme ils l'entendent, mais dans le respect de la loi, leurs intérêts matériels et immatériels liés à l'utilisation sociale de leurs représentations ou exécutions. Tel que l'entend la loi sur le droit d'auteur, le statut juridique de l'artiste interprète ou exécutant est un statut uniforme et absolu et les droits personnels qu'il confère ont aussi un caractère absolu. Ce sont les droits moraux de l'artiste interprète ou exécutant (le droit d'être reconnu comme l'auteur d'une représentation ou exécution artistique — et, par conséquent, le droit d'être désigné comme interprète ou exécutant — et le droit à l'in-

violabilité de la représentation ou exécution artistique), le droit d'autoriser l'utilisation de la représentation ou exécution artistique dans les limites fixées par la loi et le droit à rémunération.

B. Titulaires des droits sur les prestations

Les titulaires des droits sont des artistes interprètes ou exécutants. L'article 36.1) de la loi sur le droit d'auteur définit ces artistes comme des personnes qui interprètent ou exécutent des oeuvres artistiques ou littéraires. Aux termes dudit article, les artistes interprètes ou exécutants sont "les acteurs, les chanteurs, les musiciens, les danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament ou exécutent de toute autre manière des oeuvres littéraires ou artistiques".

La Convention de Rome définit de façon analogue le titulaire des droits en question. Son article 3 dispose en effet que, aux fins de la convention, on entend par artistes interprètes ou exécutants "les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière des oeuvres littéraires ou artistiques".

Il faut ajouter que ceux qui bénéficient de la protection juridique ne sont pas seulement les artistes interprètes ou exécutants professionnels, ce sont aussi les artistes amateurs qui exercent des activités artistiques auxquelles s'appliquent également les dispositions de la loi sur le droit d'auteur. Ainsi, celui dont la voix est utilisée pour doubler l'acteur d'un film dans une autre langue bénéficie d'une protection en tant que titulaire des droits sur une prestation artistique. En réalité, il existe une prestation qui n'est pas considérée par l'OSVU comme protégée et dont on traitera plus loin, c'est celle des animateurs qui présentent les émissions à la télévision ou à la radio. Cela dit, si l'animateur ne se contente pas de présenter une émission, mais récite, joue, danse, etc., alors sa prestation est protégée. Cela tient en partie à des raisons pratiques liées au calcul des rémunérations, mais surtout au fait que ces personnes devraient normalement être protégées par d'autres organisations que celles des artistes interprètes ou exécutants. Les sportifs et les artistes de cirque ne sont pas titulaires non plus de droits sur leurs prestations. En ce qui concerne les artistes de cirque et de variétés, l'article 9 de la Convention de Rome dispose :

Tout Etat contractant peut, par sa législation nationale, étendre la protection prévue par la présente Convention à des artistes qui n'exécutent pas des oeuvres littéraires ou artistiques.

Mais la loi tchécoslovaque sur le droit d'auteur de 1965 n'a pas usé de ce droit. Il conviendrait de noter cependant que, à ce jour, seul un autre Etat partie à la Convention de Rome a appliqué cette disposition et que la définition du titulaire de droits

retenue par l'OSVU et exposée ci-dessus est fondamentalement en accord avec celle d'autres organisations de protection des artistes interprètes ou exécutants d'Etats parties à la Convention de Rome.

Conformément aux dispositions de la Convention de Rome, la loi sur le droit d'auteur n° 35 de 1965 accorde une protection juridique aux représentations ou exécutions artistiques individuelles et à celles qui résultent de l'activité artistique de plusieurs artistes. Ce qui distingue la protection accordée à une représentation ou exécution artistique individuelle de celle accordée aux représentations ou exécutions artistiques collectives, c'est que les solistes ont des droits indépendants sur leurs prestations tandis que les artistes qui participent à des représentations ou exécutions collectives ne peuvent y prétendre, en principe, que collectivement. Autrement dit, les droits sur une représentation ou exécution artistique unique qui résulte de l'activité créatrice de plusieurs artistes appartiennent à tous les artistes qui y ont participé, conjointement et solidairement (article 7 en liaison avec l'article 39.1)). Etant donné qu'un très grand nombre de personnes peuvent avoir des droits sur une représentation ou exécution artistique, ce qui pourrait poser des difficultés administratives considérables lors de la revendication de ces droits, l'idée de représenter légalement les artistes interprètes ou exécutants dans l'exercice de leurs droits sur des prestations collectives s'est imposée. Qui plus est, la Convention de Rome prévoit à l'article 8 :

Tout Etat contractant peut, par sa législation nationale, déterminer les modalités suivant lesquelles les artistes interprètes ou exécutants seront représentés, en ce qui concerne l'exercice de leurs droits, lorsque plusieurs d'entre eux participent à une même exécution.

On trouve une disposition semblable à l'article 39.2) de la loi n° 35 de 1965, selon laquelle :

Le Ministère de l'éducation et de la culture peut déterminer les modalités suivant lesquelles les artistes interprètes ou exécutants font valoir leurs droits aux termes de la présente loi, si plusieurs d'entre eux participent à une même prestation.

Depuis l'entrée en vigueur de la loi tchécoslovaque sur le droit d'auteur, il y a plus de 20 ans, le Ministère de l'éducation et de la culture n'a pas jugé nécessaire d'élaborer une réglementation conformément à la disposition susmentionnée car l'action que mène l'OSVU depuis de nombreuses années, en qualité de représentant des groupes d'artistes, s'est révélée tout à fait satisfaisante. Selon le système en vigueur, un groupe d'artistes interprètes ou exécutants (orchestre, ensemble) est représenté pour les représentations ou exécutions artistiques collectives par un mandataire auquel les membres du groupe donnent procuration pour exercer, en leur nom, les droits que confère la loi sur le droit d'auteur aux artistes interprètes ou exécutants sur leurs prestations artistiques individuelles.

Mis à part les artistes interprètes ou exécutants, d'autres personnes — physiques ou morales — peuvent être titulaires des droits en question. Ils tiennent alors leurs droits de ceux qui étaient initialement détenus par l'artiste interprète ou exécutant. D'autres personnes peuvent donc devenir titulaires de ces droits, soit directement, par héritage (*ex lege*), soit en vertu d'un acte juridique de l'artiste interprète ou exécutant (*ex contractu*). Cependant, il faut distinguer dans ce cas les divers types de droits inhérents au statut juridique des artistes interprètes ou exécutants car, en raison de leur nature même, certains d'entre eux ne peuvent être détenus que par un artiste interprète ou exécutant. C'est pourquoi on distingue, d'une part, les droits personnels et, de l'autre, les droits mixtes et les droits de propriété.

En vertu de l'article 29 qui s'applique par analogie, conformément aux dispositions de l'article 39.1), les droits des artistes interprètes ou exécutants sont transmis, après la mort de ceux-ci, à leurs héritiers pour autant que les dispositions de la loi sur le droit d'auteur relatives aux artistes interprètes ou exécutants s'appliquent également à leurs héritiers, c'est-à-dire lorsqu'une autre conclusion ne résulte pas de la nature de ces droits. Autrement dit, tous les droits des artistes interprètes ou exécutants, y compris leurs droits personnels, sont transmis à leurs héritiers. Il existe néanmoins une différence entre les droits personnels de l'artiste interprète ou exécutant et ceux qui reviennent à ses héritiers après sa mort car si, dans le premier cas, l'artiste les exerce dans son propre intérêt, la loi confère ces droits aux héritiers surtout pour qu'ils protègent la réputation de l'artiste interprète ou exécutant et qu'ils les exercent dans l'intérêt général.

À la mort d'un artiste interprète ou exécutant, les droits auxquels s'appliquent les dispositions de la loi sur le droit d'auteur reviennent à ses héritiers sauf si la période de protection est écoulée et sinon, pour la période qui reste. Selon l'article 38 :

Les droits des artistes interprètes ou exécutants durent vingt-cinq ans à compter de la fin de l'année où la fixation de la prestation a été réalisée.

Quant à la transmission des droits des artistes interprètes ou exécutants, les dispositions de la loi sur le droit d'auteur s'appliquent par analogie. Cela signifie qu'un artiste interprète ou exécutant ne peut transmettre que le droit d'utiliser sa prestation. Le droit d'utiliser une représentation ou exécution artistique à des fins de divulgation publique ne peut être transmis par un artiste interprète ou exécutant qu'à une organisation qualifiée pour divulguer la représentation ou exécution publiquement d'une façon adéquate (article 19 en liaison avec l'article 39.1)). La seule organisation habilitée

à protéger les droits des artistes interprètes ou exécutants en Tchécoslovaquie est l'OSVU.

C. Contenu du droit subjectif des artistes interprètes ou exécutants

Le droit subjectif d'un artiste interprète ou exécutant, tout comme celui d'un auteur, est par nature un droit fondamentalement uniforme, et son contenu, fondé sur la création d'une représentation ou exécution artistique, relève par ses caractéristiques du droit de la personnalité. En dehors de la composante fondamentale de ce droit subjectif, la composante patrimoniale apparaît dans une plus ou moins large mesure. On ne peut dissocier, ni opposer entre eux, les divers droits qui composent le droit subjectif d'un artiste interprète ou exécutant car ils forment une unité et doivent donc toujours être considérés comme l'expression du statut juridique global de l'artiste.

En ce qui concerne le contenu des droits d'un artiste interprète ou exécutant, il est en tout point analogue à celui du droit d'auteur, défini à l'article 12. Si un artiste interprète ou exécutant a le droit d'être cité, il peut aussi décider que sa prestation sera présentée sans indication de nom ou sous un pseudonyme (art. 8). L'artiste interprète ou exécutant a le droit à l'intégrité de sa prestation. Comparé aux droits personnels, le droit exclusif d'autoriser l'utilisation de la représentation ou exécution artistique et le droit à une rémunération en contrepartie de son utilisation offrent une similitude moins nette avec les droits d'auteur équivalents. En ce qui concerne le droit d'autoriser l'utilisation de son interprétation ou exécution artistique, l'artiste n'est en fait habilité à donner cette autorisation que dans les cas expressément mentionnés à l'article 36.2)a) à d) — les articles 37.1) et 15.3) énumérant les cas où son consentement n'est pas requis. La différence fondamentale avec le droit d'auteur, qui procède de la nature même des prestations des artistes interprètes ou exécutants, est que celles-ci ne sont pas protégées contre l'imitation (par exemple contre les prestations des imitateurs professionnels). En vertu de la loi, les artistes interprètes ou exécutants ont droit également à une rémunération pour les utilisations énumérées à l'article 37.1)a) à c), qui ne requièrent pas son consentement. Cela dit, les cas où l'artiste interprète ou exécutant a droit à une rémunération sont aussi régis par l'article 13, qui est très important car il prévoit que les artistes interprètes ou exécutants ont droit à une rémunération lors de toute utilisation de leurs prestations.

Le droit des artistes interprètes ou exécutants d'autoriser l'utilisation de leurs prestations artistiques est limité par l'énoncé des cas où leur consentement n'est pas requis et par les licences légales (art. 37 et 15.3)).

a) L'utilisation d'une représentation ou exécution est libre (l'utilisateur n'est pas tenu d'obtenir l'autorisation de l'artiste interprète ou exécutant, ni de lui verser une rémunération) :

- 1) lorsqu'elle répond aux besoins privés de l'utilisateur (art. 37.1)d));
- 2) lorsque les prestations sont utilisées sous forme de fixations ou de reproductions à des fins exclusivement scientifiques ou d'enseignement (art. 37.1)e));
- 3) lors du reportage d'un événement d'actualité au moyen de la photographie, de la cinématographie, de la radiodiffusion ou de la télévision (licence gratuite de reportage) (art. 15.3) en liaison avec l'article 39.1)).

b) Des licences légales sont aussi prévues moyennant paiement (l'utilisateur n'est pas tenu de demander l'autorisation d'utiliser une représentation ou exécution, mais il doit verser à l'artiste une rémunération) dans les cas suivants :

- 1) lorsque des fixations de prestations sont réalisées pour un organisme de radiodiffusion ou de télévision, aux conditions précisées à l'article 37.1)a));
- 2) lorsque des prestations sont diffusées par la radio ou la télévision à partir de fixations ou de reproductions de celles-ci réalisées avec le consentement de l'artiste interprète ou exécutant (art. 37.1)b));
- 3) lorsque la communication au public des prestations est faite au moyen de fixations ou de reproductions de celles-ci réalisées avec le consentement de l'artiste interprète ou exécutant ou lorsqu'il s'agit de la communication publique d'une prestation radiodiffusée ou télévisée (art. 37.1)c)).

Pour l'utilisation des prestations des artistes interprètes ou exécutants, la loi ne prévoit pas l'octroi de licences obligatoires, équivalentes à celles qui sont prévues à l'article 18.1) de la loi pour l'utilisation des oeuvres protégées par le droit d'auteur.

Conformément à la loi n° 35 de 1965 modifiée par la loi n° 160 de 1968, la rémunération versée aux artistes interprètes ou exécutants pour l'utilisation de leurs prestations, tout comme celle versée aux auteurs, est soumise à l'impôt sur les recettes provenant des activités littéraires et artistiques. Quant à la rémunération pour l'utilisation des prestations qui revient aux héritiers, celle que touchent la femme et les enfants mineurs de l'artiste décédé est également soumise à l'impôt susmentionné, sous réserve que les conditions prévues par la loi aient été remplies. Conformément à la loi n° 145 de 1961, la rémunération pour l'utilisation des représentations ou exécutions artistiques que perçoivent les autres héritiers est soumise à l'impôt sur le revenu des résidents.

