

Paraît chaque mois  
Abonnement annuel:  
145 francs suisses  
Fascicule mensuel:  
15 francs suisses

100<sup>e</sup> année — N° 6  
Juin 1987

# Le Droit d'auteur

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

## Sommaire

### NOTIFICATIONS RELATIVES AUX TRAITÉS

Convention de Rome. Ratification: France . . . . . 186

### REUNIONS DE L'OMPI

Oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales. Document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco et rapport de ce comité (Paris, 11-15 mai 1987) . . . . . 187

### ETUDES

Les éditeurs et leurs droits, par *Franca Klaver* . . . . . 222

### CORRESPONDANCE

Lettre d'URSS, par *E.P. Gavrilov* . . . . . 226

CALENDRIER DES REUNIONS . . . . . 247

### LOIS ET TRAITES DE DROIT D'AUTEUR ET DE DROITS VOISINS (ENCART)

Note de l'éditeur

#### CHILI

Loi portant modification de la loi N° 17.336 sur la propriété intellectuelle (N° 18.443, du 7 octobre 1985) . . . . . Texte 1-01

#### PARAGUAY

Loi sur la production, la reproduction et la commercialisation des phonogrammes (N° 1.174, du 12 décembre 1985) . . . . . Texte 1-01

#### ROYAUME-UNI

Ordonnance (modificative) de 1986 sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (N° 2235, du 16 décembre 1986) . . . . . Texte 1-06

© OMPI 1987

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 Rome

#### Ratification

#### FRANCE

Le Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies a informé le Directeur général de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, par lettre du 27 mai 1987, que le Gouvernement français avait déposé, le 3 avril 1987, son instrument de ratification de la Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion (Convention de Rome), faite à Rome le 26 octobre 1961.

L'instrument de ratification contient les réserves suivantes :

*(Original : français)*

"*Art. 5.* Le Gouvernement de la République française déclare, conformément au paragraphe 3 de l'article 5 de la convention, relatif à la protection des phonogrammes, qu'il

écarte le critère de la première publication au profit du critère de la première fixation.

*Art. 12.* Le Gouvernement de la République française déclare, en premier lieu, qu'il n'appliquera pas les dispositions de cet article pour tous les phonogrammes dont le producteur n'est pas ressortissant d'un Etat contractant, conformément aux dispositions prévues au paragraphe 1, alinéa *a*), sous-alinéa (iii), de l'article 16 de cette même convention.

En deuxième lieu, le Gouvernement de la République française déclare qu'en ce qui concerne les phonogrammes dont le producteur est ressortissant d'un autre Etat contractant, il limitera l'étendue et la durée de la protection prévue à cet article (art. 12), à celles que ce dernier Etat contractant accorde aux phonogrammes fixés pour la première fois par des ressortissants français."

Conformément au paragraphe 2 de l'article 25, la convention entrera en vigueur, à l'égard de la France, le 3 juillet 1987.

## Réunions de l'OMPI

### Oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales

#### Document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco et rapport de ce comité

(Paris, 11-15 mai 1987)

*Note de la rédaction.* On trouvera ci-après deux textes relatifs aux travaux du Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco : le document préparatoire (ci-après dénommé "mémoire des secrétariats") que le Bureau international de l'OMPI et le Secrétariat de l'Unesco ont rédigé à l'intention du comité d'experts et le rapport sur le débat et les conclusions du comité d'experts.

Le mémoire des secrétariats est imprimé en caractères romains (les "principes" en caractères gras), alors que le rapport du comité d'experts est imprimé en italiques.

Le mémoire des secrétariats a été publié le 6 mars 1987 sous le titre "Questions relatives à la pro-

tection du droit d'auteur et des droits des artistes interprètes ou exécutants sur les oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales" et sous la cote UNESCO/OMPI/CGE/DCM/3.

Le rapport du comité d'experts a été adopté par ce comité le 15 mai 1987; il porte la cote UNESCO/OMPI/CGE/DCM/4.

Dans les deux documents, les paragraphes sont numérotés. Chaque numéro de paragraphe du rapport du comité d'experts est précédé dans le texte ci-après du mot "Rapport", de façon à permettre de différencier facilement les deux séries de paragraphes.

#### Sommaire

<i>Mémoire des secrétariats</i>			<i>Rapport du comité d'experts</i>
«Principes»	Paragraphes		Paragraphes
	1-11	I. INTRODUCTION	1-19
		II. ŒUVRES DRAMATIQUES ET CHORÉGRAPHIQUES	
		Créations à protéger en tant qu'œuvres dramatiques et chorégraphiques	20-23
DC 1	12-19	Caractéristiques particulières des œuvres dramatiques et chorégraphiques et des représentations ou exécutions de ces œuvres. L'incidence des nouvelles technologies	23bis
	20-24	Auteurs d'œuvres dramatiques et chorégraphiques. Statut des metteurs en scène de théâtre	24-33
DC 2	25-39	Droits moraux sur les œuvres dramatiques et chorégraphiques	34-36
DC 3	40-43	Droits patrimoniaux sur les œuvres dramatiques et chorégraphiques	37
DC 4	44-47	— Droit de location et de prêt public	38-41
	48	— Droit de représentation ou exécution publique	42-48
DC 5	49-55	— Droit de radiodiffusion	48bis
DC 6	56-58	— Radiodiffusion par satellite et distribution par câble	48ter
	59	Droits des artistes interprètes ou exécutants d'œuvres dramatiques et chorégraphiques	49-59
DC 7-8	60-72	Droits des producteurs de représentations théâtrales	60-62
DC 9	73-75		

*Mémemorandum  
des secrétariats*

«Principes» Paragraphes

*Rapport du  
comité d'experts*

Paragraphes

		III. ŒUVRES MUSICALES	
MW 1	76-81	Créations à protéger en tant qu'œuvres musicales	63-65
MW 2-3	82-93	Formes nouvelles de composition musicale. Utilisation de l'ordinateur et d'autres matériels pour la création d'œuvres musicales	66-67
MW 4	94-98	Adaptations et arrangements d'œuvres musicales. Traductions de textes d'œuvres musicales	68-71
MW 5-6	99-109	Improvisations. Œuvres de musique aléatoire	72-74
MW 7	110-112	Droits moraux sur les œuvres musicales	75-80
MW 8	113-116	Droits patrimoniaux sur les œuvres musicales	81-82
MW 9	117-121	— Droit de reproduction dans le cas des partitions. Reprographie	83-84
MW 10	122-130	— Droit de reproduction dans le cas des enregistrements sonores. Piraterie. Enregistrement à domicile	85-87
MW 11	131-132	— Droit de location et de prêt public	88-92
	133-148	— «Droits d'exécution»	93-105
	149	— Radiodiffusion par satellite et distribution par câble	106
	150	— «Droits de synchronisation»	107
MW 12	151-152	Droits des artistes interprètes ou exécutants d'œuvres musicales	108
	—	IV. DIVERS	
	—	Conclusion	109
	—	Adoption du rapport et clôture de la réunion	110
		V. LISTE DES PARTICIPANTS	

## I. INTRODUCTION

1. Le comité d'experts gouvernementaux à l'intention duquel a été établi le présent document est convoqué en vertu des décisions prises par les organes directeurs de l'Unesco et l'OMPI chargés d'établir les programmes des deux organisations (voir en particulier, en ce qui concerne l'Unesco, le Programme et budget approuvés pour 1986-1987 (23 C/5 approuvé), paragraphe 15115 et, en ce qui concerne l'OMPI, le document AB/XVI/2, annexe A, points (7) et (8) du poste PRG.04, et le document AB/XVI/23, paragraphe 105).

2. Ces décisions prévoient pour l'exercice 1986-1987 une nouvelle approche des questions d'actualité en matière de droit d'auteur. Alors que les travaux menés au cours de l'exercice biennal 1984-1985 étaient essentiellement centrés sur les *nouvelles utilisations* (notamment, télévision par câble, reproduction privée, location et prêt, radiodiffusion directe par satellites de communication) ayant une incidence sur les intérêts des titulaires et autres bénéficiaires du droit d'auteur et des droits dits voisins, les questions particulières qui seront examinées au cours de l'exercice biennal 1986-1987 seront groupées par grande *catégorie d'œuvres*. Pour chaque catégorie, il est tenu compte de toutes les utilisations nouvelles de ces œuvres, ainsi que des intérêts de tous les titulaires et bénéficiaires du droit d'auteur et des droits dits voisins sur ces œuvres. A peu près toutes les grandes catégories d'œuvres seront prises en considération, ce qui permettra, d'ici à la fin de l'exercice biennal, de faire globalement le point de la situation dans tous les domaines d'application du droit d'auteur et des droits dits voisins.

3. Conformément aux décisions mentionnées ci-dessus, les secrétariats de l'OMPI et de l'Unesco doivent assurer la préparation, la convocation et le service des réunions des comités d'experts gouvernementaux sur les huit catégories d'œuvres suivantes : œuvres imprimées, œuvres audiovisuelles, phonogrammes, œuvres des arts visuels, œuvres d'architecture, œuvres des arts appliqués, œuvres dramatiques et chorégraphiques et œuvres musicales.

4. Le comité d'experts gouvernementaux à l'intention duquel a été établi le présent document est invité à examiner deux des huit catégories d'œuvres, à savoir les œuvres dramatiques et chorégraphiques, d'une part, et les œuvres musicales, d'autre part.

5. Le présent document a pour objet de récapituler et d'examiner les divers problèmes relatifs au droit d'auteur et aux droits dits voisins qui se posent en ce qui concerne les œuvres dramatiques et chorégraphiques et les œuvres musicales, pour définir ensuite certains "principes" qui, avec les commentaires dont ils sont assortis, pourront utilement guider les gouvernements lorsqu'ils auront à traiter de tels problèmes. Il importe de souligner que ces "principes" — tels qu'ils sont proposés ou pourraient se dégager des travaux du comité d'experts — n'ont ni n'auront aucune force obligatoire à l'égard de qui que ce soit. Leur seul but est de suggérer des orientations qui paraissent raisonnables pour la recherche de solutions propres à sauvegarder les droits des auteurs et des autres titulaires de droits sur des œuvres littéraires ou artistiques ou sur d'autres créations intellectuelles protégées par le droit d'auteur ou des droits dits voisins et leur assurer ainsi un traitement équitable, favorisant une activité créatrice éminem-

ment nécessaire à la sauvegarde de l'identité culturelle de toute nation. Par ailleurs, les solutions proposées devraient être de nature à faciliter, pour les créateurs comme pour les utilisateurs, l'utilisation des oeuvres protégées, la représentation ou l'exécution des oeuvres, etc.

6. Les principes proposés sont, croyons-nous, de nature à assurer une protection efficace et appropriée des droits ressortissant à la propriété intellectuelle dans le cas des divers modes d'utilisation des oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales. Il paraît particulièrement opportun de s'intéresser à ces utilisations car, dans l'environnement médiatique actuel, les intérêts des créateurs intellectuels sont souvent négligés lorsque l'utilisation de leurs créations met en jeu des moyens technologiques nouveaux, sous prétexte d'assurer le "libre accès" à ces oeuvres. Il convient de souligner que tout ce qui est désirable ne peut pas être obtenu gratuitement et au mépris de l'intérêt des créateurs ou des propriétaires des biens dont le public veut avoir le bénéfice.

7. Le comité d'experts gouvernementaux à l'intention duquel a été établi le présent document est le quatrième des comités évoqués aux paragraphes 2 et 3 ci-dessus à se réunir. Au cours des réunions de ces comités, les nouvelles utilisations et d'autres innovations technologiques sont examinées de façon détaillée à propos des catégories d'oeuvres pour lesquelles ces utilisations nouvelles et autres innovations sont particulièrement caractéristiques. Les documents relatifs aux autres catégories d'oeuvres se bornent généralement — pour éviter les redites — à renvoyer aux documents où ces questions sont analysées en détail.

8. En ce qui concerne les catégories d'oeuvres couvertes par le présent document, il n'y a sur le plan pratique qu'une seule réunion antérieure dont les résultats sont pertinents : la réunion du Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes, tenue à Paris en juin 1986. Les résultats de cette réunion sont pris en compte de deux façons. En premier lieu, pour ce qui est des oeuvres audiovisuelles et des phonogrammes, le présent document aborde uniquement les questions relatives au droit d'auteur et aux droits dits voisins que soulève l'inclusion d'oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales dans ces productions, mais en général il laisse de côté les questions relatives à l'utilisation des oeuvres audiovisuelles et des phonogrammes. A propos de ces questions, il convient de se reporter au document établi à l'intention du Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes et aux résultats des délibérations de ce comité. En second lieu, pour certaines questions comme la piraterie, l'enregistrement à domicile, la location et le prêt public, la distribution par câble et la radiodiffusion par satellite — qui ont été examinées en détail lors de la réunion susmentionnée (parce qu'elles concernent typiquement les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes), le présent document se borne à en examiner certains aspects qui intéressent spécifiquement les oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales; s'agissant des autres aspects de ces questions, le présent document indique simplement que les principes pertinents énoncés dans le document sur les oeuvres audiovisuelles et

les phonogrammes devraient s'appliquer *mutatis mutandis*.

9. Les oeuvres sur lesquelles porte le présent document ont un trait important en commun : le public ne peut jouir de ces oeuvres — tout au moins dans la plénitude de leurs fonctions esthétiques — que si elles sont interprétées ou exécutées par des artistes interprètes ou exécutants. Ceux-ci jouent en effet un rôle très important qui oblige à considérer leurs droits avec une grande attention dans le présent document. Il faut également tenir compte du fait que parfois les artistes interprètes ou exécutants interprètent ou exécutent les oeuvres de façon créative, ce qui soulève des questions spécifiques en ce qui concerne la ligne de démarcation entre la protection au titre du droit d'auteur et la protection au titre des droits dits voisins.

10. En même temps, il découle de l'applicabilité directe ou *mutatis mutandis* du document de travail établi à l'intention du Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes et des résultats des travaux de ce comité, mentionné au paragraphe 8 que, dans le cadre du présent document, il n'est pas nécessaire de traiter des deux autres catégories de droits dits voisins (les droits des producteurs de phonogrammes et ceux des organismes de radiodiffusion).

11. En dépit des similitudes évoquées au paragraphe 9, les oeuvres dramatiques et chorégraphiques, d'une part, et les oeuvres musicales, d'autre part, sont traitées séparément dans le présent document — de même qu'elles sont traitées séparément dans les programmes respectifs de l'OMPI et de l'Unesco évoqués au paragraphe 1 — parce que leur création, leur représentation ou exécution et leur utilisation soulèvent des questions différentes selon qu'il s'agit d'oeuvres de l'une ou de l'autre catégorie.

*Rapport 1. Conformément aux décisions adoptées par la Conférence générale de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) à sa vingt-troisième session et par les organes directeurs de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) lors de leur quinzième série de réunions en octobre 1985, les directeurs généraux de l'Unesco et de l'OMPI ont convoqué conjointement un Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales qui s'est réuni au siège de l'Unesco, à Paris, du 11 au 15 mai 1987.*

*Rapport 2. La réunion avait pour objet d'examiner les divers problèmes relatifs au droit d'auteur qui se posent en ce qui concerne les oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales, en vue de formuler certains "principes" qui, avec les commentaires les accompagnant, pourraient utilement guider les gouvernements lorsqu'ils auraient à traiter de tels problèmes.*

*Rapport 3. Des experts des 41 Etats suivants ont assisté à la réunion : Allemagne (République fédérale)*

rale d'), Arabie saoudite, Bangladesh, Bolivie, Brésil, Burundi, Cameroun, Canada, Chine, Colombie, Costa Rica, Côte d'Ivoire, Danemark, Egypte, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, Finlande, France, Guatemala, Guinée, Hongrie, Inde, Italie, Jordanie, Kenya, Liban, Maroc, Mexique, Panama, Portugal, République démocratique allemande, Royaume-Uni, Saint-Siège, Suède, Suisse, Thaïlande, Togo, Tunisie, Turquie, Union soviétique, Yémen.

Rapport 4. Un représentant du Congrès national africain (ANC) était présent à la réunion en qualité d'observateur.

Rapport 5. Une organisation intergouvernementale, l'Organisation arabe pour l'éducation, la culture et la science (ALECSO), assistait aussi à la réunion.

Rapport 6. Participaient également à cette réunion des observateurs des 13 organisations internationales non gouvernementales suivantes : Association littéraire et artistique internationale (ALAI), Bureau international des sociétés gérant les droits d'enregistrement et de reproduction mécanique (BIEM), Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC), Confédération internationale des syndicats libres (CISL), Fédération internationale des acteurs (FIA), Fédération internationale des musiciens (FIM), Fédération internationale des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes (IFPI), Institut international du théâtre (ITI), Institut Max Planck de droit étranger et international en matière de brevets, de droit d'auteur et de concurrence, Organisme de radiodiffusion des pays non alignés (ORDNA), Secrétariat international des syndicats des arts, des médias et du spectacle (ISETU), Union européenne de radiodiffusion (UER), Union internationale des éditeurs (UIE).

Rapport 7. La liste des participants est annexée au présent rapport.

Rapport 8. M. Michel de Bonnecorse, directeur général adjoint de l'Unesco, a ouvert la réunion et souhaité la bienvenue aux participants au nom de l'Unesco. M. Arpad Bogsch, directeur général de l'OMPI, a également souhaité la bienvenue aux participants au nom de l'OMPI.

Rapport 9. M. Jukka Liedes (Finlande) a été élu à l'unanimité président de la réunion.

Rapport 10. Le comité a adopté le règlement intérieur contenu dans le document UNESCO/OMPI/CGE/DCM/2 Prov. Il a été décidé que le comité élirait deux vice-présidents et que le secrétariat ferait office de rapporteur.

Rapport 11. M. György Boytha (Hongrie) et M. Adolfo Loredó Hill (Mexique) ont été élus à l'unanimité vice-présidents de la réunion.

Rapport 12. L'ordre du jour provisoire de la réunion du comité, tel qu'il figure dans le document UNESCO/OMPI/CGE/DCM/1 Prov., a été adopté.

Rapport 13. Les débats se sont fondés sur le mémorandum établi par les secrétariats sur les questions relatives à la protection du droit d'auteur et des droits des artistes interprètes ou exécutants sur les oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales (document UNESCO/OMPI/CGE/DCM/3).

Rapport 14. Les participants qui sont intervenus dans le débat général ont félicité les secrétariats de l'excellente qualité du document. Il a été souligné que ce document fournissait, qu'il s'agisse de la loi proprement dite ou de son application, une analyse complète des divers problèmes et contenait un certain nombre d'idées neuves.

Rapport 15. Une délégation a soulevé la question de la nature des principes proposés dans le document et celle de leurs relations avec les obligations créées par les conventions sur le droit d'auteur. Elle a suggéré de substituer le mot "doit (doivent)" au mot "devrait (devraient)" dans le libellé de certains principes, afin d'indiquer que les principes en question traduisaient en fait des obligations créées par les conventions internationales.

Rapport 16. Les secrétariats ont fait observer que, comme il était indiqué au paragraphe 5 du document, les principes, tels qu'ils étaient proposés au comité ou résultaient de ses débats, ne sauraient avoir de caractère obligatoire pour aucun pays, puisque seuls les traités pouvaient faire naître des obligations internationales — sans que cette faculté appartienne aux comités d'experts. Telle était la raison pour laquelle le mot "devrait (devraient)" avait été utilisé, de préférence au mot "doit (doivent)" dans le libellé des principes proposés. Les secrétariats ont ajouté que le but de la série de réunions dont la présente réunion faisait partie n'était pas de modifier des obligations internationales existantes. Leur but était, en premier lieu, de sensibiliser la communauté internationale à certaines questions intéressant le droit d'auteur, et en particulier aux questions soulevées par le développement technologique et, en second lieu, de permettre aux pays désireux de moderniser leur législation sur le droit d'auteur de le faire à la lumière de l'expérience acquise grâce à la participation à l'échange de vues qui se déroulait entre des experts de nombreux pays sur la base des documents de travail rédigés par les secrétariats.

*Rapport 17. Une autre délégation a estimé qu'il faudrait observer certaines caractéristiques du document qui découlaient de ses objectifs : l'ensemble des principes devrait s'étendre aux questions intéressant l'exercice des droits, non seulement dans le domaine de l'administration collective des droits relatifs aux oeuvres musicales mais aussi en ce qui concerne les droits sur les oeuvres dramatiques et chorégraphiques. Outre le problème de la rémunération, il faudrait aussi traiter d'autres questions, comme par exemple celle de l'étendue des droits nécessaires pour que l'utilisateur puisse communiquer l'oeuvre au public. Comme il n'était pas prévu de réviser les conventions sur le droit d'auteur, il était particulièrement important d'interpréter correctement leurs dispositions dans des circonstances changeantes. Un accord était nécessaire sur certains principes fondamentaux, par exemple sur les implications de la notion de droits des auteurs, conçus, dans les conventions, comme le droit d'autoriser une certaine utilisation de l'oeuvre et non comme le simple droit d'utiliser l'oeuvre. Il faudrait préciser s'il était nécessaire de céder à l'utilisateur le droit d'autorisation ou s'il lui suffisait d'obtenir le droit exclusif nécessaire d'utiliser l'oeuvre en vertu d'une autorisation fondée sur le droit de l'auteur. La délégation a signalé que 120 lois sur le droit d'auteur contenaient des dispositions plus ou moins détaillées sur les contrats passés par les auteurs et a émis l'opinion que certains principes directeurs devraient aussi être élaborés dans ce domaine, eu égard à la grande diversité des solutions nationales.*

*Rapport 18. Une autre délégation a déclaré que, tout en étant en général d'accord avec les suggestions contenues dans le document, elle avait le sentiment que les questions relatives à l'exercice des droits, comme par exemple celles du calcul des rémunérations et de l'administration collective, ne devraient pas être abordées dans le cadre de principes destinés à fournir des orientations aux législateurs. Ces questions devraient, en général, être réglées par voie de négociations entre les parties concernées. Même si, dans certains pays, des dispositions législatives étaient jugées souhaitables, ces dispositions seraient nécessairement différentes selon les pays. Il ne serait donc pas réaliste d'essayer d'énoncer des normes généralement acceptables dans ce domaine.*

*Rapport 19. Un observateur d'une organisation internationale non gouvernementale, tout en se félicitant que le document souligne le rôle éminent joué par les artistes interprètes ou exécutants, à l'égard des oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales, a déclaré, se référant au paragraphe 9, que ceux-ci interprètent ou exécutent toujours les oeuvres de façon créative et qu'il n'était donc ni nécessaire ni justifié de les diviser en catégories de ce point de vue.*