D. Violation des droits des artistes interprètes ou exécutants

Conformément à l'article 39.1), l'article 32 sur la violation du droit d'auteur s'applique en cas d'atteinte aux droits des artistes interprètes ou exécutants. Cette disposition permet à un artiste interprète ou exécutant dont les droits ont été violés de réclamer, notamment, l'interdiction de l'acte portant violation de ses droits, la suppression des conséquences de cet acte et un dédommagement équitable. Si un dommage a été causé à l'artiste interprète ou exécutant par la violation de ses droits, il a droit à des dommages-intérêts conformément aux dispositions du Code civil.

En d'autres termes, l'artiste interprète ou exécutant peut mener d'une part une action en cessation (interdiction de la violation de ses droits) et de l'autre, une action en réparation (suppression des conséquences de la violation). Quant à savoir si le "dédommagement" prévu à l'article 32.1) ne peut être que moral (sous forme d'excuse publique, par exemple) ou s'il peut se traduire par le versement d'une indemnité à l'artiste interprète ou exécutant, cette question est controversée. Il semble cependant que le législateur ait cherché à donner une satisfaction morale car le versement de toute indemnité éventuelle suppose que soient définies les conditions correspondantes et que soit déterminée l'étendue de la responsabilité.

En ce qui concerne les dommages-intérêts prévus à l'article 32.2), leur attribution est régie par les dispositions des articles 420 et suivants du Code civil. Contrairement à ce qui est le cas pour les mesures prévues à l'article 32.1), la responsabilité du dommage est fondée sur le principe de la culpabilité présumée, tant pour l'application de l'article 420 (dommage causé par un citoyen) que pour celle de l'article 421 (dommage causé par une organisation). La responsabilité des dommages causés par la violation d'un devoir légal est imputée à la personne physique tant qu'elle n'a pas prouvé son innocence. De même, une personne morale est responsable de tout dommage causé, sauf si elle peut prouver qu'elle n'aurait pu l'empêcher même en faisant tout son possible. Une organisation, cependant, ne peut se soustraire à sa responsabilité en alléguant qu'elle a agi sur les instructions d'une instance supérieure. Indépendamment des mesures juridiques de protection des droits des artistes interprètes ou exécutants prévues à l'article 32.1) et 2), il est possible de recourir à des dispositions générales du droit civil. Ces recours consistent à réclamer la restitution des profits injustifiés, en application des articles 451 à 459 du Code civil.

Les délais de prescription applicables aux actions relatives aux droits patrimoniaux des artistes interprètes ou exécutants sont régis par les disposi-

tions des articles 101 à 114 du Code civil. Sauf dans le cas particulier des actions en dommages-intérêts et en restitution de bénéfices injustifiés, le délai de prescription est de trois ans à compter du jour où le droit aurait pu être exercé pour la première fois (article 101 du Code civil). En ce qui concerne les deux cas particuliers susmentionnés, on distingue d'une part un délai de prescription subjectif de deux ans (à compter du jour où la partie lésée a pris connaissance du dommage ou des bénéfices injustifiés) et de l'autre, un délai de prescription objectif de trois ans (à compter du jour où le dommage a été causé ou les bénéfices injustifiés perçus). Cela dit, si les dommages causés ou les bénéfices réalisés l'ont été intentionnellement, le délai de prescription est de 10 ans.

Lorsqu'ils font valoir leurs droits au tribunal, les artistes interprètes ou exécutants sont dispensés des frais de justice (article 11.2)f) de la loi sur les frais de justice n° 116 de 1966).

L'article 319 du Code de procédure civile, relatif à l'exécution des jugements, est applicable par analogie aux revendications patrimoniales des artistes interprètes ou exécutants. Une saisie peut être prononcée jusqu'à concurrence d'un cinquième seulement du montant de la somme demandée. Dans le cas de créances privilégiées, le tribunal peut, si la situation du débiteur le permet, ordonner une saisie jusqu'à concurrence des deux cinquièmes du montant de la créance (cette disposition ne s'applique pas aux revendications pécuniaires des héritiers de l'artiste interprète ou exécutant). Si un artiste interprète ou exécutant est payé par l'intermédiaire de l'OSVU, le tribunal adressera également son injonction à l'organisation, qui est investie, du fait de ces fonctions, des droits et des devoirs du débiteur. L'injonction concerne les sommes qui étaient déposées auprès de l'organisation sur le compte de l'artiste interprète ou exécutant au moment où elle est délivrée et les sommes versées au compte de l'artiste au cours de l'année.

Aucune disposition du droit pénal n'offre de protection aux artistes interprètes ou exécutants au même titre que l'article 152 le fait pour les auteurs.

E. Durée des droits des artistes interprètes ou exécutants

Comme nous l'avons indiqué, selon la loi de 1965 (art. 38), les droits des artistes interprètes ou exécutants durent 25 ans à compter de la fin de l'année où la fixation de la prestation a été réalisée. La durée des droits des artistes interprètes ou exécutants diffère de celle du droit d'auteur car elle s'applique à l'ensemble des droits subjectifs des artistes interprètes ou exécutants. Contrairement au droit d'auteur (art. 33.7)), la loi limite aussi la

durée des droits personnels des artistes interprètes ou exécutants.

Conformément à l'article 51, la durée des droits des artistes interprètes ou exécutants est réglée par la loi n° 35 de 1965 même lorsqu'elle a commencé avant l'entrée en vigueur de celle-ci. Etant donné que la nouvelle loi sur le droit d'auteur a fixé une période de protection plus longue que la loi précédente de 1953 (25 ans contre 20 ans), cette prolongation ne s'appliquait qu'aux représentations ou exécutions pour lesquelles les droits n'avaient pas expiré avant l'entrée en vigueur de la nouvelle loi.

Les droits des artistes interprètes ou exécutants qui sont des ressortissants étrangers ne peuvent avoir une durée supérieure à celle du pays d'origine de ces ressortissants, pour autant que les dispositions de la loi leur sont applicables (art. 50).

À l'expiration de la durée de protection, la prestation d'un artiste interprète ou exécutant peut être utilisée à peu près librement. La loi ne prévoit pas de domaine public payant pour l'utilisation des représentations ou exécutions artistiques, tel qu'il existe dans le domaine du droit d'auteur (art. 35.2) et 3)).

III. Statut juridique et activités de l'OSVU

Comme nous l'avons déjà indiqué, l'organisation de protection des artistes interprètes ou exécutants a été créée en Tchécoslovaquie en 1955. Sous le nom d'Association pour la protection des artistes interprètes ou exécutants, ou OSVU, elle a été établie sous forme de coopérative populaire et chargée par un arrêté du Ministère de l'éducation et de la culture de protéger les droits des artistes interprètes ou exécutants, conformément aux dispositions de l'article 88 de la loi sur le droit d'auteur n° 115 de 1953. L'OSVU va alors mener ses activités sur tout le territoire de la République socialiste tchécoslovaque. Un événement capital pour l'OSVU va être l'application en 1976 des principes de fédéralisation, lorsque la *Slovenský ochranný zväz autorský* (SOZA) (Association slovaque pour la protection des auteurs) prend en charge la protection des artistes interprètes ou exécutants slovaques.

Le 31 décembre 1976, le Conseil de la Fédération centrale des coopératives dissout l'Association pour la protection des artistes interprètes ou exécutants et la Coopérative populaire des artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres musicales, littéraires ou de pantomimes de Prague. Le ministre de l'éducation et de la culture de la République socialiste tchèque autorise, par l'arrêté n° 17.523/76-XII/2 du 10 novembre 1976, l'Association des auteurs pour les droits sur les oeuvres musicales à protéger les droits conférés aux artistes interprètes ou exécutants par la loi sur le droit d'auteur et des réglemen-

tations complémentaires ou par des conventions internationales. L'OSVU en tant que telle est établie par le ministre de l'éducation et de la culture, conformément à l'article 44.1) de la loi n° 35 de 1965.

L'OSVU a pour principal objectif la protection nationale et internationale des droits des artistes interprètes ou exécutants. Les statuts de l'OSVU (n° 19.678-XII/2), définis par le ministre de l'éducation et de la culture, ont été publiés dans le bulletin du Ministère de l'éducation et de la culture du 20 janvier 1977.

L'article premier des statuts de l'OSVU prévoit que l'association assumera les fonctions d'une organisation de protection des artistes interprètes ou exécutants, conformément à l'article 44 de la loi sur le droit d'auteur, et qu'elle pourra, dans le cadre des activités définies par ses statuts, acquérir librement des droits et assumer des obligations. L'OSVU est inscrite au registre des sociétés et son siège social est à Prague. L'article 2 des statuts définit les obligations de l'OSVU en matière de protection des droits des artistes interprètes ou exécutants.

L'OSVU a le droit exclusif :

- a) d'autoriser la reproduction publique d'enregistrements mécaniques, électriques ou optiques de représentations ou exécutions faites sur scène et de percevoir la rémunération des artistes interprètes ou exécutants pour cette utilisation;
- b) de percevoir la rémunération des artistes interprètes ou exécutants pour l'utilisation répétée des enregistrements de leurs prestations par la radio ou la télévision;
- c) de percevoir la rémunération des artistes interprètes ou exécutants pour la production d'enregistrements destinés à la vente au public;
- d) de percevoir la rémunération des artistes interprètes ou exécutants pour la diffusion continue par la radio ou la télévision de leurs prestations publiques;
- e) de rendre compte aux artistes interprètes ou exécutants de leur rémunération au titre des transmissions en direct des prestations publiques qui ne sont pas organisées par la Société tchécoslovaque de radiodiffusion, la Société tchèque de radiodiffusion ou la Télévision tchécoslovaque;
- f) de négocier des accords avec des artistes interprètes ou exécutants étrangers ou avec des organisations étrangères qui poursuivent les mêmes objectifs en matière de protection des droits visés aux alinéas précédents.

L'article 2 prévoit en outre que l'OSVU est habilitée à percevoir les contributions aux fonds culturels conformément au décret du gouvernement

n° 159/1969, modifié par le décret du Gouvernement tchèque n° 20/1973 du 28 février 1973. L'OSVU acquiert des droits sur des représentations ou exécutions artistiques en concluant des contrats avec des artistes interprètes ou exécutants ou avec d'autres titulaires de droits. L'alinéa 3) de l'article 2 définit les activités internationales de l'OSVU comme suit :

Dans le cadre des relations internationales, l'OSVU s'attachera à promouvoir l'entente mutuelle entre les nations, en se servant de leurs oeuvres et représentations ou exécutions artistiques importantes, et par là même, l'idée d'une coexistence pacifique. L'OSVU est habilitée à adhérer à des organisations internationales qui poursuivent des objectifs similaires et à conclure avec des personnes morales ou physiques étrangères des accords sur la protection réciproque des droits des artistes interprètes ou exécutants.

En ce qui concerne l'étendue territoriale du champ d'action de l'OSVU, l'alinéa 4) de l'article 2 prévoit que l'association mènera ses activités à l'intérieur du pays et, par rapport aux Etats étrangers, sur le territoire de la République socialiste tchèque, tout en travaillant en étroite collaboration avec l'organisation correspondante de la République socialiste slovaque.

La gestion de l'organisation est réglementée par l'article 3. Conformément à l'alinéa 1) de cet article, les activités de l'OSVU sont gérées par son directeur, en collaboration avec le comité. L'alinéa 2) traite du rôle que jouent les associations d'artistes dans les activités de l'OSVU. Le comité de l'OSVU se compose de 10 membres, sept choisis par l'Association des compositeurs et concertistes tchèques et trois par l'Association des comédiens tchèques parmi des artistes interprètes ou exécutants qui ont chargé l'OSVU de les représenter dans l'exercice de leurs droits. Les membres du comité ne sont pas rétribués et la durée de leur mandat est en général de trois ans. Le comité élit parmi ses membres un président, qui doit faire partie de l'Association des compositeurs et concertistes tchèques, et deux vice-présidents. L'article 4 fixe les principes directeurs de la gestion de l'organisation : l'OSVU est une organisation non lucrative qui finance ses activités grâce aux prélèvements qu'elle effectue sur la rémunération des artistes interprètes ou exécutants. Si l'OSVU venait à être dissoute, l'excédent après liquidation irait à l'Etat.

L'OSVU représente 2.052 solistes (1.271 musiciens et 781 acteurs) et 248 ensembles comprenant 5.164 artistes, de sorte qu'elle représente au total 7.216 artistes interprètes ou exécutants, dont 57 artistes "nationaux" et 244 artistes "méritants".

IV. Contrats collectifs entre l'OSVU et les organisations d'utilisateurs

Les droits des artistes interprètes ou exécutants découlent de la loi tchécoslovaque sur le droit d'au-

teur et se concrétisent par des contrats collectifs entre l'OSVU et les organisations d'utilisateurs, c'est-à-dire les organisations regroupant des personnes qui font grand usage des prestations des artistes interprètes ou exécutants.

Etant donné les difficultés administratives considérables qui se poseraient si les organisations d'utilisateurs devaient demander à un artiste interprète ou exécutant son autorisation, et lui verser une rémunération, chaque fois qu'elles voudraient utiliser une de ses prestations individuelles visées par la loi sur le droit d'auteur, l'article 22.1) de celle-ci prévoit, conformément aux dispositions de l'article 39.1), que les relations contractuelles entre les parties associées à l'exercice des droits des artistes interprètes ou exécutants seront réglementées par des contrats collectifs approuvés par le Ministère de l'éducation et de la culture. Les contrats sont conclus par l'OSVU, en sa qualité d'organisation de protection des artistes interprètes ou exécutants, avec les utilisateurs des représentations ou exécutions. C'est dans le cadre de ces contrats collectifs que l'OSVU perçoit de loin la plus grande partie des revenus qui lui permettent ensuite de verser leur rémunération aux artistes interprètes ou exécutants et aux agences pour l'utilisation de leurs prestations. Quant à ces frais généraux, elle les couvre en prélevant une commission sur l'ensemble des recettes.

C'est avec l'Organisation tchécoslovaque de radiodiffusion que l'OSVU conclut le premier contrat collectif, le 31 décembre 1955. En vertu de ce contrat, conclu conformément à la loi sur le droit d'auteur de 1953, la radiodiffusion tchécoslovaque ne devait verser de rémunération à l'OSVU que pour l'utilisation des représentations ou exécutions de solistes. Etant donné qu'en 1955 il n'existait aucune organisation indépendante de télévision en Tchécoslovaquie, le contrat collectif signé par l'OSVU et la radiodiffusion tchécoslovaque contenait une clause relative au versement de droits pour l'utilisation des prestations de solistes dans des émissions télévisées. Le 22 juin 1956, l'OSVU conclut un autre contrat collectif avec l'Organisation tchécoslovaque de radiodiffusion sur la rémunération des solistes pour leur passage dans une émission en direct ou dans un reportage télévisé. Suite à l'entrée en vigueur de la nouvelle loi tchécoslovaque sur le droit d'auteur de 1965, qui étendait la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants aux artistes membres d'un ensemble, l'OSVU conclut, le 21 novembre 1968, un contrat collectif avec la radiodiffusion tchécoslovaque sur la rémunération des artistes appartenant à un ensemble. Le contrat collectif qui lie aujourd'hui l'OSVU et la radiodiffusion tchécoslovaque date du 4 juillet 1974. Suite à la création d'une organisation indépendante de télévision en Tchécoslovaquie,

l'OSVU a conclu son premier contrat collectif séparé avec l'Organisme tchécoslovaque de télévision le 22 décembre 1962. Une clause rajoutée à ce contrat le 15 mars 1967 concerne les diffusions internationales réalisées depuis le 1^{er} janvier 1966. Le 9 janvier 1968, l'OSVU et la télévision tchécoslovaque ont conclu un autre contrat collectif dont les dispositions s'appliquent depuis le 1^{er} décembre 1967. Ce contrat, qui lie, d'une part, la télévision tchécoslovaque et, de l'autre, le Comité central du Syndicat des travailleurs du domaine de l'éducation, des sciences et de la culture, l'Association des artistes de télévision, l'Association des comédiens tchécoslovaques, l'Association des compositeurs tchécoslovaques et l'OSVU, régleme les rapports découlant des accords sur l'exécution de prestations artistiques quelles qu'elles soient à la demande de la télévision tchécoslovaque. Le contrat de 1968 ne traite pas de la rémunération des artistes interprètes ou exécutants pour la deuxième utilisation et les utilisations ultérieures de leurs prestations. (Il convient de noter que même si certaines des associations contractantes n'existent plus, le contrat collectif est toujours en vigueur.)

Le contrat de base qui régleme aujourd'hui les relations entre la télévision tchécoslovaque et l'OSVU a été conclu le 8 octobre 1975 et est entré en vigueur le 1^{er} janvier 1976. Un autre contrat collectif conclu par l'OSVU à ses débuts est celui du 29 juin 1957, qui le lie avec *Gramofonové závody* (Editions phonographiques). Aujourd'hui, c'est avec Supraphon que l'OSVU est liée en vertu d'un contrat conclu le 1^{er} juillet 1968 et modifié le 26 février 1976, le 5 avril 1977 et le 8 janvier 1986. Dans ce contrat, qui met en oeuvre celui du 29 juin 1957, Supraphon agit en tant que successeur légal de *Gramofonové závody*. L'OSVU a aussi conclu un accord collectif avec Panton le 1^{er} décembre 1970. Ce contrat, modifié le 1^{er} mars 1976 et le 31 mai 1977, contient pratiquement les mêmes clauses que celui qui a été conclu avec Supraphon. Le contrat collectif conclu le 28 décembre 1970 par l'OSVU et l'agence de publicité Merkur concerne l'utilisation des prestations des artistes interprètes ou exécutants dans des programmes musicaux que Merkur fixe sur bandes magnétiques ou sur cassettes pour des clients.

Il convient de mentionner dans ce chapitre les contrats conclus par l'OSVU avec les hôtels Intercontinental de Prague, Voronez Brno et Panorama de Prague. Ces contrats ont été conclus conjointement avec l'Association pour la protection des auteurs et DILIA afin de réglementer les relations entre auteurs et utilisateurs liées à la diffusion de programmes indépendants de télévision en circuit fermé dans les hôtels susmentionnés. Les clauses des contrats conclus le 19 mai 1982 avec l'Intercontinental de Prague, le 30 juin 1982 avec le Voronez

Brno et le 9 novembre 1983 avec le Panorama de Prague sont les mêmes. Elles réglementent la diffusion de programmes indépendants sur circuits vidéos dans les hôtels en question. Ces derniers s'engagent à ne diffuser sur leurs circuits de télévision que des programmes littéraires et artistiques mis au point par des producteurs tchèques agréés et fixés sur vidéogrammes par des organismes agréés de Tchécoslovaquie, sous réserve du consentement exprès de ces derniers à la diffusion des programmes sur les circuits de télévision des hôtels. En outre, ces contrats stipulent que les producteurs tchèques agréés de vidéogrammes doivent obtenir l'autorisation de l'organisation de protection des droits d'auteur intéressée pour produire des vidéogrammes.

Pour conclure ce chapitre nous mentionnerons juste deux autres contrats. Le premier est un contrat tripartite entre l'OSA, Supraphon et l'OSVU, selon lequel l'OSA perçoit, au nom des trois organisations, les rémunérations versées par les exploitants d'appareils de lecture automatique d'enregistrements musicaux, mieux connus sous le nom de juke-box.

Le second est un contrat général concernant les relations entre la SOZA de Bratislava et l'OSVU de Prague, conclu le 23 avril 1976, qui traite des relations entre les organisations de protection des artistes interprètes ou exécutants des républiques tchèque et slovaque.

V. Accords entre l'OSVU et des organisations homologues à l'étranger

Lorsque l'OSVU a été créée sous forme de coopérative en 1955, elle n'était pas habilitée à entretenir des relations internationales. A cette époque de toute façon il n'y avait pas d'organisations équivalentes à l'étranger et l'on élaborait à grand-peine une convention internationale pour la protection des artistes interprètes ou exécutants. Les choses allaient fondamentalement changer sur le plan international avec l'adoption en 1961 de la Convention de Rome, l'adhésion progressive de certains Etats à la convention et la création d'organisations d'artistes interprètes ou exécutants. Sur le plan national, des changements fondamentaux vont également s'opérer avec l'adhésion de la Tchécoslovaquie à la Convention de Rome en 1964, l'adoption en 1965 de la nouvelle loi tchécoslovaque sur le droit d'auteur et l'établissement en 1977 d'une nouvelle organisation de protection des artistes interprètes ou exécutants, l'Association pour la protection des artistes interprètes et exécutants, qui ne fonctionnera plus comme une coopérative, mais qui dépendra du Ministère de l'éducation et de la culture. Ce même ministère a défini les statuts de l'OSVU, lui conférant, notamment, le droit exclusif de conclure des accords internationaux avec des

organisations homologues à l'étranger et ce, à dater du 1^{er} janvier 1977. C'est alors que l'OSVU a commencé à entretenir des relations internationales.

Il existe aujourd'hui des organisations pour la protection des artistes interprètes ou exécutants en Autriche, au Danemark, en Finlande, en France, aux Pays-Bas, en République fédérale d'Allemagne, au Royaume-Uni, en Suède, en Suisse, au Japon, en Argentine, au Brésil, au Chili, en Colombie, au Mexique, au Pérou, en Uruguay et dans quelques autres pays, sans oublier la Tchécoslovaquie.

Il arrive fréquemment que les activités de certaines de ces organisations diffèrent considérablement de la conception que l'on a en Tchécoslovaquie d'une organisation de protection. Dans certains pays, les organisations protègent les intérêts communs des artistes interprètes ou exécutants et des producteurs de phonogrammes. La plupart d'entre elles sont étroitement liées aux organisations syndicales des musiciens et des acteurs. Le mode de rémunération des artistes pour leurs prestations diffère d'un pays à l'autre. La plupart des organisations se contentent de percevoir une rémunération pour l'utilisation de phonogrammes produits à des fins de commerce dans des émissions de radio ou de télévision, conformément à l'article 12 de la Convention de Rome. Pour les reprises à la télévision, les artistes interprètes ou exécutants sont en général rémunérés directement par les organismes de télévision en vertu d'accords conclus avec les organisations syndicales intéressées. Quant à la vente au public de phonogrammes produits à des fins de commerce (disques et cassettes), les sociétés de disques versent directement des redevances — à certains solistes uniquement — sans passer par l'intermédiaire des organisations de protection. Certaines organisations enfin perçoivent une rémunération pour la production publique de représentations ou exécutions par l'intermédiaire d'organisations pour la protection des auteurs.

Dans les années 70, certaines organisations ont conclu les premiers accords internationaux bilatéraux sur la protection mutuelle des droits des artistes interprètes ou exécutants. C'est ainsi que la LSG autrichienne a conclu un accord avec la SAMI suédoise, la GVL de la République fédérale d'Allemagne avec la GRAMEX du Danemark, cette dernière concluant des accords similaires avec la SAMI, etc.

Les accords bilatéraux susmentionnés peuvent être répartis en deux catégories distinctes :

a) *L'accord de type A* est un accord qui prévoit un règlement annuel de la rémunération des artistes interprètes ou exécutants pour l'utilisation de leurs prestations enregistrées sur des phonogrammes produits à des fins de commerce, dans des émissions de

radio ou de télévision. Une fois par an, les deux organisations contractantes échangent des relevés où figurent les noms des solistes et des ensembles de l'autre partie, l'étendue de l'utilisation de leurs représentations ou exécutions artistiques et le calcul des rémunérations; le règlement des paiements dus de part et d'autre intervient à cette occasion.

b) *L'accord de type B* est un accord fondé sur le principe selon lequel les rémunérations perçues en faveur des solistes et ensembles de l'autre partie contractante pour l'utilisation de leurs prestations enregistrées sur des phonogrammes produits à des fins de commerce, dans des émissions de radio et de télévision, restent dans le pays qui les perçoit. Ce système supprime les transferts monétaires entre les parties contractantes et les rémunérations perçues sont utilisées par les organisations de protection dans l'intérêt des artistes interprètes ou exécutants nationaux.

Les organisations ont plutôt tendance à conclure des accords de type B. Ce type d'accord est recommandé notamment par la Fédération internationale des musiciens (FIM) qui, en 1969 déjà, avait établi, avec l'aide de la Fédération internationale des acteurs (FIA) et de la Fédération internationale de l'industrie phonographique de l'époque (IFPI), ce que l'on a appelé les "quatre principes", recommandant aux organisations d'artistes interprètes ou exécutants de conserver dans le pays où elles étaient perçues les rémunérations afférentes à l'utilisation des représentations ou exécutions artistiques dans les émissions de radio et de télévision afin de les employer à l'amélioration de la situation générale des artistes interprètes ou exécutants nationaux. A son 10^e Congrès, la Fédération internationale des musiciens a adopté à l'unanimité une résolution recommandant aux organisations d'artistes interprètes ou exécutants de conclure de préférence des accords de type B.

Bien qu'il signifie l'abandon d'un système bien ancré depuis de nombreuses années selon lequel les organisations pour la protection des auteurs procèdent au règlement réciproque des rémunérations afférentes à l'utilisation des oeuvres protégées par le droit d'auteur et transfèrent ensuite les sommes correspondantes conformément aux accords internationaux en vigueur, ce dont bénéficient naturellement le plus les pays qui ont une riche tradition culturelle, l'accord de type B recommandé pour l'utilisation des représentations et exécutions artistiques présente, en revanche, des avantages pour les petits pays et les pays en développement, qui peuvent ainsi adhérer à la Convention de Rome sans craindre que les rémunérations provenant de l'utilisation des prestations des artistes interprètes ou exécutants n'aillent aux pays qui produisent le plus de phonogrammes à des fins de commerce. Ces

pays sont, entre autres, les Etats-Unis d'Amérique, le Royaume-Uni, la France, la République fédérale d'Allemagne, l'Italie, etc. Le fait que dans le cadre des accords de type B les rémunérations ne sont pas transférées à d'autres pays favorise l'adhésion des Etats à la Convention de Rome et contribue en outre au développement de la culture nationale des petits pays et des pays en développement. Qui plus est, les organisations de la protection des artistes interprètes ou exécutants de certains pays ne disposant pas de relevés détaillés de l'utilisation des prestations des artistes interprètes ou exécutants dans les émissions de radio ou de télévision et leurs systèmes de comptabilité étant fondés sur d'autres critères d'évaluation, elles ne peuvent même pas conclure des accords de type A. (Tel est le cas par exemple de la GVL en République fédérale d'Allemagne, qui répartit les sommes forfaitaires qui lui sont versées par les organismes de radiodiffusion et de télévision pour l'utilisation de représentations ou exécutions dans leurs émissions en fonction de rapports soumis par les artistes interprètes ou exécutants sur le revenu annuel total qu'ils perçoivent pour l'utilisation de leurs prestations dans des émissions de radio et de télévision et pour des fixations phonographiques. Ces rapports servent ensuite de base au calcul du pourcentage de la rémunération forfaitaire annuelle de chaque artiste interprète ou exécutant pour l'utilisation de ses prestations dans des émissions de radio et de télévision.)