## II. OEUVRES DRAMATIQUES ET CHOREGRAPHIQUES

### Créations à protéger en tant qu'oeuvres dramatiques et chorégraphiques

12. Dès la première version de la Convention de Berne, qui date de 1886, les oeuvres "dramatiques et dramatico-musicales" ont été mentionnées dans la liste non exhaustive des oeuvres protégées par la convention en tant qu'"oeuvres littéraires et artistiques" (art. 4). "Les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes" ont été incluses dans la liste non exhaustive lors de la conférence de révision de la convention tenue à Berlin en 1908 (art. 2), l'admission de ces oeuvres à la protection étant toutefois subordonnée à une condition : que la "mise en scène" en soit fixée par écrit ou autrement. Cette condition, maintenue dans les versions ultérieures de la Convention de Berne, ne devait être supprimée qu'à la conférence de révision tenue à Stockholm en 1967. Cette condition n'était pas une exception à la règle de la protection sans formalités; elle avait plutôt été introduite parce que la fixation était considérée comme nécessaire à la preuve. Il était estimé que seul le livret du ballet ou une fixation analogue permettait d'identifier sans ambiguïté une danse qui devait être protégée. Le film cinématographique offrait un mode de fixation commode et fiable. En même temps, la possibilité d'inclure une oeuvre chorégraphique ou une pantomime dans un film et par la suite dans une production télévisée ainsi que la possibilité de la diffuser en direct à la télévision soulevaient d'autres questions. Certains pays jugeaient nécessaire de protéger les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes par rapport à ces utilisations, que les oeuvres en question aient ou non été préalablement fixées. La fixation n'était donc plus une condition nécessaire de la protection de ces oeuvres. Cela ne signifie pas, cependant, que la subordination de la protection à la fixation soit devenue incompatible avec la Convention de Berne; en effet, la conférence de Stockholm a aussi introduit à l'article 2 un nouvel alinéa 2) aux termes duquel "Est ... réservée aux législations des pays de l'Union la faculté de prescrire que les oeuvres littéraires et artistiques ou bien l'une ou plusieurs catégories d'entre elles ne sont pas protégées tant qu'elles n'ont pas été fixées sur un support matériel."

13. L'article I de la Convention universelle sur le droit d'auteur contient une liste non exhaustive d'oeuvres protégées qui est moins détaillée que la liste qui figure à l'article 2, alinéa 1) de la Convention de Berne. Elle mentionne expressément "les oeuvres littéraires, scientifiques et artistiques, telles que les écrits, les oeuvres musicales, dramatiques et cinématographiques, les peintures, gravures et sculptures". Il semble pourtant que ce soit une interprétation correcte dudit article que de considérer qu'il englobe toutes les formes d'oeuvres théâtrales, y compris les oeuvres dramatico-musicales, les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes.

14. Plusieurs législations nationales contiennent en effet des dispositions qui donnent précisément de l'expression "oeuvres dramatiques" une définition aussi large (c'est-à-dire incluant les oeuvres chorégraphiques et les

pantomimes). D'autres emploient côte à côte les expressions "oeuvres dramatiques et dramatico-musicales", d'une part, et "oeuvres chorégraphiques et pantomimes", d'autre part. D'autres encore emploient une expression plus générale comme "oeuvres théâtrales", "oeuvres théâtrales ou scéniques", "oeuvres créées pour la scène" pour désigner à la fois les oeuvres dramatiques et dramatico-musicales et les oeuvres chorégraphiques et pantomimes ainsi que toutes autres oeuvres créées pour la scène.

15. Dans le présent document, c'est cette large acception qu'il convient de donner à l'expression "oeuvres dramatiques et chorégraphiques". Elle englobe toutes les oeuvres créées pour la scène, telles que les oeuvres dramatiques, les oeuvres dramatico-musicales (opéras, opérettes, comédies musicales, etc.), les oeuvres chorégraphiques (ballet, etc.), les pantomimes, etc. Sauf mention contraire, tous les principes et commentaires formulés dans le présent document sont applicables à toutes ces sous-catégories des oeuvres dramatiques et chorégraphiques.

16. La première question spécifique qui semble ne concerner que certaines de ces sous-catégories est précisément la question de la fixation en tant que condition à laquelle peut être subordonnée la protection de ces oeuvres. Certaines législations nationales ont maintenu cette condition pour les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes, alors que dans d'autres législations elle n'existe pas. En conséquence, le principe DC1 proposé ci-après se borne à mentionner la possibilité de faire de la fixation une condition à remplir pour bénéficier de la protection.

17. Il est dit plus haut que cette question semble ne concerner que certaines sous-catégories des oeuvres dramatiques et chorégraphiques. Dans certaines législations nationales, la protection n'est subordonnée à la fixation que pour les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes. Cependant, cela ne signifie pas nécessairement qu'*a contrario*, les oeuvres dramatiques et dramatico-musicales qui ne sont pas fixées bénéficient elles aussi de la protection offerte par ces législations. Ces oeuvres sont en règle générale fixées pratiquement sans exception. On peut donc considérer comme acquis que si, dans les pays où les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes ne sont protégées que si elles sont fixées, la subordination de la protection des oeuvres dramatiques et dramatico-musicales à leur fixation n'est pas expressément mentionnée, c'est uniquement parce que l'on estime qu'il découle de leur conception même qu'elles sont fixées. C'est pourquoi, dans le principe DC1, la possibilité de prescrire la fixation comme condition à remplir pour bénéficier de la protection est prévue pour toutes les oeuvres dramatiques et chorégraphiques et pas seulement pour certaines des sous-catégories que recouvre cette expression.

18. Sur la base de ce qui précède, le principe ci-après est soumis à l'examen du comité :

**Principe DC1. 1)** L'expression "oeuvres dramatiques et chorégraphiques" désigne toutes les oeuvres créées pour la scène telles que les oeuvres dramatiques, les oeuvres dramatico-musicales (opéras, opérettes, comédies musicales, etc., les

oeuvres chorégraphiques (ballets, etc.) et les pantomimes.

**2) Les oeuvres dramatiques et chorégraphiques devraient bénéficier de la protection offerte par les règles générales de la législation relative au droit d'auteur.**

**3) La protection des oeuvres dramatiques et chorégraphiques peut être limitée aux oeuvres qui sont fixées soit par écrit soit sur tout autre support matériel.**

19. Le présent document — comme les documents déjà produits à propos d'autres catégories d'oeuvres (oeuvres audiovisuelles et phonogrammes, oeuvres des arts visuels, oeuvres d'architecture) dans le cadre de la série de réunions de comités d'experts gouvernementaux mentionnées aux paragraphes 2 et 3 ci-dessus — ne traite pas de tous les aspects de la protection relative au droit d'auteur (par exemple, il ne dit rien de la durée de la protection, de la question des formalités, du statut des oeuvres créées dans le cadre d'un contrat de travail, etc.). A ces égards, les dispositions générales des législations nationales doivent s'appliquer en accord avec les conventions internationales auxquelles les pays concernés sont parties. Le présent document ne traite que des questions qui appellent un examen particulier dans le cas des catégories d'oeuvres sur lesquelles il porte.

*Rapport 20. Au cours du débat, les participants ont approuvé l'approche générale retenue dans cette partie du document.*

*Rapport 21. Quelques délégations se sont demandé s'il était bien justifié de mentionner, dans la définition des "oeuvres dramatiques et chorégraphiques" figurant dans le principe DC1.1), que ces oeuvres étaient créées pour la scène. Il a été donné quelques exemples (entre autres, la gymnastique artistique, le patinage artistique et la natation synchronisée) donnant à penser que certains cas limites méritaient d'être étudiés.*

*Rapport 22. Une délégation a été d'avis qu'il n'y avait pas lieu de donner une définition de fond. Il suffisait d'établir une liste indicative des oeuvres dramatiques et chorégraphiques les plus représentatives, en laissant au législateur national le soin de se prononcer sur certains cas controversés.*

*Rapport 23. Une autre délégation a déclaré, à propos du principe DC1.2), que la référence aux règles générales de la législation relative au droit d'auteur n'était pas suffisante. Certaines lois nationales contenaient également des dispositions spécifiques intéressant les oeuvres dramatiques et chorégraphiques; le principe DC1.2) devrait donc faire mention à la fois des règles générales et des règles particulières applicables à ce type d'oeuvres. L'autre possibilité*

consisterait à dire simplement que les oeuvres dramatiques et chorégraphiques sont protégées par le droit d'auteur.

### Caractéristiques particulières des oeuvres dramatiques et chorégraphiques et des représentations ou exécutions de ces oeuvres. L'incidence des nouvelles technologies

20. Une oeuvre dramatique, entendue au sens étroit de cette expression (définie dans le Glossaire OMPI du droit d'auteur et des droits voisins comme "suite coordonnée d'actions et de discours d'une ou généralement de plusieurs personnes, qui sont destinés à être représentés sur scène et qui reflètent la réalité par le jeu des acteurs"), peut être — et est assez souvent — accessible sous une forme écrite — livre ou autre. Mais, même lorsqu'une oeuvre dramatique existe sous cette forme, on ne peut pas dire que l'accès par la lecture constitue sa finalité et sa fonction originale. Sa finalité et sa fonction originale, c'est d'être représentée sur scène de sorte qu'elle "reflète la réalité par le jeu des acteurs".

21. L'utilisation des oeuvres dramatiques sous forme écrite n'a jusqu'à présent été influencée par les nouvelles technologies que d'une façon : la généralisation de la reproduction reprographique a également touché les oeuvres dramatiques publiées. (La question de la reprographie sera traitée en détail, dans le cadre de la présente série de réunions, par le Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres imprimées qui doit se réunir à Genève du 7 au 11 décembre 1987.) Les nouvelles technologies et certains développements sociaux ont, d'autre part, sous plusieurs aspects importants, influencé l'utilisation des oeuvres dramatiques et chorégraphiques du point de vue de leur fonction originale qui est d'être représentées sur scène et de refléter la réalité par le jeu des acteurs.

22. Le premier effet des innovations technologiques et le plus manifeste, c'est que, outre le public effectivement présent dans la salle, des personnes de plus en plus nombreuses peuvent voir les représentations scéniques. Celles-ci ont d'abord été transmises en direct par la radio puis par la télévision, et elles ont pu être incluses dans des films cinématographiques puis dans des productions télévisées fixées; aujourd'hui, elles peuvent aussi être transmises par des satellites et des réseaux câblés et enregistrées sur des cassettes audiovisuelles.

23. Les technologies nouvelles, outre l'impact direct mentionné au paragraphe précédent, ont aussi un impact moins direct : les oeuvres audiovisuelles peuvent, soit par la représentation scénique, soit par la transmission télévisée ou la distribution câblée, soit simplement par l'utilisation privée de vidéogrammes, remplir pratiquement les fonctions qui, autrefois, étaient ordinairement remplies par les oeuvres dramatiques et chorégraphiques : "refléter la réalité par le jeu des acteurs". Cette évolution a modifié le comportement du public à l'égard des oeuvres dramatiques et chorégraphiques. Non seulement la demande de productions scéniques a baissé (il en a été ainsi dans beau-

coup de pays, même si la diminution n'a pas été aussi spectaculaire qu'on l'avait prédit lors de l'avènement du cinéma et de la télévision), mais surtout les fonctions des oeuvres dramatiques et chorégraphiques par rapport au public ont changé. On a assisté, quoique dans une moindre mesure, à une évolution analogue à celle qu'ont connue les beaux-arts avec l'apparition de la photographie. La fonction consistant à refléter directement la réalité a été assumée par des nouvelles formes de création et les genres traditionnels se sont tournés vers des moyens d'expression plus abstraits. (Cette évolution a été moins sensible dans le cas des sous-catégories des oeuvres dramatiques et chorégraphiques (comme les opéras, les ballets, les pantomimes) dont les moyens d'expression sont nécessairement d'une nature plus abstraite.)