Au 31 décembre 1988, l'OSVU avait conclu des accords ou des contrats bilatéraux avec les organisations suivantes :

- 1) GRAMEX, Danemark (type A), en 1979;
- 2) LSG, Autriche (type B), en 1984 (précédemment, de 1979 au 31 décembre 1983, type A);
- 3) GRAMEX, Finlande (type B), en 1984;
- 4) GEIDANKYO, Japon (type A), en 1984;
- 5) GVL, République fédérale d'Allemagne (type B), en 1985;
- 6) SAMI, Suède (type B), en 1985;
- 7) SIG, Suisse (type B), en 1985;
- 8) EJI, Hongrie (type B), en 1987;
- 9) JUSAUATOR, Bulgarie (type B), en 1988.

Des négociations sur des accords bilatéraux sont en cours avec certaines organisations d'artistes interprètes ou exécutants d'Amérique latine. L'OSVU étudie aussi la possibilité de conclure un accord multilatéral pour la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants avec la Fédération latino-américaine des artistes interprètes ou exécutants (FLAIE). A ce propos, des contacts ont aussi été établis avec des organisations d'artistes interprètes ou exécutants de France, de Grèce, d'Italie et de Norvège.

VI. Situation actuelle de la protection des artistes interprètes ou exécutants dans le monde

La Convention de Rome est le principal instrument juridique pour la protection internationale des droits des artistes interprètes ou exécutants. Elle accorde une protection à trois catégories de "droits voisins" : les droits des artistes interprètes ou exécutants, les droits des producteurs de phonogrammes et les droits des organismes de radiodiffusion et de télévision. La protection accordée par cette convention laisse intacte et n'affecte en aucune façon la protection du droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques. Aucune disposition de la Convention de Rome ne peut donc être interprétée comme portant atteinte à la protection par le droit d'auteur. La convention est actuellement administrée conjointement par le BIT, l'Unesco et l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI). Tout comme la Convention de Berne et la Convention universelle sur le droit d'auteur, la Convention de Rome repose sur deux principes, d'une part le principe d'assimilation (chaque Etat contractant s'engage à traiter les ressortissants des autres Etats contractants comme ses propres nationaux, ce qui revient à une réciprocité conventionnelle), et d'autre part le principe de territorialité (l'exercice des droits des artistes interprètes ou exécutants sur le territoire de tout Etat contractant est soumis à la législation de l'Etat sur le territoire duquel la protection est réclamée — c'est ce que l'on appelle le traitement national), les deux principes étant complétés par certains droits (dits droits minimum), qui s'appliquent en vertu de la Convention de Rome dans les relations internationales spécifiques entre Etats contractants.

Les dispositions les plus importantes de la Convention de Rome sur les droits des artistes interprètes ou exécutants sont les articles 7 et 12. L'article 7 dispose que la protection des artistes interprètes ou exécutants permet de mettre obstacle :

1. a) à la radiodiffusion et à la communication au public de leur exécution sans leur consentement, sauf lorsque l'exécution utilisée pour la radiodiffusion ou la communication au public est elle-même déjà une exécution radiodiffusée ou est faite à partir d'une fixation;

b) à la fixation sans leur consentement sur un support matériel de leur exécution non fixée;

c) à la reproduction sans leur consentement d'une fixation de leur exécution :

(i) lorsque la première fixation a elle-même été faite sans leur consentement;

(ii) lorsque la reproduction est faite à des fins autres que celles pour lesquelles ils ont donné leur consentement;

(iii) lorsque la première fixation a été faite en vertu des dispositions de l'article 15 et a été reproduite à des fins autres que celles visées par ces dispositions.

2. (1) Il appartient à la législation nationale de l'Etat contractant sur le territoire duquel la protection est demandée de pourvoir à la protection contre la réémission, la fixation aux fins de radiodiffusion et la reproduction d'une telle fixation aux fins de radiodiffusion, lorsque l'artiste interprète ou exécutant a consenti à la radiodiffusion.

(2) Les modalités d'utilisation par les organismes de radiodiffusion des fixations faites aux fins d'émissions radiodiffusées seront réglées selon la législation nationale de l'Etat contractant sur le territoire duquel la protection est demandée.

(3) Toutefois, la législation nationale, dans les cas visés aux alinéas (1) et (2) du présent paragraphe, ne saurait avoir pour effet de priver les artistes interprètes ou exécutants de la capacité de régler, par voie contractuelle, leurs relations avec les organismes de radiodiffusion.

Il convient d'ajouter cependant que l'article 7 cesse d'être applicable dès lors qu'un artiste interprète ou exécutant a donné son consentement à l'inclusion de sa prestation dans une fixation d'images ou d'images et de sons (article 19 de la convention).

Une autre disposition importante de la Convention de Rome est l'article 12 qui est libellé comme suit :

Lorsqu'un phonogramme publié à des fins de commerce, ou une reproduction de ce phonogramme, est utilisé directement pour la radiodiffusion ou pour une communication quelconque au public, une rémunération équitable et unique sera versée par l'utilisateur aux artistes interprètes ou exécutants, ou aux producteurs de phonogrammes ou aux deux. La législation nationale peut, faute d'accord entre ces divers intéressés, déterminer les conditions de la répartition de cette rémunération.

L'article 12 est considéré comme la plus discutée des dispositions de la Convention de Rome, car il offre la possibilité de régler le problème de la rémunération des artistes interprètes ou exécutants et des producteurs de phonogrammes sur le plan international.

Tout Etat peut adhérer à la Convention de Rome à condition qu'il soit membre de l'Organisation des Nations Unies et partie à la Convention universelle sur le droit d'auteur ou membre de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques (instituée par la Convention de Berne) et qu'il s'engage à prendre, conformément aux dispositions de sa constitution, les mesures nécessaires pour assurer l'application de la convention; au moment du dépôt de son instrument de ratification, tout Etat doit être en mesure, conformément à sa législation nationale, d'appliquer les dispositions de la convention (art. 24 et 26).

Ce sont là des dispositions très limitatives qui, à l'époque où la Convention de Rome a été conclue, en 1961, ont empêché la plupart des Etats membres de l'Organisation des Nations Unies de remplir les conditions leur permettant d'adhérer à la Convention de Rome et qui s'opposent aujourd'hui encore à l'adhésion de nombreux Etats. En Tchécoslovaquie, où il existait depuis de nombreuses années

une législation protégeant les droits des artistes interprètes ou exécutants (voir les lois de 1926 et de 1953), où dès 1955 était créée une organisation de protection des artistes interprètes ou exécutants (OSVU), où la tradition culturelle est bien vivante (résumée par le vieux dicton : "dans tout Tchèque il y a un musicien"), dans ce pays, enfin, partie à la Convention de Berne et à la Convention universelle sur le droit d'auteur, aucun obstacle juridique ne s'opposait à l'adhésion à la Convention de Rome. La Tchécoslovaquie fut donc parmi les premiers Etats à y adhérer, le troisième en Europe et le septième dans le monde. En 1971, 10 ans après sa conclusion, 12 Etats seulement étaient parties à la Convention de Rome : le Brésil, le Congo, le Costa Rica, le Danemark, l'Equateur, le Mexique, le Niger, le Paraguay, la République fédérale d'Allemagne, le Royaume-Uni, la Suède et la Tchécoslovaquie. Fidji a adhéré à la Convention de Rome en 1972, l'Autriche en 1973, le Chili en 1974, l'Italie en 1975, la Colombie et le Luxembourg en 1976, le Guatemala et l'Uruguay en 1977, la Norvège en 1978, El Salvador et l'Irlande en 1979, la Barbade, la Finlande et le Panama en 1983, les Philippines en 1984, Monaco et le Pérou en 1985, la République dominicaine et la France en 1987 et le Burkina Faso en 1988, de sorte que la Convention de Rome compte aujourd'hui 32 Etats contractants. C'est peu comparé à la Convention de Berne, par exemple, mais l'augmentation lente et progressive du nombre des Etats membres de la Convention de Rome s'explique sans doute, en partie, par les dispositions limitatives des articles 24 et 26 susmentionnés.

L'organe directeur de la Convention de Rome est le Comité intergouvernemental établi conformément à l'article 32. Il se compose aujourd'hui de 12 membres (représentant les Etats contractants).

La Tchécoslovaquie est pour l'instant le seul Etat socialiste partie à la Convention de Rome. Cela est sans doute dû, en partie, au fait que les autres Etats socialistes ne remplissent pas les conditions d'adhésion à la convention, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas en mesure de se conformer aux dispositions de l'article 26. De toutes les législations en vigueur dans les pays socialistes d'Europe autres que la Tchécoslovaquie, seules la loi sur le droit d'auteur de 1965 de la République démocratique allemande et la loi hongroise sur le droit d'auteur de 1969 contiennent des dispositions sur les droits des artistes interprètes ou exécutants. Il existe de grandes différences entre les lois, non seulement en ce qui concerne la durée des droits, mais aussi et surtout, sur des questions telles que la définition du titulaire ou le contenu des droits. En Pologne et en Yougoslavie, seuls des règlements, n'ayant pas la valeur juridique d'une loi, règlent la rémunération des artistes interprètes ou exécutants pour l'utilisation de leurs pres-

tations, bien que des dispositions de loi, d'un caractère plus systématique, soient en cours d'élaboration depuis quelque temps déjà. En Union soviétique, en Bulgarie et en Roumanie, la jurisprudence et la pratique témoignent des efforts réels entrepris pour protéger les droits des artistes interprètes ou exécutants dans le cadre du droit d'auteur.

Dans d'autres pays, le mode et le niveau de protection des droits des artistes interprètes ou exécutants et des producteurs de phonogrammes varient selon les législations nationales en vigueur, certaines accordant une protection à la fois aux artistes interprètes ou exécutants et aux producteurs de phonogrammes, d'autres conférant des droits seulement aux uns ou aux autres. Ces pays pourront donc satisfaire aux conditions d'adhésion à la Convention de Rome. Il s'agit de l'Argentine, de l'Australie, de la Belgique, de l'Espagne, de Hong Kong, de l'Islande, de l'Inde, d'Israël, de la Jamaïque, du Japon, de la Nouvelle-Zélande, des Pays-Bas et de la Suisse.

Dans les pays socialistes, il est fort probable que les nouvelles lois sur le droit d'auteur accordent une protection juridique aux artistes interprètes ou exécutants, permettant ainsi à ces pays d'adhérer également à la Convention de Rome; c'est notamment le cas de l'Union soviétique, de la Hongrie et de la Bulgarie.

VII. Recommandations du Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco

Le Comité d'experts gouvernementaux, convoqué conjointement par l'OMPI et l'Unesco à Paris, en 1986², a examiné de nombreuses questions relatives à la protection du droit d'auteur et des droits des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organisations de radiodiffusion en ce qui concerne les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes. Il a récapitulé et examiné les divers problèmes relatifs au droit d'auteur et aux droits voisins qui se posent en ce qui concerne les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes pour définir ensuite certains "principes" qui pourraient guider les Etats lorsqu'ils auront à traiter de tels problèmes. Ces principes ont pour seul objectif de suggérer des orientations qui paraissent raisonnables et de favoriser une activité créatrice nécessaire à la sauvegarde de l'identité culturelle de chaque nation.

Quelques-uns des principes les plus importants qui intéressent particulièrement les droits des artistes interprètes ou exécutants sont ceux qui ont trait à la piraterie, à la reproduction privée, à la location et au prêt public, à la radiodiffusion par satellite, à

² Voir *Le Droit d'auteur*, 1986, p. 184-219.

la distribution par câble et aux utilisations secondaires de phonogrammes aux fins de radiodiffusion ou de toute autre forme de communication au public. Ces principes se résument comme suit :

a) Piraterie

La piraterie des oeuvres audiovisuelles et des phonogrammes s'entend de la fabrication, de la vente ou de toute autre forme de distribution commerciale non autorisée de copies de telles oeuvres. C'est une activité illicite — une forme de vol — et, à ce titre, elle est profondément antisociale et contraire à l'intérêt public et ne porte pas simplement atteinte aux droits privés des individus. La fabrication et la distribution de copies pirates devraient être expressément interdites par la loi.

b) Reproduction privée

La pratique généralisée de la reproduction des oeuvres audiovisuelles et des phonogrammes à des fins privées est préjudiciable aux intérêts légitimes des titulaires du droit d'auteur. Les Etats parties à la Convention de Berne et à la Convention universelle sur le droit d'auteur ont l'obligation d'éliminer ce préjudice. La façon la plus appropriée d'éliminer le préjudice consiste à instituer une redevance (ou taxe) sur les appareils d'enregistrement et/ou les bandes magnétiques et les cassettes vierges. Cette redevance devrait être acquittée par les fabricants ou importateurs et encaissée par les organisations chargées de la gestion collective des droits en cause. Les organisations de gestion collective devraient répartir les montants perçus entre les différents titulaires du droit d'auteur en fonction de la fréquence présumée de la reproduction de leurs oeuvres à des fins privées (par exemple, proportionnellement à la fréquence des diverses formes d'utilisation publique telles que radiodiffusion, vente et location de disques et de vidéocassettes, etc.). Les montants perçus ne doivent pas être employés à d'autres fins (par exemple, à des fins culturelles générales et sociales). Ces principes s'appliquent également aux titulaires étrangers du droit d'auteur. Les artistes interprètes ou exécutants, les producteurs de phonogrammes et les organismes de radiodiffusion devraient recevoir une part appropriée du produit de la redevance susmentionnée.

c) Location et prêt public

Le titulaire du droit d'auteur sur une oeuvre constituant un vidéogramme ou un phonogramme, ou incluse dans l'un ou dans l'autre, devrait avoir un droit exclusif d'autoriser la location ou le prêt public de tout vidéogramme ou phonogramme constitué par cette oeuvre ou dans lequel celle-ci est incluse, tant que l'oeuvre est protégée par le

droit d'auteur. Il convient de laisser aux titulaires du droit d'auteur le soin de recourir à la gestion collective s'ils l'estiment nécessaire. Le producteur d'un phonogramme ou l'artiste interprète ou exécutant dont l'exécution est incluse dans des phonogrammes devrait avoir droit à une rémunération équitable.

d) Radiodiffusion par satellite

La radiodiffusion par satellite est une radiodiffusion au sens de la Convention de Berne, de la Convention universelle sur le droit d'auteur et de la Convention de Rome. Par conséquent, lorsque des oeuvres audiovisuelles ou des phonogrammes sont radiodiffusés par satellite, les titulaires du droit d'auteur sur ces oeuvres, ainsi que les artistes interprètes ou exécutants, les producteurs de phonogrammes et les organismes de radiodiffusion dont les droits peuvent être concernés par cette radiodiffusion par satellite, devraient jouir des mêmes droits que dans le cas d'une radiodiffusion traditionnelle par stations terriennes. C'est le radiodiffuseur se trouvant à l'origine de la radiodiffusion par satellite qui est responsable à l'égard des titulaires du droit d'auteur, des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion dont les droits peuvent être concernés par la radiodiffusion par satellite des oeuvres en question. En vertu de la Convention de Berne, de la Convention universelle sur le droit d'auteur et de la Convention de Rome, qui prévoient toutes trois le traitement national, les lois nationales applicables sont à la fois la loi du pays qui est à l'origine des signaux porteurs du programme et la loi de chaque pays couvert par l'"empreinte" du satellite. Si les lois nationales concernées n'accordent pas le même type ou le même degré de protection, il convient d'appliquer le niveau de protection le plus élevé.

e) Distribution par câble

L'auteur, l'artiste interprète ou exécutant et le producteur de phonogrammes ont le droit exclusif d'autoriser toute distribution par câble de leur oeuvre radiodiffusée protégée par le droit d'auteur. Si le câble-distributeur est différent du radiodiffuseur, cette autorisation peut être accordée soit au câble-distributeur, soit au radiodiffuseur, auquel cas ce dernier est habilité à autoriser la distribution par câble de l'oeuvre radiodiffusée. Les sommes perçues au titre des autorisations doivent être réparties entre les auteurs, artistes interprètes ou exécutants et producteurs de phonogrammes dont les oeuvres protégées ont été effectivement utilisées dans la distribution par câble des émissions, compte dûment tenu de l'ampleur de l'utilisation et de l'importance des oeuvres de chaque titulaire de

droits, national ou étranger. Ne saurait être assimilé à la distribution par câble de l'oeuvre radiodiffusée le fait que l'émission de radiodiffusion, captée par une antenne de plus grandes dimensions que celles qui sont généralement utilisées pour la réception individuelle, soit transmise par câble à des récepteurs individuels situés dans une zone limitée constituée d'un même immeuble ou d'un groupe d'immeubles voisins, pour autant que la transmission soit effectuée à partir de cette zone et qu'elle n'ait pas de but lucratif. Les limitations du droit d'auteur, à l'exception des régimes de licences non volontaires de quelque nature que ce soit, admises par les conventions internationales et la loi nationale applicable à l'égard de la radiodiffusion de l'oeuvre, peuvent être étendues par la législation nationale à la distribution par câble de programmes propres câblés. Les radiodiffuseurs ont le droit exclusif d'autoriser la distribution par câble simultanée et sans changement de leurs émissions ainsi que l'utilisation de leurs émissions dans le cadre de programmes propres câblés.

f) Utilisations secondaires de phonogrammes aux fins de radiodiffusion ou de toute autre forme de communication au public

Lorsqu'un phonogramme publié à des fins de commerce, ou une reproduction de ce phonogramme, est utilisé pour la radiodiffusion ou pour toute autre forme de communication au public, les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs du phonogramme devraient avoir — au moins — droit à une rémunération équitable. Ce principe est conforme à l'article 12 de la Convention de Rome et il est valable non seulement pour les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs de phonogrammes du pays où a lieu l'émission de radiodiffusion ou l'exécution publique, mais également pour les artistes et producteurs étrangers. C'est pourquoi il est extrêmement souhaitable qu'un plus grand nombre de pays adhèrent à la Convention de Rome et en appliquent l'article 12 sans les réserves autorisées par l'article 16 de la même convention. L'expression "au moins", mentionnée ci-dessus, fait allusion à la possibilité d'accorder un niveau de protection même supérieur à celui que prescrit l'article 12 de la Convention de Rome. Certains pays reconnaissent aux producteurs de phonogrammes un droit d'auteur sur les enregistrements, tandis que d'autres accordent aux artistes interprètes ou exécutants le droit d'autoriser l'utilisation des phonogrammes contenant leurs exécutions pour toutes les fins auxquelles ils n'ont pas déjà donné leur consentement.

Les principes mentionnés ci-dessus seraient de nature à assurer la protection efficace et appropriée des droits de propriété intellectuelle afférents aux divers modes d'utilisation des oeuvres audiovisuel-

les et des phonogrammes. Dans le monde des médias d'aujourd'hui, les intérêts des auteurs, des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion sont souvent négligés, dès lors que l'utilisation de leurs créations met en jeu des moyens techniques nouveaux, sous prétexte d'assurer le "libre accès" à ces oeuvres, comme si tout ce qui est désirable pouvait être obtenu gratuitement et au mépris de l'intérêt des créateurs ou des propriétaires des biens dont le public veut tirer parti.

VIII. Tendances et perspectives concernant l'évolution de la réglementation de la protection des artistes interprètes ou exécutants

Comme dans d'autres domaines du droit en vigueur, la législation sur le droit d'auteur et la législation relative à la protection des artistes interprètes ou exécutants doivent, bien entendu, s'adapter le mieux possible aux changements, aux nouvelles opportunités, méthodes et réalités résultant du progrès scientifique et technique, qui ont une incidence notable sur la création dans son ensemble et surtout sur l'utilisation sociale des oeuvres protégées par le droit d'auteur et des représentations ou exécutions artistiques. Il faut donc adapter le mieux possible et en temps opportun le droit, la jurisprudence, la législation et la pratique en matière de droit d'auteur si l'on veut préserver la fonction et l'objectif social de la protection et maintenir d'adéquation de celle-ci à une situation en évolution.

La Convention de Rome confère des droits concrets aux artistes interprètes ou exécutants et aux producteurs de phonogrammes en leur accordant une protection minimale ou un traitement national. Cela dit, elle ne contient aucune disposition quant à l'application pratique des droits. Elle n'aborde pas un certain nombre de questions importantes telles que : Faut-il percevoir les redevances individuellement ou collectivement ? Les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs doivent-ils avoir les mêmes sociétés de gestion ou des sociétés différentes ? Les sociétés de gestion doivent-elles recevoir des redevances des usagers uniquement dans leur propre pays ou aussi dans d'autres pays parties à la Convention de Rome ? Les sociétés de gestion doivent-elles recruter leurs membres uniquement sur un plan national, ou peuvent-elles le faire sur un plan international ? Enfin, dernière question, mais non des moindres : comment faut-il partager les redevances entre les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs et comment faut-il les répartir à l'intérieur des différents groupes de titulaires de droits ? Autant de questions auxquelles doivent répondre les législations nationales ou la pratique, autrement dit, les

titulaires de droits ou les organismes qui les représentent et les sociétés de gestion.

Certes, le fait que la convention laisse une grande latitude pour la mise en place de règles et d'accords particuliers selon les besoins concrets peut apparaître comme un avantage. Mais une si grande liberté risque aussi de créer des disparités et même d'accroître les différences qui existent déjà non seulement entre les pays parties à la Convention de Rome, mais même entre les pays européens en ce qui concerne les normes de la protection nationale des droits voisins. En dépit de toutes ces différences cependant, nous pouvons affirmer qu'il existe un consensus ou une identité de vues sur un certain nombre de questions fondamentales et que la coopération entre la FIM, la FIA et l'IFPI a contribué à la mise en oeuvre de la Convention de Rome et notamment à l'application des droits prévus à l'article 12. Il est généralement admis qu'il ne devrait exister dans chaque pays qu'une seule société de gestion chargée de représenter les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs de phonogrammes. Il convient en effet qu'une seule société de gestion ait le monopole de la représentation dans les relations avec les organismes de radiodiffusion et autres utilisateurs, au lieu d'être en concurrence avec d'autres sociétés de gestion représentant les mêmes types de droits. En outre, la position d'une société de gestion face aux utilisateurs des droits sera plus forte si elle représente à la fois les droits des artistes interprètes ou exécutants et ceux des producteurs de phonogrammes.

Comme nous l'avons indiqué, il existe deux types bien connus d'accords bilatéraux qui ont été élaborés par la FIM, la FIA et l'IFPI, et que les sociétés de gestion doivent reprendre sans modification sauf si les pays en question font tous deux partie des Communautés européennes. L'accord de type A est un accord d'échange en vertu duquel chaque société verse les rémunérations des artistes interprètes ou exécutants étrangers à l'autre société, tandis que l'accord de type B est un contrat sans échange. Le premier suppose que les deux sociétés de gestion ont des systèmes de répartition identiques ou très voisins. On peut considérer que l'accord de type B, qui ne prévoit pas de transfert de rémunérations entre les pays, s'éloigne un peu des principes fondamentaux de la Convention de Rome. C'est, toutefois, la seule solution applicable lorsque les systèmes de répartition sont incompatibles et qu'il existe des différences profondes entre les normes de protection des artistes interprètes ou exécutants des deux pays. En réalité, les accords de type B ne sont pas contraires à la Convention de Rome car les artistes interprètes ou exécutants perçoivent une rémunération adéquate pour l'utilisation de leurs prestations à l'étranger, le montant des recettes que doivent répartir leurs propres sociétés

de gestion n'étant pas réduit par des versements à des artistes interprètes ou exécutants d'autres pays.

Les accords bilatéraux entre les sociétés de gestion jouent un rôle clé dans l'application de la Convention de Rome. Certes, ils ne vont pas, à eux seuls, combler les insuffisances de la convention et des législations nationales, mais au moins peuvent-ils les réduire et les corriger dans une certaine mesure. L'une des principales garanties d'un avenir prospère pour la Convention de Rome c'est un juste équilibre entre les Etats qui y sont parties. Cet équilibre ne peut être réalisé que s'il existe un consensus national et international entre les producteurs et les artistes interprètes ou exécutants quant à l'équivalence de leurs droits.

Nul n'ignore que le développement du droit d'auteur est étroitement lié au progrès du matériel et des procédés techniques permettant d'utiliser les oeuvres et les représentations ou exécutions artistiques. La durée des droits des auteurs et des artistes interprètes ou exécutants est toujours limitée. La durée de la protection du droit d'auteur fixée par la législation nationale se situe en général entre 25 et 80 ans à compter de la mort de l'auteur (en Tchécoslovaquie et dans la plupart des autres pays, elle est de 50 ans), tandis que la durée de la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants est en général plus courte : la Convention de Rome précise qu'elle est de 20 ans à partir de la fixation de la représentation ou exécution, en Tchécoslovaquie elle est de 25 ans et, ailleurs, elle varie selon les pays (50 ans en Autriche, 60 au Brésil, 80 en Colombie, 20 au Japon, 10 en République démocratique allemande, 25 en République fédérale d'Allemagne, 50 en Suède, etc.). A l'expiration du délai de protection du droit d'auteur, les oeuvres et les représentations ou exécutions artistiques peuvent être utilisées librement, c'est-à-dire sans le consentement de l'auteur ou de l'artiste interprète ou exécutant et sans le versement d'une rémunération. C'est là une des caractéristiques du droit d'auteur et des droits des artistes interprètes ou exécutants. D'une part, on accorde aux auteurs et aux artistes interprètes ou exécutants un droit exclusif sur l'utilisation de leurs oeuvres, ce qui leur assure une justice sociale et stimule leurs efforts de création ainsi que le développement de la vie culturelle, et, de l'autre, on garantit au grand public l'accès aux oeuvres publiées et aux représentations ou exécutions artistiques. Il convient de souligner une fois de plus que c'est ainsi que la législation sur le droit d'auteur établit un juste équilibre entre les intérêts des auteurs et des artistes interprètes ou exécutants et ceux de la société tout entière. Cet équilibre a d'ailleurs été conservé jusque dans les années 60.