24. La quête de nouveaux modes d'expression a conduit non seulement à la création d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques qui contiennent un grand nombre de caractéristiques nouvelles, mais aussi à la transformation des rapports entre l'oeuvre écrite et sa représentation ou son exécution et, en conséquence, à l'accroissement du rôle des metteurs en scène de théâtre [*theater directors*]. Cette dernière évolution a été favorisée par l'existence de réalisateurs [*directors*] d'oeuvres audiovisuelles dont le rôle est aujourd'hui déterminant dans la création de ces oeuvres. Dans le cas des oeuvres dramatiques et chorégraphiques, le rôle nouveau dévolu aux metteurs en scène — et surtout le fait que ceux-ci ont tendance à interpréter ces oeuvres de façon de plus en plus libre, ce qui les amène parfois non seulement à laisser de côté certaines parties de l'oeuvre mais aussi à en modifier l'ordre, voire à y introduire certains éléments nouveaux — a entraîné des conflits d'intérêts et des tensions et soulevé des questions de délimitation entre le droit d'auteur et les droits dits voisins qui seront traités dans le chapitre suivant du présent document.

[Rapport 23bis. Cet article n'a fait l'objet d'aucune observation particulière.]

### Auteurs d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques. Statut des metteurs en scène de théâtre

25. Ni la Convention de Berne ni la Convention universelle sur le droit d'auteur ne définissent directement l'"auteur", mais il est évident, d'après le contexte des dispositions des deux conventions, qu'un "auteur" est une personne qui crée une oeuvre. Cette définition s'applique également à la notion d'"auteur" à l'échelon national (même si, par un artifice juridique, certaines législations nationales étendent la notion d'auteur à d'autres personnes que les créateurs, par exemple les employeurs, les éditeurs d'oeuvres collectives, etc.).

26. Si l'auteur est la personne qui crée une oeuvre, il va de soi que c'est la notion d'oeuvre qui détermine qui peut avoir la qualité d'auteur. La Convention de Berne et la Convention universelle sur le droit d'auteur n'offrent pas de définition de ce qu'est une "oeuvre". Elles précisent bien, toutefois, que les oeuvres protégées doivent appartenir au domaine littéraire, scientifique ou artistique et elles

donnent une liste non exhaustive des genres d'oeuvres les plus typiques et les plus fréquents. Certaines législations nationales suivent la même méthode. En pareil cas, le contexte des dispositions — et les méthodes habituelles d'interprétation — fournissent d'autres éléments précisant la notion d'"oeuvre" : seules les créations intellectuelles originales sont protégées en tant qu'oeuvres; les idées ne sont pas protégées, seules le sont les créations exprimées sous une forme concrète reproductible; la qualité de la création est sans intérêt du point de vue de la protection, etc. Les législations nationales qui offrent des éléments plus précis en ce qui concerne la définition des oeuvres aboutissent au même résultat que l'interprétation susmentionnée. Par ailleurs, les législations nationales diffèrent sensiblement au sujet de la notion clé d'originalité. Dans certaines législations (surtout dans les pays de tradition juridique anglo-saxonne), l'originalité est souvent considérée comme attribut de tout ce qui, dans une oeuvre, n'est pas le résultat d'une contrefaçon (plagiat) d'une oeuvre préexistante; est protégée, dans le domaine de la littérature, des sciences et des arts, toute oeuvre dont la création nécessite du savoir-faire et du travail. Les législations nationales d'autres pays exigent, pour qu'une oeuvre puisse être protégée, un niveau de créativité intellectuelle relativement élevé.

27. S'agissant de la question qui nous occupe, il est particulièrement important que les conventions internationales et les législations nationales sur le droit d'auteur protègent non seulement les oeuvres originales préexistantes, mais aussi les oeuvres dérivées telles que les traductions, les adaptations et les arrangements — (voir art. 2.3) de la Convention de Berne et art. IV<sup>bis</sup>.1 de la Convention universelle sur le droit d'auteur).

28. Ainsi qu'il est énoncé dans le principe DC4 ci-après, les auteurs d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques devraient bénéficier du droit d'adaptation, c'est-à-dire qu'ils devraient avoir le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire l'adaptation de leurs oeuvres. Il s'ensuit que si une adaptation d'une oeuvre dramatique ou chorégraphique est réalisée et utilisée sans l'autorisation de l'auteur de cette oeuvre, il y a atteinte au droit d'adaptation. Il importe toutefois de préciser que si l'adaptation a un caractère original, le fait qu'elle soit le résultat d'une atteinte au droit en question ne modifie pas sa qualité d'oeuvre dérivée. C'est pourquoi, si un tiers utilise l'adaptation sans l'autorisation de la personne qui l'a réalisée, il y a atteinte au droit d'auteur de cette dernière.

29. La créativité peut s'exprimer non seulement par la création d'oeuvres littéraires et artistiques originales, mais aussi sous d'autres formes. L'objet fondamental de certains types d'oeuvres, notamment les oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales, est d'être représentées et communiquées au public au moyen de leur représentation ou de leur exécution. Ces oeuvres — selon la nature des genres auxquelles elles appartiennent — se prêtent plus ou moins à des interprétations différentes. La créativité peut également s'exprimer dans ce domaine. Certains artistes brillants sont capables de révéler de nouvelles qualités esthétiques ou d'offrir de nouvelles interprétations des oeuvres qu'ils représentent ou exécutent. S'agissant de ces

productions, il est donc compréhensible que le besoin de leur assurer une protection comparable à celle dont jouit la propriété intellectuelle se soit fait sentir lorsque les nouvelles technologies ont permis leur transmission et leur fixation. On a d'abord tenté d'avoir recours au droit d'auteur, qui représentait un système de protection déjà en vigueur. Dans certains pays, le législateur s'est efforcé de protéger les représentations ou exécutions des oeuvres comme s'il s'agissait d'"adaptations". Il est toutefois apparu assez rapidement que cette solution ne convenait pas. Une représentation ou exécution d'une oeuvre est une présentation de cette oeuvre par une action comme le jeu, la récitation, le chant ou la danse, et si cette représentation ou exécution a un caractère original, celui-ci tient à l'originalité de l'interprétation et non aux modifications que peut avoir apportées à l'oeuvre sa représentation ou son exécution. La protection des représentations ou exécutions en tant qu'oeuvres dérivées ne repose donc sur aucune base réelle. Cela a été admis assez vite et, après l'échec des tentatives de recours à la protection du droit d'auteur, la protection des représentations ou exécutions a été assurée dans le cadre des droits dits voisins.

30. Le rappel ci-dessus de certains principes fondamentaux touchant la délimitation entre les auteurs et les oeuvres, d'une part, et les représentations ou exécutions et les artistes interprètes, d'autre part, est nécessaire avant tout pour clarifier la situation des metteurs en scène de théâtre au regard de la propriété intellectuelle. Sont-ils des artistes interprètes ou exécutants, ou sont-ils des auteurs au même titre que leurs "collègues" les réalisateurs d'oeuvres audiovisuelles? Il conviendrait aussi de clarifier le statut de certains autres auteurs de contributions aux productions scéniques, tels les créateurs de décors et de costumes.

31. Lorsque des metteurs en scène de théâtre affirment être des auteurs au même titre que les réalisateurs d'oeuvres audiovisuelles, ils ne font rien moins que prétendre que le rapport entre une oeuvre dramatique ou chorégraphique et sa production sur scène est le même qu'entre un scénario et l'oeuvre audiovisuelle qui est produite à partir de celui-ci. Toutefois cette assertion n'est guère justifiée. Une oeuvre audiovisuelle n'est pas la présentation d'un scénario, mais quelque chose qui a une qualité tout à fait nouvelle par rapport à celui-ci. Les créateurs d'une oeuvre audiovisuelle — et avant tout le réalisateur — traduisent le scénario dans un autre langage artistique, un langage d'images où les dialogues et tous les autres éléments du scénario ne sont que de simples contributions — parfois importantes — à une nouvelle entité artistique. Au stade du scénario, l'oeuvre audiovisuelle n'existe pas encore; elle naît de l'activité du réalisateur et des autres personnes qui participent à sa création. Dans le cas des oeuvres dramatiques et chorégraphiques, la situation est différente. Ces oeuvres existent effectivement avant d'être mises en scène. Les oeuvres dramatiques contiennent non seulement des dialogues mais aussi — en règle générale — une série de directives plus ou moins détaillées concernant les décors, les caractéristiques des personnages, les costumes, les mouvements des acteurs, etc. De par leur nature les oeuvres dramatico-musicales (opéras, opérettes, etc.), les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes ont un contenu qui est déterminé de manière encore plus détaillée

par leurs créateurs (librettistes, compositeurs, chorégraphes, etc.).

32. Les auteurs d'œuvres dramatiques et chorégraphiques créent celles-ci dans l'intention de les faire mettre en scène et représenter ou exécuter sous la forme qu'ils leur ont donnée. Si leur intention est réalisée, la contribution du metteur en scène peut difficilement être considérée comme la création d'une nouvelle œuvre (une œuvre indépendante d'une qualité nouvelle ou une adaptation de l'œuvre mise en scène et représentée). Ce qu'il produit, c'est une représentation de l'œuvre. Celle-ci peut se prêter à des interprétations quelque peu différentes; mais, si le metteur en scène choisit une des interprétations inhérentes à l'œuvre, il ne devient pas pour autant l'auteur d'une œuvre indépendante ou dérivée. De légères modifications, des coupures, l'indication de certains mouvements qui ne sont pas mentionnés ou qui sont décrits différemment dans la version écrite de l'œuvre, la modernisation des décors ou des costumes, certains "gags", etc., peuvent constituer des éléments de la contribution du metteur en scène, mais on ne saurait dire en général qu'il s'agit là d'éléments nouveaux, originaux ou créatifs susceptibles d'être considérés dans leur ensemble comme une adaptation.

33. En général, les metteurs en scène de théâtre sont prêts à servir les œuvres et à les mettre en scène conformément aux intentions de leurs auteurs et la question de savoir s'ils sont eux-mêmes des auteurs ne se posait pas jusqu'ici. Certains metteurs en scène ont toutefois des ambitions plus vastes. Ils voudraient simplement utiliser l'œuvre — qu'ils appellent parfois la "matière brute" — pour produire quelque chose d'autre. Il leur arrive très souvent de procéder à des coupures importantes dans le texte, d'éliminer certains rôles, de modifier l'ordre des actes, de situer des événements dans un contexte totalement différent de celui décrit par l'auteur et donc de modifier le sens des dialogues, d'ajouter de nouveaux éléments (même s'il ne s'agit pas nécessairement d'un nouveau texte mais, par exemple, de nouveaux décors et costumes, de nouveaux mouvements, etc.), ce qui donne des "interprétations" qui n'ont jamais été voulues par l'auteur. A l'extrême, dans des cas semblables, l'œuvre dramatique ou chorégraphique est mise en scène dans une version fondamentalement modifiée.

34. Est-il justifié, en pareil cas, d'affirmer que la production scénique a une nouvelle qualité par rapport à l'œuvre dramatique ou chorégraphique et, en conséquence, que le metteur en scène de théâtre est l'auteur original de la nouvelle création (de même que le réalisateur d'une œuvre audiovisuelle n'est pas un "adaptateur" du scénario, mais l'auteur d'une œuvre d'une qualité nouvelle, à savoir l'œuvre audiovisuelle)? Pour répondre à cette question, on peut se demander si l'auteur de l'œuvre originale pourrait lui-même supprimer certaines parties du texte, éliminer certains rôles, modifier l'ordre des actes, demander de modifier les décors, les costumes, les mouvements des acteurs, etc. A l'évidence, la réponse est oui. La production scénique est donc, dans ce cas, différente de l'œuvre originale, non pas parce qu'elle représente une œuvre d'une qualité nouvelle, mais simplement parce que

ce n'est pas l'œuvre originale qui a été mise en scène, mais une version modifiée de celle-ci. Une version modifiée d'une œuvre est une adaptation. En conséquence, un metteur en scène peut bénéficier de la protection du droit d'auteur, en qualité non pas de metteur en scène, mais d'adaptateur, à moins que l'auteur ne le reconnaisse comme coauteur.

35. S'agissant d'une œuvre appartenant au domaine public ou d'une expression du folklore, une adaptation originale est automatiquement protégée (si ce n'est que dans les pays où le "droit au respect" s'étend, sous une forme ou sous une autre, aux œuvres appartenant au domaine public, les adaptations qui portent atteinte à ce droit peuvent être considérées comme des contrefaçons). La protection de ces adaptations ne signifie pas bien sûr que l'œuvre appartenant au domaine public ou l'expression du folklore ne peut plus être représentée ou exécutée sous sa forme originale ou sous la forme d'autres adaptations (pourvu, bien entendu, que ces adaptations soient des créations indépendantes et non des plagiat de l'adaptation antérieure).

36. Si l'œuvre originale reste protégée, l'autorisation de l'auteur original est nécessaire pour toute adaptation. Sans cette autorisation, l'adaptation et sa représentation ou exécution constituent une contrefaçon. Cependant, si une adaptation non autorisée est utilisée par un usager — un théâtre par exemple — le défaut d'autorisation du créateur original ne dispense pas l'usager de ses obligations en matière de droit d'auteur vis-à-vis de l'adaptateur-metteur en scène.

37. Dans le cas des œuvres chorégraphiques et des pantomimes, il peut y avoir d'autres personnes — autres que les créateurs de la chorégraphie originale ou des pantomimes et autres que les metteurs en scène des productions — qui donnent des instructions concernant les mouvements scéniques et qui dirigent les danseurs et les acteurs de la pantomime. Pour ce qui est de leur rôle et de leur situation au regard de la propriété intellectuelle, les considérations formulées quant au rôle et au statut des metteurs en scène sont applicables *mutatis mutandis* (c'est-à-dire que certaines des modifications qu'ils apportent peuvent ne pas sortir du cadre de la notion de représentation, alors que les modifications ayant le caractère de créations sont considérées comme des adaptations, mis à part les cas où ils créent des œuvres entièrement nouvelles dans lesquelles ils ne se servent que de quelques idées de base empruntées aux œuvres préexistantes).

38. D'autres personnes encore peuvent contribuer aux productions scéniques, par exemple celles qui conçoivent les décors ou les costumes. Si les décors et les costumes ont un caractère artistique original, ils peuvent être protégés en tant qu'œuvres d'art. Si le metteur en scène ne donne que quelques indications générales au sujet des décors et des costumes sans prendre part à leur création, il ne peut avoir la qualité d'auteur; s'il participe véritablement à leur création, il devrait également jouir d'une protection pour ces œuvres en tant qu'auteur ou coauteur.

39. Sur la base des considérations qui précèdent, le principe suivant est suggéré :

**Principe DC2. 1)** Les auteurs d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques sont les personnes (auteurs dramatiques, compositeurs, chorégraphes, etc.) dont les contributions créatives donnent naissance à ces oeuvres.

2) Les productions scéniques d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques devraient être considérées comme des représentations de ces oeuvres et non pas comme des oeuvres proprement dites. Les metteurs en scène de ces productions devraient être protégés en tant qu'artistes interprètes ou exécutants et non en tant qu'auteurs. Si le metteur en scène modifie l'oeuvre d'une manière originale, sa contribution à cet égard devrait être protégée en tant qu'adaptation, sans préjudice du droit d'auteur sur l'oeuvre originale. La création et l'utilisation d'une telle adaptation sont subordonnées au droit d'adaptation de l'auteur de l'oeuvre originale, conformément au principe DC4.1)iv). Si, toutefois, une adaptation est utilisée après avoir été créée sans l'autorisation de l'auteur de l'oeuvre originale, le défaut d'autorisation ne dispense pas l'utilisateur de l'obligation de respecter pleinement le droit d'auteur de l'adaptateur sur l'adaptation.

3) Certaines contributions à des productions scéniques telles que les décors et les costumes peuvent jouir d'une protection distincte conformément aux dispositions pertinentes en matière de droit d'auteur, par exemple en tant qu'oeuvres d'art, si elles ont un caractère original.

*Rapport 24.* Quelques délégations ont indiqué que la question de la protection des droits des metteurs en scène de théâtre était à l'étude dans leur pays et que les idées et arguments exposés dans le document pourraient être utiles en l'occurrence.

*Rapport 25.* Plusieurs participants ont exprimé l'opinion qu'il ne suffisait pas de protéger les metteurs en scène de théâtre en tant qu'artistes interprètes ou exécutants; très souvent, ils méritaient d'être protégés aussi en tant qu'auteurs. Quelques participants ont en revanche estimé qu'ils ne pouvaient bénéficier de la protection du droit d'auteur en qualité d'adaptateurs ou de coauteurs, comme il était suggéré dans le document. Quelques autres ont indiqué qu'une protection distincte pour les "créations scéniques", et en particulier le droit des metteurs en scène de voir leur nom associé à une production donnée, leur paraissaient justifiés. Ils ont souligné que le texte d'une oeuvre dramatique et les directives de l'auteur ne déterminaient pas la version scénique de l'oeuvre dans tous ses aspects et que la contribution créative du metteur en scène y avait toujours sa place, quelle que soit son importance.

*Rapport 26.* Une délégation a appelé l'attention sur le fait que, dans plusieurs pays, il était nécessaire qu'il y ait fixation pour pouvoir bénéficier de la protection du droit d'auteur, et a souligné que, bien souvent, les indications des metteurs en scène de théâtre n'étaient pas fixées.

*Rapport 27.* Un observateur d'une organisation internationale non gouvernementale a dit qu'il serait justifié d'accorder aux metteurs en scène de théâtre, pour ce qui est du droit d'auteur, le même statut qu'aux réalisateurs de films.

*Rapport 28.* Plusieurs délégations ont donné des exemples pour étayer leur point de vue selon lequel il faudrait envisager de protéger non seulement les droits des metteurs en scène de théâtre, mais aussi le droit des auteurs de s'opposer à certaines modifications qui sont complètement étrangères à l'esprit de leurs oeuvres et déforment le message qu'ils veulent transmettre au public. Il a été suggéré d'étudier plus avant les questions posées par la protection des droits moraux sur les oeuvres d'auteurs décédés.

*Rapport 29.* La dernière phrase du principe DC2.2) a fait l'objet de plusieurs commentaires.

*Rapport 30.* Quelques délégations ont exprimé des doutes sur le point de savoir si les auteurs d'adaptations non autorisées, qui ont donc porté atteinte au droit d'auteur sur l'oeuvre originale, mériteraient réellement de bénéficier de la protection du droit d'auteur. Une délégation a estimé qu'il serait tout à fait inéquitable qu'il en soit ainsi; elle a proposé de supprimer cette phrase. Cette proposition a emporté l'adhésion d'un observateur d'une organisation internationale non gouvernementale.

*Rapport 31.* Une délégation a analysé plus en détail le statut juridique des adaptations non autorisées. Elle a reconnu que les législations sur le droit d'auteur et les pratiques en vigueur dans ce domaine ne semblaient pas priver expressément celui qui fait une adaptation non autorisée du droit d'auteur sur son adaptation. Il était néanmoins possible d'obtenir une injonction et de demander qu'il soit mis fin à la contrefaçon. L'article 6 de la Convention de Berne de 1886 stipulait que seules les traductions autorisées devaient être protégées en tant qu'oeuvres originales. Au cours de la conférence de révision de Berlin de 1908, il a été soutenu qu'il faudrait empêcher la reproduction même de traductions et d'adaptations illicites parce qu'elle causait un préjudice supplémentaire à l'auteur de l'oeuvre originale. Aussi, selon le nouveau texte (art. 2.3) de l'Acte de Paris, les traductions, adaptations et arrangements de musique "sont protégés comme des oeuvres originales, sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale".

*Il semblait toutefois que la reconnaissance du droit d'auteur de l'adaptateur contrefacteur, impliquant nécessairement le droit d'autoriser la représentation de l'adaptation non autorisée, serait préjudiciable au droit de l'auteur de l'oeuvre originale, et que l'utilisateur deviendrait un contrefacteur accessoire. La détérioration ou la destruction de tout bien — matériel ou immatériel — appartenant à autrui sans justification juridique était assimilable à un "détournement" interdit en vertu du droit des délits et quasi-délits. L'adaptateur contrefacteur ne saurait être protégé que contre la reproduction ou la communication au public de son adaptation, mais il ne devrait pas jouir du droit d'autoriser l'utilisation de son adaptation qui découlerait du droit d'auteur. En conséquence, la dernière phrase du paragraphe 2) devrait être soit supprimée soit modifiée comme suit "... le défaut d'autorisation ne prive pas l'adaptateur du droit d'empêcher l'utilisation de son adaptation par un tiers et d'acquiescer un droit d'auteur sur cette adaptation si l'auteur de l'oeuvre adaptée autorise ultérieurement l'adaptation".*

*Rapport 32. Plusieurs autres délégations ont approuvé le libellé de la dernière phrase du principe DC2.2). Il a été souligné que l'auteur d'une adaptation était un auteur même si l'adaptation n'avait pas été autorisée par l'auteur de l'oeuvre originale. Les contrefaçons n'étaient pas toutes commises de façon délibérée. Aucun utilisateur ne saurait utiliser licitement une adaptation non autorisée sans l'autorisation de l'auteur de l'oeuvre originale. Toutefois, si l'utilisateur n'avait pas sollicité ou obtenu l'autorisation de l'auteur de l'oeuvre originale et continuait d'utiliser l'oeuvre dans sa version adaptée, cela ne voulait pas dire qu'il n'avait pas également, en utilisant l'adaptation sans le consentement de l'adaptateur, porté atteinte au droit d'auteur de ce dernier sur son adaptation. La phrase en question et le paragraphe 36 qui s'y rapportait ne disaient rien de plus. La modification proposée par la délégation mentionnée au paragraphe précédent ne changerait pas la relation juridique existant entre l'adaptateur et l'utilisateur.*

*Rapport 33. Un observateur d'une organisation internationale non gouvernementale a émis l'opinion que la question du statut des metteurs en scène de théâtre au regard du droit d'auteur et celle des adaptations non autorisées devraient être traitées non pas dans le cadre de principes particuliers mais plutôt dans le commentaire.*

#### **Droits moraux sur les oeuvres dramatiques et chorégraphiques**

40. Le paragraphe 1) de l'article 6<sup>bis</sup> de la Convention de Berne dispose : "Indépendamment des droits patrimo-

niaux d'auteur, et même après la session desdits droits, l'auteur conserve le droit de revendiquer la paternité de l'oeuvre et de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de cette oeuvre ou à toute autre atteinte à la même oeuvre, préjudiciables à son honneur ou à sa réputation." La Convention universelle sur le droit d'auteur ne contient aucune disposition relative aux droits moraux. Il serait souhaitable que ces droits soient garantis par les législations nationales, entre autres aux auteurs d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques.