Depuis 20 ou 25 ans cependant nous observons de rapides progrès dans les domaines scientifiques

et techniques avec cette conséquence que de nouveaux médias et de nouveaux procédés d'utilisation des oeuvres et des représentations ou exécutions protégées apparaissent sans cesse. Les lois sur le droit d'auteur doivent s'adapter à cette évolution et réglementer les relations sociales liées à la création et à l'utilisation des oeuvres et des représentations ou exécutions protégées, tout en maintenant un juste équilibre entre les différents intérêts en jeu.

Il fut un temps où l'on considérait qu'il était logique que les lois sur le droit d'auteur soient quelque peu en retard par rapport à l'évolution scientifique et technique, mais il semble que ce retard se soit aggravé au cours des 25 dernières années. Le phénomène peut s'expliquer d'une part par les progrès rapides des techniques d'utilisation des oeuvres et des représentations ou exécutions protégées : il faut désormais des connaissances professionnelles et beaucoup de temps pour bien comprendre toutes les implications juridiques. D'autre part, il est clair que les législateurs sont parvenus à ce que l'on pourrait appeler un carrefour juridique : ils doivent faire un choix difficile entre plusieurs orientations législatives car si les médias modernes sont porteurs de possibilités considérables pour la société, il n'en demeure pas moins que les auteurs et les artistes interprètes ou exécutants ont de plus en plus de difficultés à contrôler l'utilisation de leurs oeuvres et de leurs prestations. Il faut donc faire le bon choix puisqu'il s'agit là de questions de la plus haute importance ayant trait à la diffusion des valeurs culturelles et à l'accès à ces valeurs.

Il est tout à fait normal que l'évolution sociale, en créant de nouvelles relations sociales, soulève sans cesse de nouveaux problèmes d'infrastructure juridique qui exigent des solutions. Le fait que la protection des auteurs et celle des artistes interprètes ou exécutants et des producteurs de phonogrammes sont très largement reconnues de nos jours, en raison notamment des nouveaux progrès techniques, mais qu'elle présente constamment de nouveaux aspects, souvent laissés de côté pendant longtemps, signifie qu'il est quasiment impossible, dans la pratique, d'appliquer le droit d'auteur notamment lorsqu'il s'agit de certaines nouvelles méthodes d'utilisation des oeuvres protégées et des représentations ou exécutions artistiques. Une mission importante incombe aujourd'hui à la législation, à la pratique et à la jurisprudence, celle d'adapter tout le système juridique qui régit l'utilisation sociale des oeuvres et des représentations ou exécutions protégées, en fonction de principes fondamentaux incontestables qui assurent la protection des intérêts légitimes des auteurs, des artistes interprètes ou exécutants et des producteurs lors de l'utilisation sociale de leurs oeuvres et de leurs prestations. Cette mission implique aussi le réexamen de la conception fondamentale de la loi sur le droit d'auteur concernant l'utilisation des oeuvres et des représentations ou exécutions car la conception traditionnelle semble aujourd'hui trop étroite face à toutes les nouvelles possibilités qu'offre la technique.

(Traduction de l'OMPI)

Correspondance

Lettre des Etats-Unis d'Amérique

Ralph OMAN*

Il y a deux ans, dans ma dernière "Lettre des Etats-Unis d'Amérique"¹, c'est un intrus qui s'adressait à vous. Après tout, les Etats-Unis n'étaient pas membres de l'Union de Berne. Aujourd'hui, mon pays étant membre de cette Union et fier de l'être, j'écris avec grand plaisir une nouvelle "Lettre".

Maintenant que la "saga de Berne" appartient au passé, je veux vous entretenir d'un autre épisode important — à venir celui-là — de l'histoire du droit d'auteur dans mon pays : le 200^e anniversaire de la première loi promulguée aux Etats-Unis dans ce domaine. Comme les Etats-Unis s'apprentent à célébrer cet événement historique, nous pouvons dire que l'adhésion à la Convention de Berne est la preuve que la protection de la propriété intellectuelle y a progressé régulièrement depuis l'adoption de la modeste première loi fédérale en mai 1790. Les faits nouveaux d'ordre législatif survenus récemment au Congrès sont le signe que notre législation sur le droit d'auteur va continuer de progresser dans les années à venir.

L'histoire des Etats-Unis renverse le mythe, qui persiste aujourd'hui dans beaucoup de pays, selon lequel le droit d'auteur, comme la gastronomie française, ne parvient à s'imposer dans un pays que laborieusement et difficilement, au stade ultime de son développement. Aux Etats-Unis, nous avons fait du droit d'auteur une partie intégrante de la loi organique du pays dès la fondation de notre République, et il a constamment existé depuis lors. A bien des égards, le droit d'auteur nous a aidés à traverser les vastes étendues du continent nord-américain et à peupler les régions de l'intérieur. Livres, journaux, gravures, cartes et plans protégés par le droit d'auteur ont enflammé l'imagination des pionniers et les ont encouragés.

Ces colons installés sur une terre nouvelle lurent les mémoires protégés par le droit d'auteur qu'avaient rédigés les pionniers; ils virent les gravures protégées que J.J. Audubon, natif de Haïti,

avait faites pour décrire la faune de ces contrées; ils préparèrent l'itinéraire de leur voyage à travers cette terre sur les cartes protégées d'explorateurs audacieux; ils passèrent le Cap Horn sur leurs voiliers, guidés par les cartes protégées de capitaines de la marine marchande yankee. Une fois que ces colons eurent atteint leur terre promise, ils puisèrent dans des manuels de vulgarisation protégés, obtenus par correspondance, les connaissances mécaniques et scientifiques de base qui vinrent compléter leur propre ingéniosité, leur apprenant à apprivoiser la terre, soigner les malades et procurer un peu de confort à leur famille, et des livres scolaires protégés permirent à leurs écoles d'éduquer leurs enfants.

L'une des premières choses que ces colons apportèrent dans le Nouveau Monde fut la presse typographique et avec elle naquit l'idée que nous devions protéger ce qu'un auteur crée. Les colonies américaines possédaient des presses typographiques alors que certaines grandes villes industrielles britanniques n'en avaient pas encore. Des auteurs américains comme Noah Webster, qui composa le premier dictionnaire américain, créèrent des livres d'un intérêt exceptionnel et d'une importance particulière pour notre pays alors en voie de développement. Ces auteurs demandèrent que leurs oeuvres fussent protégées tout comme l'étaient celles de leurs homologues anglais en vertu de la première loi imprimée réglementant le droit d'auteur, la loi de la Reine Anne de 1709. La loi de la Reine Anne exigeait le consentement des auteurs et des propriétaires pour la publication de leurs livres et autres écrits. Elle assurait aux auteurs la protection de leurs oeuvres pendant une période de 14 ans, renouvelable pour la même durée. La première loi sur le droit d'auteur promulguée aux Etats-Unis prévoyait la même protection pour les plans, les livres et les cartes.

A certains égards, la première loi américaine régissant le droit d'auteur témoignait d'une grande prévoyance. A d'autres égards, elle était très limitée : elle ne protégeait pas les auteurs étrangers. Mais nous ne devons pas oublier qu'aucun autre pays n'assurait pareille protection en 1790. On peut voir dans chaque révision majeure de notre loi sur

* *Register of Copyrights* des Etats-Unis d'Amérique, Washington.

¹ *Le Droit d'auteur*, 1987, p. 110-121.

le droit d'auteur un reflet de l'évolution de notre pays qui, de petite nation agricole, est devenu une grande puissance industrielle moderne. Notre optique prenant un caractère plus international, nombreux ont été ceux qui ont réclamé au Congrès un élargissement de la protection. La pression en faveur d'une réforme ne venait pas des grands et puissants partenaires commerciaux étrangers qui menaçaient d'adopter des mesures de rétorsion si nous ne cessions pas de pirater les oeuvres de leurs auteurs; elle venait de l'intérieur. Une grande alliance d'auteurs américains éminents, avec Mark Twain pour chef de file, combattait activement pour obtenir du Congrès une extension de la protection aux auteurs étrangers. Comment pouvaient-ils rivaliser avec Charles Dickens et Victor Hugo si les imprimeurs américains vendaient des contrefaçons sans verser la moindre redevance à l'auteur ? Si les Etats-Unis voulaient encourager leurs propres auteurs et nourrir leur propre culture et leur identité nationale, ils devaient commencer à protéger les oeuvres de tous les auteurs. Finalement, en 1891, ils persuadèrent le Congrès de modifier la loi, et pour la première fois auteurs étrangers et auteurs américains rivalisaient sur un pied d'égalité pour la conquête du marché des Etats-Unis. Cela redonna une grande popularité aux créations de nos compatriotes. Certains plaisantins affirment qu'il est fort dommage que la Grande-Bretagne n'ait pas usé plus tôt de sa grande influence commerciale pour mettre à la raison un pays alors en voie de développement comme les Etats-Unis. Une telle démarche de la part des britanniques aurait en effet donné un formidable élan à la créativité dans notre pays.

Venant couronner ce processus d'internationalisation du droit d'auteur aux Etats-Unis, la dernière pierre de l'édifice a été posée cette année, lorsque nous avons enfin adhéré à la Convention de Berne. Etant donné l'importance accrue de la propriété intellectuelle dans le commerce international et la nécessité de maintenir notre compétitivité, la décision de promouvoir, à travers cette adhésion, l'adoption de normes internationales rigoureuses pour la protection du droit d'auteur devrait être de bon augure pour les Etats-Unis. J'espère que leur appartenance à l'Union de Berne renforcera l'OMPI de multiples façons et encouragera une amélioration de la protection du droit d'auteur pour tous les créateurs du monde entier, en particulier dans certains pays en développement où la piraterie des oeuvres étrangères exclut les auteurs nationaux du marché.

I. Principaux faits nouveaux d'ordre législatif

A sa dernière session, le Congrès des Etats-Unis a été très actif en matière de droit d'auteur; il a

adopté la loi de 1988 relative à l'application de la Convention de Berne² et la loi de 1988 sur la réception à domicile des transmissions par satellite³. Le Bureau du droit d'auteur (*Copyright Office*) travaille actuellement à la mise en application de ces deux lois.

Le Congrès a adopté une approche "minimaliste" à l'égard de l'adhésion à la Convention de Berne, c'est-à-dire qu'il n'a apporté à la législation en vigueur aux Etats-Unis en matière de droit d'auteur que les changements qui étaient clairement requis par la Convention.

La loi de 1988 relative à l'application de la Convention de Berne, qui est entrée en vigueur le 1^{er} mars 1989, a néanmoins entraîné plusieurs modifications notables dans la législation des Etats-Unis. Parmi les changements les plus importants, notons que le Congrès a supprimé l'obligation de la mention de réserve du droit d'auteur et l'obligation d'enregistrement pour intenter des actions devant un tribunal fédéral en cas d'infraction au droit d'auteur afférent à des oeuvres protégées en vertu de la Convention de Berne dont les Etats-Unis ne sont pas le pays d'origine (tout en doublant le montant des dommages-intérêts prévus par la loi, pour encourager davantage l'enregistrement), et qu'il a modifié le régime de licence obligatoire concernant les juke-boxes⁴.

L'examen de la loi relative à l'application de la Convention de Berne a aussi soulevé des questions au sujet de l'étendue de la protection accordée, aux Etats-Unis, pour les oeuvres d'architecture. L'article 2.1) de l'Acte de Paris de la Convention de Berne mentionne parmi les productions pouvant être protégées par le droit d'auteur les "oeuvres d'architecture". Lors des audiences consacrées à l'adhésion à la Convention de Berne, aucun consensus ne s'est dégagé quant à la question de savoir si la Convention de Berne exigeait du Congrès une modification des dispositions de droit d'auteur applicables aux Etats-Unis en ce qui concerne les oeuvres d'architecture. Partisan de l'approche minimaliste, le Congrès n'a procédé à aucun changement en attendant une étude plus approfondie de la question, et il a prié le Bureau du droit d'auteur d'entreprendre cette étude. Ce dernier a demandé l'avis du public au sujet de la protection des oeuvres d'architecture et a axé son enquête sur trois grands thèmes : 1) le type de protection par le droit d'auteur et les autres formes de protection (par voie

² *Ibid.*, février 1989, encart *Lois et traités*, texte 3-01.

³ *Ibid.*, avril 1989, texte 4-01.

⁴ Mon bureau avait déjà publié un rapport d'évaluation sur le régime de licence obligatoire concernant les juke-box et la possibilité d'une réglementation future à cet égard. Voir *Jukebox Compulsory License: A Report of the Register of Copyrights* (septembre 1988).

contractuelle, dans le cadre de la concurrence déloyale, etc.) actuellement accordées aux oeuvres d'architecture et aux oeuvres relatives à l'architecture aux termes de la législation des Etats et du droit fédéral; 2) le besoin éventuel d'une protection allant au-delà de celle qui existe actuellement, y compris la question de savoir si les lacunes constatées peuvent être comblées au moyen d'accords consensuels privés; et 3) les lois en vigueur et les pratiques actuellement suivies à l'étranger en ce qui concerne la protection des oeuvres d'architecture et des oeuvres liées à l'architecture⁵. Le Bureau du droit d'auteur a publié son rapport le 19 juin 1989.

Loi de 1988 sur la réception à domicile des transmissions par satellite

Dans le domaine de la télévision, Robert W. Kastenmeier, représentant du Wisconsin, a présenté une proposition de loi tendant à instaurer un régime de licence obligatoire de courte durée permettant aux organismes de transmission par satellite et à leurs distributeurs de retransmettre des signaux de stations de chaîne et de superstations en vue de la réception à domicile par les détenteurs d'antennes paraboliques. Les organismes de transmission par satellite qui assurent des transmissions secondaires de programmes de superstations ou de stations de chaîne pour la réception privée à domicile sont tenus de remettre des relevés de compte tous les six mois au *Register of Copyrights* et de s'acquitter du paiement des redevances prévues par la loi. L'organisme de transmission doit verser 12 cents par abonné et par mois pour chacune des transmissions secondaires des signaux d'une superstation et trois cents par abonné et par mois pour chacune des transmissions secondaires des signaux d'une station de chaîne. Le *Copyright Royalty Tribunal* distribuera les redevances perçues aux titulaires du droit d'auteur dont les oeuvres ont figuré dans ces transmissions secondaires.

La loi de 1988 sur la réception à domicile des transmissions par satellite est entrée en vigueur le 1^{er} janvier 1989 et le Bureau du droit d'auteur a déjà publié des règlements pour l'octroi de la nouvelle licence obligatoire créée par la loi en faveur des organismes de transmission par satellite, licence qui sera supprimée le 31 décembre 1994.

II. Initiatives législatives futures

Voici, d'après moi, les 10 questions que le Congrès examinera l'année prochaine en ce qui concerne le droit d'auteur :

- Les Etats souverains des Etats-Unis sont-ils dispensés de verser des dommages-intérêts en cas d'infraction au droit d'auteur ?
- Faut-il protéger les dessins et modèles industriels qui ne sont pas visés par la législation en vigueur en matière de brevets ou de droit d'auteur ?
- Faut-il prévoir expressément un niveau de protection plus élevé des droits moraux pour les auteurs d'oeuvres des arts visuels (sculpteurs, peintres) ?
- Faut-il que le Congrès élargisse la législation afin d'assurer la protection de certains films en noir et blanc contre les tentatives de coloriage ?
- Le Congrès devrait-il donner aux titulaires du droit d'auteur sur des programmes d'ordinateur un droit de contrôle sur la location de ceux-ci ?
- Le Congrès devrait-il modifier la définition en vertu de laquelle une oeuvre doit être considérée comme créée dans le cadre d'un contrat de louage d'ouvrage ou de services ?
- Quel est le meilleur moyen de résoudre le problème de l'enregistrement à domicile avec l'avènement de la bande audionumérique ?
- Les artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres faisant l'objet d'enregistrements sonores peuvent-ils percevoir des droits de représentation ou d'exécution ?
- Les réseaux de transmission par câble doivent-ils transmettre tous les signaux locaux pour être admis à bénéficier de la licence obligatoire ?
- Le Congrès devrait-il accorder une dérogation pour permettre la représentation publique d'oeuvres protégées au moyen de magnétoscopes dans les hôpitaux ?

1. Exemption des Etats souverains

Il ressort de plusieurs décisions judiciaires rendues récemment en matière de droit d'auteur que, selon le onzième amendement à la Constitution des Etats-Unis, les Etats de l'Union ne peuvent être poursuivis pour dommages-intérêts en cas de violation du droit d'auteur⁶. En général, les tribunaux se fondent dans ces affaires sur le fait que le Congrès

⁵ *United States of America c. Union Gas Co.* 832 F.2d 1343 (3rd Cir. 1987) (procédure d'appel en cours); *Richard Anderson Photography c. Radford University* 852 F.2d 114 (4th Cir. 1988) *infirmant en partie* 633 F. Supp. 1154 (W.D. Va. 1986), *certiorari refusé* 109 S. Ct. 1171 (1989); *BV Engineering c. University of California, Los Angeles*, 858 F.2d 1394 (9th Cir. 1988), *confirmant* 657 F. Supp. 1246 (C.D. Cal. 1987); *Mills Music, Inc. c. Arizona* 591 F.2d 1278 (9th Cir. 1979), *confirmant* 187 U.S.P.Q. 22 (D. Ariz. 1975).

⁶ 53 Fed. Reg. 21536-21538 (8 juin 1988).

n'a pas explicitement abrogé le onzième amendement aux termes de la loi sur le droit d'auteur, ce que la Cour suprême des Etats-Unis estime nécessaire pour que la responsabilité d'un Etat soit engagée. L'année dernière, le Congrès a demandé au Bureau du droit d'auteur d'étudier la question. Nous avons publié un rapport recommandant que le Congrès précise explicitement son intention d'engager la responsabilité des Etats en matière de droit d'auteur⁷. Des projets de loi ont maintenant été déposés devant la Chambre des députés et le Sénat à cet effet.

2. *Protection des dessins et modèles industriels*

L'inquiétude ressentie récemment au sujet de la compétitivité des Etats-Unis a ravivé l'intérêt en faveur de la protection spécifique des dessins et modèles d'articles utilitaires. Actuellement, la loi sur le droit d'auteur ne protège les articles utilitaires que dans la mesure où ils comportent des éléments figuratifs, graphiques ou sculpturaux qui peuvent exister indépendamment de leurs aspects utilitaires.

La loi sur les brevets de dessins ou modèles limite en outre la protection aux dessins et modèles qui peuvent répondre à un critère de nouveauté. Certains fabricants américains se plaignent de ce que le niveau de la protection des dessins et modèles soit insuffisant dans l'environnement international actuel. Des audiences consacrées à de nouvelles propositions dans ce domaine — propositions qui fonderaient la protection sur un critère d'originalité semblable à celui qui s'applique en droit d'auteur — ont eu lieu à la fois au Sénat et à la Chambre des représentants lors de la dernière législature et elles se poursuivront pendant la législature en cours.

3. *Auteurs d'oeuvres des arts visuels/droits moraux*

Lors de la dernière législature, les deux assemblées du Congrès ont tenu des audiences pour examiner des propositions destinées à étendre les droits des auteurs d'oeuvres des arts visuels — peintres, sculpteurs et graphistes. Les projets de loi visaient à instituer dans la législation fédérale une protection spécifique des droits moraux des auteurs d'oeuvres des arts visuels pour empêcher la mutilation ou la destruction de leurs oeuvres⁸ et prévoyaient des redevances en cas de revente. D'une manière générale, les dispositions des projets de loi

concernant les droits moraux n'ont guère suscité d'opposition, mais celles qui portent sur la redevance en cas de revente ont été et continueront d'être extrêmement controversées.

4. *Coloriage*

L'année dernière, Robert J. Mrazek, représentant de l'Etat de New York, a présenté une proposition de loi visant à résoudre certains des problèmes soulevés par la décision très controversée du Bureau du droit d'auteur d'autoriser un nouveau délai de protection de 75 ans pour certaines versions coloriées de films cinématographiques tournés en noir et blanc. La proposition Mrazek reconnaissait au scénariste et au réalisateur d'un film le droit d'autoriser toute transformation de leur oeuvre. Si les titulaires du droit d'auteur apportaient une modification, y compris le coloriage, sans le consentement des auteurs des contributions artistiques, ils perdaient leur droit d'auteur sur l'oeuvre en question. Les droits du scénariste et du réalisateur auraient cependant été cessibles.

Peu après l'examen de sa proposition de loi par le Congrès, Robert J. Mrazek renonça à celle-ci pour s'employer, et finalement réussir, à faire adopter un projet apparenté : la loi de 1988 sur la sauvegarde des oeuvres cinématographiques nationales⁹. Cette loi a entraîné la création d'un conseil de sauvegarde des oeuvres cinématographiques, chargé de sélectionner 25 films classiques chaque année pour les trois années suivantes. Si l'un des films sélectionnés par le conseil est colorié ou sensiblement transformé, il ne peut être projeté que s'il porte une mention spéciale strictement conforme aux dispositions de la loi. Cette année, le Congrès pourrait envisager l'adoption d'une législation de plus vaste portée. Le Bureau du droit d'auteur a élaboré à son intention un rapport détaillé sur la question, rapport qui servira de base à la poursuite des travaux dans ce domaine. La première sélection de 25 films se fera en septembre. Les experts pensent d'une manière générale que le conseil de sauvegarde ne sélectionnera que des films originaux des Etats-Unis.

5. *Location de logiciels d'ordinateur*

En 1984, le Congrès a adopté la modification sur la location de phonogrammes, conférant aux titulaires du droit d'auteur sur des enregistrements sonores un droit de contrôle sur la location commerciale de ceux-ci, et l'année dernière le Congrès a

⁷ *Copyright Liability of States and the Eleventh Amendment: A Report of the Register of Copyrights* (juin 1988).

⁸ Plusieurs Etats ont déjà promulgué des lois de ce genre (New York, Californie, Pennsylvanie et Maine).

⁹ Public Law 100-446, 102 Stat. 1782 (27 septembre 1988), portant modification du titre 2 du Code des Etats-Unis, article 178.

prolongé le délai d'application de cette disposition de huit ans. Devant la dernière législature, un projet de loi a été présenté en vue de donner aux titulaires du droit d'auteur sur des programmes d'ordinateur la même possibilité de contrôler la location des logiciels.

Cette année, le Congrès étudie à nouveau une législation aux termes de laquelle serait considéré comme un acte de violation du droit d'auteur le fait de louer, de prêter ou de céder à bail des copies de programmes d'ordinateur en vue d'en tirer directement ou indirectement profit dans le commerce sans l'autorisation du titulaire du droit d'auteur. Le projet de loi a de fortes chances d'être adopté cette année.

6. *Oeuvres créées dans le cadre d'un contrat de louage d'ouvrage ou de services*

Au cours de la dernière législature, le sénateur Thad Cochran du Mississippi a présenté une proposition de loi¹⁰ qui aurait sensiblement restreint l'application de la doctrine du "*work made for hire*" (oeuvre créée dans le cadre d'un contrat de louage d'ouvrage ou de services). L'article 101 de la loi sur le droit d'auteur définit une oeuvre créée dans le cadre d'un contrat de louage d'ouvrage ou de services comme une oeuvre préparée par un employé dans le cadre de son emploi ou, dans certains cas, une oeuvre commandée spécialement. Dès sa conception, en 1965, cette disposition a soulevé des questions quant à sa finalité exacte. Le projet Cochran supprimerait la plupart des catégories d'oeuvres qui peuvent constituer des oeuvres créées dans le cadre d'un contrat de louage d'ouvrage ou de services lorsqu'elles sont commandées spécialement. Excepté dans le cas des films cinématographiques, seuls les employés recevant un salaire et bénéficiant des autres avantages habituellement accordés aux salariés pourraient être considérés comme des personnes travaillant dans le cadre d'un contrat de louage d'ouvrage ou de services en vertu des dispositions du projet de loi. La Cour suprême des Etats-Unis rendra bientôt son verdict dans une affaire importante concernant cette question¹¹ et cette décision entraînera certainement de grandes transformations dans ce domaine controversé du droit d'auteur.

7. *Appareils à bandes audionumériques*

En raison de l'inquiétude suscitée par l'apparition sur le marché de matériel d'enregistrement à

bandes audionumériques (DAT) capable de reproduire des disques compacts ou des bandes numériques préenregistrées, des propositions de textes législatifs ont été faites en vue de rendre obligatoire la présence d'un système électronique de sécurité destiné à empêcher ce genre de reproduction. Les projets de loi visaient à interdire pendant un certain temps la vente d'appareils DAT ne contenant pas de capteurs de code-reproduction. Le *National Bureau of Standards* (Bureau national des normes) a effectué des tests sur le prototype de ce système en vue de déterminer son incidence sur la qualité de l'enregistrement. Les tests ont révélé une dégradation notable du son, de sorte que le Congrès a remis sa décision à une date indéterminée. A moins d'une amélioration du système, cette proposition semble vouée à l'abandon. Cela va peut-être raviver l'intérêt en faveur d'une solution fondée sur la perception d'une redevance, d'autant que le refus des producteurs de disques d'enregistrer sur bandes audionumériques et de vendre ces supports d'enregistrement a considérablement freiné les ventes de matériel d'enregistrement DAT. Les titulaires du droit d'auteur et les fabricants de matériel DAT parviendront peut-être bientôt à s'entendre à l'amiable sur un dispositif de code de reproduction qui ne provoque pas une dégradation du son, mais cela devra probablement aussi être ratifié et mis en application par une loi du Congrès.

8. *Redevances au profit des artistes interprètes ou exécutants*

Dans le passé, le Congrès a, à plusieurs occasions, examiné le pour et le contre d'un droit de représentation ou d'exécution publique dans le cas des enregistrements sonores. La plupart des propositions en faveur de ce droit visaient à le subordonner à un régime de licence obligatoire, les gains étant partagés entre le titulaire du droit d'auteur sur l'enregistrement sonore et les interprètes ou exécutants. Jusqu'à présent, les organismes de radiodiffusion ont combattu avec succès tous les efforts déployés pour que ce droit soit reconnu. Bien qu'aucune proposition en faveur d'un droit de représentation ou d'exécution publique pour les enregistrements sonores n'ait été présentée lors de la dernière législature, l'industrie phonographique des Etats-Unis a décidé, cette année, d'accorder à cette question un degré de priorité élevé.