41. Le droit de revendiquer la paternité d'une oeuvre signifie, en pratique, que la paternité du créateur de l'oeuvre doit être reconnue et que son nom doit figurer sur les exemplaires des versions imprimées de l'oeuvre (par exemple, la version publiée d'une oeuvre dramatique) et indiqué sur les affiches (programmes) annonçant les représentations scéniques, et également mentionné — sous une forme raisonnable — à l'occasion de toute utilisation de l'oeuvre (en cas de radiodiffusion par exemple).

42. Les législations nationales sur le droit d'auteur diffèrent largement quant à l'étendue de ce qu'on appelle le "droit au respect", en vertu duquel l'auteur peut s'opposer aux modifications — ou, à tout le moins, à certaines modifications — de son oeuvre. La disposition de la Convention de Berne citée ci-dessus vise à interdire non pas toutes les modifications possibles, mais uniquement celles qui y sont mentionnées et qui seraient préjudiciables à l'honneur ou à la réputation de l'auteur. Cependant, certaines législations vont bien au-delà de la protection minimale du droit moral que prévoit cette disposition : dans certains cas, l'auteur peut en principe s'opposer à toute modification de son oeuvre. Pour ce qui est de la représentation sur scène des oeuvres dramatiques et chorégraphiques, un droit moral aussi absolu risque de se heurter aux réalités du théâtre. Il est de pratique courante pour le metteur en scène et les autres personnes participant à la production d'apporter, au cours de la mise en scène d'une oeuvre dramatique ou chorégraphique, plusieurs modifications mineures — dont certaines sont décrites au paragraphe 32 ci-dessus — qui ne constituent pas une adaptation et ne déforment pas l'oeuvre originale, mais vont plutôt dans le sens d'une interprétation plus poussée. L'existence du "droit au respect" ne devrait pas faire obstacle à de telles modifications.

43. Le principe suivant est suggéré en ce qui concerne la protection des droits moraux :

**Principe DC3. 1) Indépendamment des droits patrimoniaux d'auteur, et même après la cession desdits droits, les auteurs d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques devraient avoir le droit :**

**i) de revendiquer la paternité de leur oeuvre et d'exiger que leur nom figure sur les exemplaires de celle-ci et sur les affiches (programmes) annonçant les représentations scéniques et soit, dans la mesure du possible, mentionné en relation avec toute utilisation de cette oeuvre ;**

**ii) de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de l'oeuvre ou à toute**

**autre atteinte à la même oeuvre préjudiciables à leur honneur ou à leur réputation.**

**2) Les législations nationales peuvent étendre la portée des modifications auxquelles l'auteur devrait avoir le droit de s'opposer au-delà de ce qui est prévu à l'alinéa ii) du paragraphe 1) ci-dessus; toutefois, cette portée ne saurait s'étendre aux modifications qui sont normalement nécessaires pour mettre en scène des oeuvres dramatiques et chorégraphiques.**

*Rapport 34. Une délégation a proposé de supprimer la deuxième partie du principe DC3.2) commençant par le mot "toutefois". S'il était approprié d'évoquer la possibilité d'une protection plus généreuse des droits moraux, il n'était en revanche pas justifié de limiter la liberté des législateurs nationaux à cet égard. De l'avis de cette délégation, les auteurs devraient avoir le droit de s'opposer à toutes modifications et pas seulement à celles qui pourraient être préjudiciables à leur honneur ou à leur réputation.*

*Rapport 35. Une autre délégation a appuyé cette proposition, estimant que l'expression "modifications qui sont normalement nécessaires pour mettre en scène des oeuvres dramatiques et chorégraphiques" n'était pas claire et se prêtait à de larges interprétations.*

*Rapport 36. Certains autres participants ont fait part de leurs hésitations au sujet de la proposition susmentionnée et ont jugé acceptable l'approche adoptée dans le document. Ils ont souligné que ce principe ne devrait pas laisser supposer une protection des droits moraux plus étendue que celle définie à l'article 6<sup>bis</sup> de la Convention de Berne. A leur avis, il était bon que le principe DC3.2) évoque la possibilité d'étendre le droit moral de manière à ce qu'il permette également de s'opposer à d'autres modifications que celles découlant de l'article 6<sup>bis</sup> de la Convention de Berne. Ils ont cependant estimé que la deuxième partie du paragraphe — qui limitait la portée de cette protection en prenant en compte d'autres intérêts justifiés — était également nécessaire. A cet égard, il a été suggéré que soient permises les modifications "auxquelles l'auteur ne saurait raisonnablement s'opposer". En outre, il a été souligné que toute modification importante de l'oeuvre équivaldrait à une adaptation de celle-ci.*

#### **Droits patrimoniaux sur les oeuvres dramatiques et chorégraphiques**

44. Les oeuvres dramatiques et chorégraphiques comptent parmi les oeuvres qui peuvent faire l'objet des utilisations les plus variées et sont donc susceptibles de mettre en jeu la quasi-totalité des droits patrimoniaux prévus par la

législation sur le droit d'auteur. L'analyse détaillée de l'exercice de tous ces droits — et de toutes les exceptions qui peuvent leur être apportées — rendrait le présent document trop volumineux. On trouvera donc ci-dessous d'abord une liste générale, sans autre détail, des droits patrimoniaux qui pourraient s'appliquer aux oeuvres dramatiques et chorégraphiques et ensuite une étude plus approfondie de ces droits, mais seulement dans la mesure où le justifient les caractéristiques particulières de ces oeuvres et de leur utilisation.

45. Le principe suivant, relatif aux droits patrimoniaux, est soumis à l'examen du comité :

**Principe DC4. 1) Les auteurs d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques devraient jouir du droit exclusif d'autoriser au moins les actes suivants :**

**i) la reproduction de la version écrite, ou fixée d'une autre façon, de l'oeuvre, de quelque manière et sous quelque forme que ce soit (droit de reproduction);**

**ii) la location et le prêt public des exemplaires de la partie musicale d'une oeuvre dramatico-musicale ou chorégraphique reproduite sous forme de partition et des enregistrements sonores contenant une oeuvre dramatique ou chorégraphique (droit de location et de prêt public);**

**iii) la traduction de l'oeuvre (droit de traduction);**

**iv) les adaptations, arrangements ou modifications similaires de l'oeuvre (droit d'adaptation);**

**v) la représentation ou l'exécution publique de l'oeuvre (droit de représentation ou d'exécution publique);**

**vi) toute communication publique de l'oeuvre, y compris par fil, dans un programme propre câblé (droit de communication publique);**

**vii) la radiodiffusion de l'oeuvre, toute communication publique, soit par fil (par câble), soit sans fil (réémission), de l'oeuvre radiodiffusée, lorsque cette communication ou réémission est faite par un autre organisme que celui d'origine, et la communication publique par haut-parleur ou par tout autre instrument transmetteur analogue de l'oeuvre radiodiffusée (droit de radiodiffusion et droits connexes);**

**viii) l'adaptation et la reproduction cinématographiques de l'oeuvre ainsi que la mise en circulation de l'oeuvre ainsi adaptée ou reproduite (droits cinématographiques).**

**2) Le droit des auteurs des oeuvres dramatiques et chorégraphiques d'autoriser les actes visés au paragraphe 1) ci-dessus ne devrait faire l'objet de restrictions que dans les cas et dans la mesure où les conventions internationales sur le droit d'auteur le permettent.**

46. Les droits susmentionnés et les limitations qui peuvent leur être apportées sont régis par les dispositions des articles 8, 9, 10, 10<sup>bis</sup>, 11, 11<sup>bis</sup>, 12 et 14 de la Convention de Berne. Les articles I et IV<sup>bis</sup> de la Convention universelle sur le droit d'auteur ne contiennent pas de dispositions aussi détaillées en ce qui concerne les droits des auteurs et les limitations qui peuvent leur être apportées. Cependant, le paragraphe 2 de l'article IV<sup>bis</sup> dispose, d'une manière générale, que tout Etat dont la législation apporte des exceptions à la protection du droit de reproduction, de représentation ou d'exécution publique et de radiodiffusion devra néanmoins accorder à chacun de ces droits un niveau raisonnable de protection effective.

47. Outre les principes fondamentaux de la protection des droits patrimoniaux sur les oeuvres dramatiques et artistiques mentionnés dans le principe DC4 ci-dessus, il semble souhaitable de prendre en considération les commentaires et les principes plus détaillés qui suivent.

*Rapport 37. Une délégation a suggéré de donner un libellé plus général au principe DC4.1)i) de manière à englober aussi la reproduction d'oeuvres protégées non fixées.*

#### *Droit de location et de prêt public*

48. Ce droit fait l'objet d'un examen détaillé aux paragraphes 131 et 132 ci-dessous, à propos des oeuvres musicales. Les considérations présentées dans ces paragraphes s'appliquent *mutatis mutandis* aux oeuvres dramatico-musicales et chorégraphiques.

*Rapport 38. Quelques participants ont appuyé le principe DC4.1)ii) concernant la location et le prêt public. Une délégation a suggéré d'élargir la portée de ce principe de manière à englober un droit général de diffusion.*

*Rapport 39. Quelques délégations ont indiqué que dans leur pays on se demandait si la reconnaissance d'un droit de location et/ou de prêt public était réellement justifiée. Une délégation a souligné que même si un tel droit était reconnu, il devrait s'agir d'un simple droit à rémunération et non d'un droit d'autorisation.*

*Rapport 40. Certains participants ont appelé l'attention sur la différence de nature existant entre la location qui était une activité commerciale et le prêt public qui était un service proposé gratuitement ou à un prix symbolique. Certains autres participants ont indiqué qu'en matière de location, la réglementation des droits devrait également varier selon le type des oeuvres louées. Ils ont cité la location du matériel musical des opéras comme un exemple de cas où la reconnaissance d'un droit de location semblait justifiée.*

*Rapport 41. Une délégation a indiqué que, d'après sa législation nationale, une distinction était faite entre les exemplaires produits uniquement pour la location et ceux produits exclusivement pour la vente. Dans ce dernier cas, si les exemplaires sont vendus, le droit de distribution est épuisé. En conséquence, du point de vue de cette délégation, le droit de location et de prêt public ne peut être appliqué à ces exemplaires.*

#### *Droit de représentation ou exécution publique*

49. La représentation ou exécution publique est le mode original — et le plus important — de communication au public des oeuvres dramatiques et chorégraphiques.

50. Comme il a été expliqué au paragraphe 23 ci-dessus, le rôle des représentations théâtrales sur scène a récemment évolué. Elles ont perdu l'exclusivité de leur fonction d'expression de la réalité par le jeu des acteurs, et même leurs fonctions sociale et culturelle se sont à certains égards transformées.

51. C'est en partie à cause de cette évolution que l'exploitation théâtrale des oeuvres est aussi devenue plus difficile du point de vue financier. Les théâtres doivent faire face à un dilemme quand ils fixent les prix des billets : soit ce prix est assez élevé pour couvrir tous les coûts de production, et alors le risque est que beaucoup de gens n'aient pas les moyens de les acheter et que l'entreprise échoue faute de public, soit ce prix est fixé à un niveau plus raisonnable, mais les théâtres ne peuvent alors rentrer dans leurs frais, ce qui peut les mener à la faillite. Deux solutions s'offrent à eux pour éviter cette épineuse situation : soit ne prendre aucun risque et s'en tenir à certaines oeuvres à succès — parfois en reprenant des productions ayant déjà connu le succès dans d'autres théâtres —, soit combler leur déficit à l'aide de subventions de l'Etat ou d'organismes privés. Dans beaucoup de pays, subventionner les théâtres à l'aide des deniers publics est une pratique assez courante, qui s'inscrit dans le cadre de la politique culturelle générale de ces pays, lesquels jugent les subventions nécessaires pour que le public le plus large ait accès aux productions théâtrales de valeur.