9. *Réseaux de transmission par câble/acheminement obligatoire de signaux/exclusivité collective des programmes distribués sous licence*

Au cours de la dernière législature, un certain nombre de projets de loi ont été déposés en vue de subordonner l'octroi des licences obligatoires pour

¹⁰ S. 1223, 100^e législature, 1^{re} session (1987)

¹¹ *Community for Creative Non-Violence c. Reid*, 846 F.2d 1485 (D.C. Cir. 1988), *infirmant* 652 F. Supp 1453 (D.D.C. 1987) (procédure d'appel en cours).

les transmissions par réseaux câblés prévues dans la loi sur le droit d'auteur au respect des règles de la *Federal Communications Commission* (FCC) qui exigent que les réseaux câblés acheminent tous les signaux de télévision locaux. Ces projets de loi ont été élaborés à la suite de l'annulation des règles de la FCC; en 1985, les tribunaux ont estimé qu'elles constituaient une violation des garanties de la liberté d'expression contenues dans la Constitution des Etats-Unis¹². La FCC a ensuite proposé une deuxième série de règles, qui ont aussi été invalidées par les tribunaux. Si les propositions sont adoptées, l'octroi d'une licence obligatoire sera subordonné à l'acheminement des signaux locaux par le réseau câblé. L'examen au sein du Congrès des propositions relatives à l'"obligation d'acheminement" (*must carry*) pourrait en fin de compte influencer sur le régime de licence obligatoire légale prévu dans la loi sur le droit d'auteur, et sur la réimposition par la FCC de l'exclusivité collective des programmes distribués sous licence. L'exclusivité collective des programmes distribués sous licence protège les droits commerciaux exclusifs de l'organisme de radiodiffusion qui, bien qu'ayant payé pour acquérir une licence exclusive, constate souvent que ses concurrents sur le réseau câblé présentent la même programmation.

10. Exception concernant l'utilisation de magnétoscopes dans les hôpitaux

Au cours de la dernière législature, le sénateur William Roth du Delaware a présenté une proposition de loi visant à modifier la loi sur le droit d'auteur pour autoriser la projection sans licence de bandes vidéo dans les hôpitaux. Aux termes de la loi actuelle, la projection de films vidéo dans les salles communes accessibles au public d'un hôpital est considérée comme une représentation publique et donc assujettie au régime de licence. Il s'agirait de modifier la loi pour prévoir une exception en ce qui concerne la représentation ou l'exécution d'une oeuvre au moyen d'un magnétoscope et d'un téléviseur dans un hôpital, un hospice, une clinique, ou tout autre établissement dispensant des soins de santé ou des soins connexes à des individus de manière régulière. S'il est adopté, le projet ne reconnaîtra l'absence de toute obligation au titre du droit d'auteur qu'à condition qu'aucun droit ne doive être directement acquitté pour voir ou entendre cette représentation ou exécution et qu'aucune autre transmission de celle-ci ne soit faite à l'intention du public.

III. Solutions face aux progrès techniques

Techniques nouvelles et oeuvres audiovisuelles

Bien que les questions relatives au droit d'auteur occupent rarement l'avant-scène de l'actualité, celle du coloriage des films cinématographiques tournés en noir et blanc a suscité une grande polémique, à la fois aux Etats-Unis et à l'étranger. En raison de cette controverse incessante, le Congrès a demandé au Bureau du droit d'auteur de mener une enquête sur l'incidence que les techniques nouvelles comme le coloriage, la compression de la durée et la sélection panoramique (*panning-and-scanning*) ont sur la création et l'exploitation des oeuvres audiovisuelles, notamment les films cinématographiques et les programmes de télévision.

Au début de l'année, le Bureau du droit d'auteur a présenté un rapport détaillé sur l'incidence de ces techniques nouvelles, où il passe en revue les procédés qui sont déjà utilisés ou qui pourraient l'être à l'avenir pour adapter les films cinématographiques destinés au grand écran en vue de leur projection sur le petit écran et indique les raisons pour lesquelles ces adaptations sont nécessaires. Le rapport contient aussi un examen approfondi de la protection des droits moraux aux Etats-Unis, ainsi qu'une analyse de la question de savoir s'il est nécessaire ou souhaitable d'accroître cette protection.

Une conclusion s'impose : les techniques nouvelles décrites dans notre rapport exigent un nouvel examen des questions touchant aux droits moraux dans le cadre de la loi sur le droit d'auteur¹³.

Photocopie dans les bibliothèques

Le Bureau du droit d'auteur a maintenant établi deux rapports (en 1983 et 1988) en application de l'article 108.i) de la loi des Etats-Unis sur le droit d'auteur. Le rapport de 1988 contenait un bref aperçu des pratiques et de la législation de certains pays étrangers concernant la photocopie dans les bibliothèques. Le Bureau du droit d'auteur a également observé des problèmes en ce qui concerne la reproduction d'oeuvres dans les bibliothèques à l'aide d'autres moyens que la photocopie, mais les dispositions de l'article 108.i) ne sont pas expressément rendues applicables aux nouveaux procédés techniques de reproduction et de diffusion. Le Bureau du droit d'auteur a vivement recommandé que le Congrès élargisse la portée de tout rapport qui pourrait être établi à l'avenir au sujet de la photocopie dans les bibliothèques, de façon à prendre en compte les problèmes de droit d'auteur qui risquent

¹² Voir *Quincy Cable TV, Inc. c. FCC*, 768 F.2d. 1434 (D.C.Cir. 1985), *certiorari refusé* 476 U.S. 1169 (1986).

¹³ *Technological Alteration to Motion Pictures: A Report of the Register of Copyrights* (1989).

de se poser maintenant qu'il existe, à côté de la simple photocopie, de nouveaux procédés techniques de reproduction au sein des bibliothèques et de diffusion électronique des oeuvres.

Règlements du Bureau du droit d'auteur

Le Bureau du droit d'auteur continue à tenir des audiences et à publier des règlements dans des domaines où nous devons essayer de réaliser l'équilibre entre les prérogatives des titulaires du droit d'auteur et les nouvelles possibilités d'accès aux oeuvres protégées qu'offre le progrès technique. Certains des règlements adoptés récemment répondent à certaines questions relatives à la possibilité de protection par le droit d'auteur des polices de caractères numérisés¹⁴ et à l'enregistrement de versions colorisées des films cinématographiques tournés en noir et blanc¹⁵. Le Bureau du droit d'auteur a pour la première fois fait usage de sa liberté de décision et publié un règlement autorisant l'enregistrement de séries de bases de données automatisées qui sont constamment mises à jour¹⁶. Nous avons aussi émis des règlements pour perfectionner les dispositions exigeant le dépôt des programmes d'ordinateur contenant des secrets commerciaux¹⁷. Le Bureau du droit d'auteur est toujours aux prises avec la question de savoir si les organismes de transmission par satellite, les systèmes de distribution multipoint et les antennes collectives pour la réception des transmissions par satellite sont des réseaux de transmission par câble au sens de la définition contenue dans la loi sur le droit d'auteur, et s'ils peuvent bénéficier à ce titre d'un régime de licence obligatoire.

Conclusion

A l'approche du bicentenaire de la promulgation de leur première loi régissant le droit d'auteur, les Etats-Unis prendront le temps de réfléchir sur les progrès qu'ils ont accomplis au cours de ces 200 ans grâce aux lois efficaces qu'ils ont adoptées dans ce domaine. Nous marquerons ce bicentenaire de la première loi fédérale par la célébration d'une fête

spéciale en mai 1990 et j'espère que les lecteurs de la revue *Le Droit d'auteur* seront nombreux à se joindre à nous à Washington pour ces festivités.

Nous tous qui oeuvrons pour une protection suffisante et efficace de la propriété intellectuelle sommes conscients des nombreux défis technologiques nouveaux que nous devons relever au seuil du 21^e siècle. Nous pouvons être fiers du travail que nous avons tous accompli pour parvenir à un niveau élevé de protection du droit d'auteur dans le cadre de la Convention de Berne, mais nous devons continuer à chercher des solutions nouvelles au conflit très ancien — né avec l'invention de l'imprimerie par Gutenberg — entre la protection de l'oeuvre d'un auteur et les progrès techniques qui entraînent une plus large diffusion des écrits dans le public.

Il y a trois ans, le sénateur Charles McC. Mathias comparait le Congrès des Etats-Unis à Vasco Núñez de Balboa, l'explorateur espagnol qui avait escaladé les montagnes de l'Isthme de Panama depuis la mer des Caraïbes. Arrivé au sommet, Balboa vit étalée devant lui l'immense mer du Sud et, comme l'écrivit Keats :

Il fixa ses yeux sur le Pacifique
Et tous ses hommes
Se regardèrent médusés
Silencieux au sommet du Darién¹⁸.

Balboa ne savait pas quelle était cette grande mer qu'il contemplait alors, ni quelles rives lointaines elle baignait, mais il était conscient que pour les Européens il avait fait une formidable découverte.

Ainsi, quand vous serez aux prises avec les difficultés complexes que posent les techniques nouvelles, pensez à Balboa, silencieux sur ce sommet du Darién. Nous nous trouvons devant un océan de techniques nouvelles d'une dimension inconnue. Le droit d'auteur nous a été très utile à tous et il guidera les nouveaux Balboa, les nouveaux pionniers, les défricheurs qui nous emmèneront dans les terres inexplorées du 21^e siècle. Nous espérons que l'histoire des Etats-Unis persuadera nos amis des pays en développement qu'il n'y a pas de progrès socio-économique sans une solide protection de la propriété intellectuelle.

(Traduction de l'OMPI)

¹⁴ 53 FR 38110 (29 septembre 1988).

¹⁵ 52 FR 23443 (22 juin 1987).

¹⁶ 54 Fed. Reg. 13177 (21 mars 1989).

¹⁷ 54 Fed. Reg. 13273 (31 mars 1989).

¹⁸ John Keats, *Selected Poetry and Letters* 6 (1969).

Calendrier des réunions

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.)

1989

25 septembre - 4 octobre (Genève)

Organes directeurs de l'OMPI et des unions administrées par l'OMPI (vingtième série de réunions)

Tous les organes directeurs de l'OMPI et des unions administrées par l'OMPI se réunissent en sessions ordinaires une fois tous les deux ans, les années impaires.

Lors des sessions de 1989, les organes directeurs auront entre autres à passer en revue et à évaluer les activités menées depuis juillet 1988 ainsi qu'à examiner et à adopter le projet de programme et de budget pour l'exercice biennal 1990-1991.

Invitations : Etats membres de l'OMPI et des unions et, en qualité d'observateurs, d'autres Etats membres de l'Organisation des Nations Unies ainsi que certaines organisations.

26 septembre (Genève)

Comité permanent chargé de l'information en matière de propriété industrielle (PCPI) (deuxième session)

Le comité examinera ses principales activités et ses plans d'avenir.

Invitations : Etats et organisations membres du comité et, en qualité d'observateurs, certains autres Etats et organisations.

9-13 octobre (Moscou)

Colloque international sur le rôle de la propriété industrielle dans les accords de coopération économique (organisé en commun avec le Comité d'Etat de l'URSS pour les inventions et les découvertes)

Le colloque sera consacré aux questions de propriété industrielle qui se posent dans les entreprises communes entre pays industrialisés et pays en développement ayant des systèmes économiques différents ainsi que dans d'autres accords de coopération économique, en particulier dans le domaine du transfert de techniques avancées, dans le commerce de produits portant des marques et dans le franchisage de services.

Invitations : le colloque sera ouvert au public. A l'exception des représentants des gouvernements, les participants devront payer un droit d'inscription.

1^{er} et 2 novembre (Beijing)

Colloque mondial sur le système international des brevets au XXI^e siècle (organisé en commun avec l'Office chinois des brevets)

Le colloque se composera de trois séances d'une demi-journée, consacrées chacune à l'un des thèmes suivants : l'internationalisation du système des brevets ; l'informatisation du système des brevets ; la documentation, la recherche et examen en matière de brevets.

Invitations : Etats membres de l'OMPI et certaines organisations intergouvernementales et non gouvernementales ayant le statut d'observateur à l'OMPI.

6-10 novembre (Genève)

Comité d'experts sur les dispositions types de législation dans le domaine du droit d'auteur (deuxième session)

Le comité continuera d'examiner des normes proposées dans le domaine des oeuvres littéraires et artistiques pour les législations nationales sur la base de la Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques.

Invitations : Etats membres de l'Union de Berne ou de l'OMPI et, en qualité d'observateurs, certaines organisations.

13-24 novembre (Genève)

Comité d'experts sur l'harmonisation de certaines dispositions des législations protégeant les inventions (septième session)

Le comité continuera d'examiner un projet de traité sur l'harmonisation de certaines dispositions des législations protégeant les inventions.

Invitations : Etats membres de l'Union de Paris et, en qualité d'observateurs, Etats membres de l'OMPI qui ne sont pas membres de l'Union de Paris ainsi que certaines organisations.

Réunions de l'UPOV

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

1989

16 octobre (Genève)

Comité consultatif (quarantième session)

Le comité préparera la vingt-troisième session ordinaire du Conseil.

Invitations : Etats membres de l'UPOV.

17 et 18 octobre (Genève)

Conseil (vingt-troisième session ordinaire)

Le Conseil examinera le programme et budget pour la période biennale 1990-1991, les rapports des activités de l'UPOV en 1988 et durant les neuf premiers mois de 1989.

Invitations : Etats membres de l'UPOV et, en qualité d'observateurs, certains Etats non membres de l'UPOV ainsi que des organisations intergouvernementales.

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

Organisations non gouvernementales

1989

21-23 septembre (Corfou)

Fédération internationale des musiciens (FIM) : Congrès

26-30 septembre (Québec)

Association littéraire et artistique internationale (ALAI) : Congrès

17-20 octobre (Rome)

Fédération internationale des organismes gérant les droits de reproduction (IFRRO) :
Assemblée générale annuelle

1990

14-18 mai (Groningue)

Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC) : Commission
juridique et de législation