52. Dans les circonstances qui viennent d'être évoquées, deux graves dangers pèsent sur la valeur réelle des droits patrimoniaux des auteurs. Le premier est que leur rémunération soit réduite par des dispositions législatives visant à "alléger les charges des théâtres". Cela ne se traduit pas nécessairement par un régime formel de licences obligatoires, car les auteurs peuvent refuser leur autorisation s'ils jugent inacceptables les limites fixées par la loi; néanmoins, ce système met en péril le caractère exclusif des droits des auteurs. Le droit exclusif d'autoriser des représentations ou exécutions est censé être mis en oeuvre, dans la pratique, grâce à des négociations librement menées entre utilisateurs et auteurs. Les représentations scéniques ne posent pas le problème qui peut résulter de la gestion centralisée des droits d'exécution non scénique dans le cas des oeuvres musicales — problème analysé dans la partie du présent document qui traite des oeuvres musicales.

Dans la plupart des cas, les auteurs concluent avec les théâtres des contrats individuels, même si ceux-ci peuvent être fondés sur les principes directeurs énoncés par les accords collectifs ou les contrats types passés entre les sociétés d'auteurs (ou autres organismes similaires) et les organes représentant les théâtres. Il n'est donc pas nécessaire en général de créer un mécanisme spécial (par exemple des tribunaux du droit d'auteur) pour écarter le risque présumé d'abus de la position "monopolistique" des titulaires du droit d'auteur.

53. Parmi les diverses limitations apportées par la loi à la rémunération des auteurs d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques, particulièrement dangereuse est celle qui s'appuie sur la pratique courante consistant à calculer la rémunération à raison d'un pourcentage des recettes aux guichets, sans tenir compte des effets des subventions. Le prix des billets est maintenu à un niveau inférieur au coût réel, le déficit étant comblé par les subventions. Il s'ensuit que tout le monde est subventionné dans le théâtre — le producteur, le metteur en scène, les comédiens, et même les ouvreuses — à une exception près : l'auteur. Ce dernier ne bénéficie pas des subventions parce que sa rémunération est calculée sur la base des recettes aux guichets provenant de la vente des billets au-dessous du coût réel. Cette discrimination est injustifiable. Si les productions théâtrales sont subventionnées, les auteurs doivent recevoir une part raisonnable non seulement des recettes aux guichets mais aussi des subventions (ou bien alors il faudrait concevoir d'autres solutions, par exemple une augmentation correspondante du pourcentage prélevé sur les recettes aux guichets).

54. Les limitations injustifiées des droits exclusifs des auteurs sur les oeuvres dramatiques et chorégraphiques présentent un autre risque encore : celui que l'exploitation non rémunérée des oeuvres soit trop libéralement accordée sous le prétexte que leur représentation ou exécution n'a pas de but lucratif. Or, les droits patrimoniaux des auteurs sont bien liés à l'utilisation de leurs oeuvres, et non pas seulement à leur exploitation à des fins commerciales. Si une oeuvre est transmise gratuitement au public, l'auteur peut se voir demander d'en autoriser la représentation ou l'exécution sans obligation de le rémunérer. Mais ce devrait être à lui d'en décider ; le fait qu'une production n'ait pas de but lucratif n'est pas une raison valable de le priver de ses droits patrimoniaux. Aux conférences de révision de la Convention de Berne de Bruxelles (1948) et de Stockholm (1967), il a été déclaré que les législations nationales pouvaient autoriser de "petites exceptions" au droit de représentation publique, et certaines exceptions sont également possibles aux termes du paragraphe 2 de l'article IVbis de la Convention universelle sur le droit d'auteur. Il ressort cependant du texte de la déclaration susmentionnée (un très petit nombre d'exemples y sont évoqués) qu'une exception généralisée concernant les représentations ou exécutions à but non lucratif serait contraire à la Convention de Berne. Il est permis de se demander si une telle exception serait compatible avec l'article IVbis de la Convention universelle sur le droit d'auteur.

55. Le principe suivant est soumis à l'examen du comité :

**Principe DC5. 1) La rémunération des auteurs d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques qui autorisent la représentation ou l'exécution publique de ces oeuvres devrait être fixée par voie de négociations librement menées et être en rapport avec la valeur marchande réelle du droit de représentation ou d'exécution publique. Si cette rémunération est un pourcentage des recettes du théâtre et si le théâtre est subventionné, il convient de tenir dûment compte, pour le calcul de cette rémunération, non seulement des recettes aux guichets, mais aussi des subventions.**

**2) Des exceptions peuvent être apportées au droit de représentation ou d'exécution publique dans certains cas particuliers (celui, par exemple, de la représentation d'une oeuvre dramatique par une troupe scolaire amateur devant un public uniquement composé de ceux qui fréquentent la même école et, à la rigueur, de leurs parents les plus proches, à condition qu'il ne soit pas perçu de droit d'entrée, que les participants ne reçoivent aucune rémunération et qu'il ne soit tiré aucun profit pécuniaire, même indirect, de cette représentation), mais le caractère non lucratif d'une représentation ou d'une exécution ne suffit pas à lui seul à rendre licite la représentation ou l'exécution d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques sans l'autorisation de l'auteur.**

*Rapport 42. Tout en appuyant le principe DC5.1), une délégation a suggéré que d'autres principes soient élaborés en ce qui concerne l'exercice des droits mentionnés sous le principe DC4. L'idée essentielle de liberté contractuelle devrait être associée à des garanties de l'équité fondamentale des contrats, c'est-à-dire nécessairement dans ce domaine, des garanties destinées à protéger les auteurs, ceux-ci représentant sur le plan économique la partie la plus vulnérable dans les contrats avec les utilisateurs. La notion de "valeur marchande réelle" de ces droits d'auteur devrait être mieux définie en tenant compte des dispositions des législations nationales en matière de droit d'auteur.*

*Rapport 43. Une autre délégation a appuyé l'idée que les clauses des contrats devraient faire l'objet d'un traitement détaillé et a mentionné la pratique suivie dans son pays où des contrats types réglementaient tous les détails importants des contrats passés avec les auteurs. Ces contrats types étaient obligatoires dans la mesure où les contrats individuels ne pouvaient contenir de dispositions moins favorables aux auteurs. Cette délégation a évoqué la situation des pays à économie planifiée où une réglementation détaillée était particulièrement indispensable. Elle a toutefois souligné que dans ces pays la source, la nature et le but des subventions n'étaient pas les*

mêmes que dans les pays à économie de marché. Aussi, la deuxième phrase du principe DC5.1) ne semblait-elle pas pouvoir être appliquée dans ces pays; en tout cas, elle ne pouvait l'être dans son pays. Il a donc été proposé de supprimer cette phrase. Cette même délégation a ajouté que la première phrase du principe DC5.1) ne pouvait s'appliquer que moyennant quelques modifications. Le terme "négociations" devrait s'entendre de négociations collectives entre les organisations représentant les auteurs, d'une part, et les utilisateurs, d'autre part, avec la participation des autorités compétentes. La fin de la première phrase, après les mots "librement menées", devrait être supprimée.

*Rapport 44.* Plusieurs autres délégations ont été d'avis qu'après les mots "librement menées" il conviendrait de supprimer le reste du principe DC5.1), mais pour une autre raison que celle évoquée dans le paragraphe précédent. Ces délégations appuyaient la notion de liberté contractuelle et elles n'estimaient pas que la question de la participation des auteurs devrait être réglée par la voie législative. Quant à l'idée selon laquelle des principes devraient être élaborés en ce qui concerne les clauses des contrats, ces délégations n'étaient pas opposées à ce que certaines études soient réalisées à l'avenir, mais elles se demandaient s'il serait possible d'adopter à ce sujet des principes qui aillent au-delà d'un très petit nombre de généralités, eu égard à la disparité des systèmes juridiques, économiques et sociaux.

*Rapport 45.* Plusieurs participants ont appuyé les idées exprimées dans la deuxième phrase du principe DC5.1) concernant la nécessité de faire bénéficier les auteurs d'une part des subventions. Une délégation a estimé qu'il semblerait opportun de ne pas intégrer la totalité de la subvention, mais de se référer plutôt à un mode de rémunération forfaitaire fixe, en accord avec la profession.

*Rapport 46.* Une délégation a fait observer que le libellé du principe DC5.2) était trop restrictif et qu'il faudrait élargir les possibilités d'utilisation gratuite des oeuvres par les troupes d'amateurs.

*Rapport 47.* Une autre délégation a estimé que le principe DC5.2) était équilibré et offrait un exemple réaliste des possibilités d'utilisation gratuite. Elle a ajouté que l'élément le plus important du principe était sa dernière phrase, qui spécifiait que le caractère non lucratif d'une représentation ne suffisait pas à lui seul à autoriser l'utilisation gratuite d'une oeuvre.

*Rapport 48.* Un observateur d'une organisation internationale non gouvernementale a déclaré que, si l'exception au droit de représentation devrait être accordée à une troupe scolaire, celle-ci devrait ap-

partenir à une école dramatique et effectuer la représentation dans le cadre de l'enseignement dispensé par cette école.

#### *Droit de radiodiffusion*

56. En vertu du paragraphe 2) de l'article 11<sup>bis</sup> de la Convention de Berne, le droit exclusif qu'a l'auteur d'autoriser la radiodiffusion de son oeuvre peut être remplacé par un régime de licences non volontaires. Sans entrer dans des considérations détaillées sur ce régime, il importe de dire qu'il découle des principes fondamentaux de la protection du droit d'auteur qu'il y a lieu d'éviter chaque fois que possible de recourir à ce régime et que le caractère exclusif du droit de radiodiffusion devrait être sauvegardé. Le recours aux licences obligatoires ne peut se justifier que lorsque les organismes de radiodiffusion utilisent un grand nombre d'oeuvres, auquel cas l'exercice individuel des droits est difficile ou impossible, et que la solution d'une licence générale accordée par les organisations de gestion collective ne convient pas.

57. La radiodiffusion d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques peut être facilement autorisée par des contrats individuels, sur la base du droit exclusif des auteurs. Il n'y a donc aucune raison, dans le cas de ces oeuvres, de mettre en place ou de faire appliquer un régime de licences obligatoires. Un tel régime risquerait de réduire à néant le marché des représentations scéniques des oeuvres dramatiques et chorégraphiques : si, par exemple, une station de télévision locale avait le droit de diffuser une production scénique sans l'autorisation de l'auteur, il pourrait en résulter une réduction spectaculaire du public et du nombre des représentations futures; ou encore, si la radiodiffusion de la représentation était transmise au public dans une autre région où un théâtre se proposait de représenter la même oeuvre, ce dernier devrait probablement abandonner son projet.

58. Le principe suivant est donc proposé à l'examen du comité :

**Principe DC6. En règle générale, aucun régime de licences non volontaires ne devrait se substituer au droit exclusif des auteurs d'autoriser la radiodiffusion de leurs oeuvres dramatiques et chorégraphiques.**

*[Rapport 48bis. Cet article n'a fait l'objet d'aucune observation particulière.]*

#### *Radiodiffusion par satellite et distribution par câble*

59. Le document de travail examiné par le Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes mentionné au paragraphe 8 présentait une analyse détaillée de la protection des oeuvres audiovisuelles du point de vue de la radiodiffusion directe par satellite, de la transmission par satellites de service fixe, de la distribution par câble de programmes propres câblés, de la distribution par câble simultanée et sans changement

d'émissions de radiodiffusion et de la distribution par câble de programmes transmis par satellites de service fixe. Aussi bien les principes que les commentaires figurant dans ce document à propos des utilisations des oeuvres audiovisuelles s'appliquent *mutatis mutandis* aux oeuvres dramatiques et chorégraphiques.

[Rapport 48ter. Cet article n'a fait l'objet d'aucune observation particulière.]

### Droits des artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques

60. Selon l'alinéa a) de l'article 3 de la Convention de Rome, sont considérés comme "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".

61. Il ressort clairement du rapport général de la conférence diplomatique de 1961 qui a adopté la Convention de Rome que l'expression "oeuvres littéraires ou artistiques" utilisée dans la définition ci-dessus a le même sens que dans la Convention de Berne et la Convention universelle sur le droit d'auteur et qu'elle inclut, en particulier, les oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales. Par ailleurs, du point de vue de la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants, il importe peu de savoir si l'oeuvre représentée ou exécutée est protégée ou non par le droit d'auteur (il convient d'ajouter — même si cela n'est pas explicitement dit dans la Convention de Rome — qu'il est justifié d'accorder la même protection aux artistes interprètes ou exécutants d'expressions du folklore).

62. Le texte anglais de la Convention de Rome utilise simplement le mot "*performer*", alors que le texte français emploie l'expression "artiste interprète ou exécutant" qui établit une distinction entre "artistes interprètes" et "artistes exécutants". Il est assez clair que certains artistes (comme les chefs d'orchestre, les metteurs en scène, etc.) ont pour rôle d'interpréter les oeuvres et de donner des instructions à d'autres artistes qui produisent directement les représentations ou exécutions (en "exécutant" les instructions de l'auteur et/ou de l'artiste interprète). Dans le cas d'autres artistes, les éléments d'interprétation et l'exécution des instructions interviennent dans des proportions différentes.

63. Au paragraphe 29 ci-dessus, le rôle décisif que jouent les artistes interprètes ou exécutants en ce qui concerne les oeuvres dramatiques et chorégraphiques a été évoqué et on a vu pourquoi il est nécessaire de protéger leurs droits, sinon au titre du droit d'auteur (ce qui serait incompatible avec la nature de leurs contributions), du moins au titre des droits dits voisins.

64. Pour définir les principes applicables à la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques, il semble préférable de ne pas s'appuyer directement sur les dispositions de la

Convention de Rome, mais plutôt de s'inspirer de la loi type relative à la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion adoptée à la deuxième session extraordinaire du Comité intergouvernemental de la Convention de Rome, tenue à Bruxelles en mai 1974 (loi type qui est bien entendu fondée sur la Convention de Rome). Les principes ont trait aux situations de base où l'autorisation des artistes interprètes ou exécutants est requise et contiennent certains commentaires sur l'interprétation des contrats.

65. Sauf certains changements mineurs qui se sont avérés nécessaires, les dispositions pertinentes de la loi type sont reproduites dans les principes ci-après :

#### Principe DC7 1) Nul ne devrait pouvoir accomplir au moins les actes suivants sans l'autorisation des artistes interprètes ou exécutants :

a) la radiodiffusion de leur interprétation ou exécution, sauf lorsque la radiodiffusion :

i) est faite à partir d'une fixation de l'interprétation ou de l'exécution autre qu'une fixation faite en vertu du paragraphe 2) du principe DC8; ou

ii) est une réémission autorisée par l'organisme de radiodiffusion qui émet le premier l'interprétation ou l'exécution;

b) la communication au public de leur interprétation ou exécution, sauf lorsque cette communication :

i) est faite à partir d'une fixation de l'interprétation ou de l'exécution; ou

ii) est faite à partir d'une radiodiffusion de l'interprétation ou de l'exécution;

c) la fixation de leur interprétation ou exécution non fixée;

d) la reproduction d'une fixation de leur interprétation ou exécution, dans l'un quelconque des cas suivants :

i) lorsque l'interprétation ou l'exécution avait été initialement fixée sans leur autorisation;

ii) lorsque la reproduction est faite à des fins autres que celles pour lesquelles les artistes ont donné leur autorisation;

iii) lorsque l'interprétation ou l'exécution avait été initialement fixée conformément aux dispositions du principe DC8, mais que la reproduction est faite à des fins autres que celles visées dans ce principe.

2) En l'absence d'accord contraire ou de conditions d'emploi impliquant normalement le contraire :

a) l'autorisation de radiodiffuser n'implique pas l'autorisation de permettre à d'autres organis-

mes de radiodiffusion d'émettre l'interprétation ou l'exécution;

b) l'autorisation de radiodiffuser n'implique pas l'autorisation de fixer l'interprétation ou l'exécution;

c) l'autorisation de radiodiffuser et de fixer l'interprétation ou l'exécution n'implique pas l'autorisation de reproduire la fixation;

d) l'autorisation de fixer l'interprétation ou l'exécution et de reproduire cette fixation n'implique pas l'autorisation de radiodiffuser l'interprétation ou l'exécution à partir de la fixation ou de ses reproductions.

**Principe DC8. 1) Le principe DC7, paragraphe 1), ne devrait pas s'appliquer lorsque les actes visés par ce principe sont accomplis pour :**

a) l'utilisation privée;

b) les comptes rendus d'événements d'actualité, à condition qu'il ne soit fait usage que de courts fragments d'une interprétation ou exécution;

c) l'utilisation uniquement à des fins d'enseignement ou de recherche scientifique;

d) des citations, sous forme de courts fragments, d'une interprétation ou exécution, sous réserve que de telles citations soient conformes aux bons usages et justifiées par leur but d'information;

e) telles autres fins susceptibles de justifier des exceptions à l'obligation d'autorisation pour les oeuvres protégées par le droit d'auteur.

**2) Les autorisations requises aux termes du principe DC7 pour faire des fixations d'interprétations ou d'exécutions et reproduire de telles fixations ne sont pas exigées lorsque la fixation ou la reproduction est faite par un organisme de radiodiffusion par ses propres moyens et pour ses propres émissions, sous réserve que :**

a) pour chacune des émissions d'une fixation d'une interprétation ou d'une exécution ou de ses reproductions, faites en vertu du présent alinéa, l'organisme de radiodiffusion ait le droit de radiodiffuser l'interprétation ou l'exécution dont il s'agit;

b) pour toute fixation faite en vertu du présent alinéa ou de ses reproductions, la fixation et ses reproductions soient détruites dans un délai ayant la même durée que celui qui s'applique aux fixations et reproductions d'oeuvres protégées par le droit d'auteur, à l'exception d'un exemplaire unique qui peut être gardé à des fins exclusives de conservation d'archives.

des fins de radiodiffusion, qui font l'objet d'un traitement spécial ainsi qu'il est décrit ci-dessous, les droits minimaux prescrits au paragraphe 1) du principe DC7 sont les mêmes que ceux qui sont explicitement mentionnés dans l'article 7, paragraphe 1, de la Convention de Rome. Par conséquent, en général, les droits de l'artiste interprète ou exécutant sont, en ce qui concerne la radiodiffusion et la communication au public, limités aux prestations qui n'ont pas été déjà fixées ou radiodiffusées; ses droits, en ce qui concerne les fixations, sont limités aux prestations non fixées; et ses droits de reproduction à partir de fixations sont limités aux trois situations visées par les chiffres (i), (ii) et (iii) de l'article 7, paragraphe 1.c), de la Convention de Rome.

67. Le principe DC7 emploie le même langage en ce qui concerne les droits fondamentaux des artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques que la loi type en ce qui concerne les artistes interprètes ou exécutants, les producteurs de phonogrammes et les organismes de radiodiffusion : sans autorisation, "nul ne peut accomplir" l'un quelconque des actes énumérés. Or, il convient de noter que ce parallélisme ne se retrouve pas dans le libellé des articles correspondants de la Convention de Rome; l'article 7 de la convention donne aux artistes interprètes ou exécutants la possibilité "de mettre obstacle" à certains actes alors que les articles 10 et 13 se réfèrent aux droits des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion "d'autoriser ou d'interdire" certains actes, c'est-à-dire qu'ils confèrent des droits exclusifs. La formulation adoptée dans la convention répondait au souci d'offrir à certains pays la possibilité d'adhérer à celle-ci. En effet, certaines législations nationales adoptent une conception pénale de la protection, en vertu de laquelle certaines utilisations non autorisées d'interprétations ou d'exécutions constituent des infractions réprimées par la loi, quoique l'artiste interprète ou exécutant ne jouisse pas d'un droit patrimonial cessible. Tel qu'il est libellé, le paragraphe 1) du principe DC7 exprime la nécessité d'un niveau assez élevé de protection des droits des artistes interprètes ou exécutants, mais continue à permettre d'adopter la conception pénale de la protection de ces droits.

68. Lorsqu'il énumère les droits minimaux à accorder aux artistes interprètes ou exécutants, le paragraphe 1 de l'article 7 de la Convention de Rome n'y inclut pas la protection contre la réémission, la fixation aux fins de radiodiffusion et la reproduction d'une telle fixation aux fins de radiodiffusion dans les cas où l'artiste interprète ou exécutant a consenti à la radiodiffusion. Aux termes du paragraphe 2(1) de l'article 7, il appartient à chaque Etat contractant de réglementer ces droits dans le cadre de sa législation nationale. Le principe DC7 traite de la réémission de deux manières parallèles. Aux termes du paragraphe 1)a)ii), les artistes interprètes ou exécutants devraient bénéficier d'une protection contre les radiodiffuseurs "pirates", c'est-à-dire les radiodiffuseurs qui réémettent leurs prestations en direct sans l'autorisation de l'organisme qui a initialement radiodiffusé la prestation. De plus, aux termes du paragraphe 2)a) du même principe, il est clairement établi que l'autorisation donnée par un artiste interprète ou exécutant à un organisme de radiodiffusion déter-

66. La terminologie employée au paragraphe 1) du principe DC7 suit d'aussi près que possible celle utilisée dans l'article 7, paragraphe 1, de la Convention de Rome. A l'exception de certains cas de réémissions et de fixations à

miné de radiodiffuser sa prestation en direct ne donne pas à cet organisme, sans l'accord spécifique de l'artiste, le droit de permettre à d'autres radiodiffuseurs de transmettre la prestation.

69. En ce qui concerne le problème des "enregistrements éphémères" et autres fixations à des fins de radiodiffusion, le présent document contient des dispositions connexes dans le principe DC7 (paragraphe 1)a) et 2)b) et d)) et le principe DC8 (paragraphe 2)). Ces dispositions sont toutes basées sur le principe que les relations entre les artistes et les organismes de radiodiffusion, en ce qui concerne l'usage des prestations, sont nécessairement une matière à régler par contrat et que les fixations réalisées par des radiodiffuseurs sans le consentement des artistes ne sont autorisées que dans des cas très limités.

70. Les limitations à la protection prévues au principe DC8 sont parallèles à celles qu'autorise le paragraphe 1 de l'article 15 de la Convention de Rome. De plus, le paragraphe 2 de l'article 15 permet à tout Etat contractant de prévoir des limitations de même nature que celles que prévoit sa législation nationale "en ce qui concerne la protection du droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistique" étant entendu que "des licences obligatoires ne peuvent être instituées que dans la mesure où elles sont compatibles avec les dispositions de la présente Convention."

71. Les questions relatives à la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques, en ce qui concerne l'utilisation de phonogrammes publiés à des fins commerciales ou la reproduction de ces phonogrammes, ne sont pas abordées dans le présent document car elles sont traitées dans le document établi pour la réunion du Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes mentionné au paragraphe 8 ci-dessus. Les principes et commentaires figurant dans ce document en ce qui concerne les utilisations d'oeuvres audiovisuelles et de phonogrammes eu égard aux nouvelles technologies s'appliquent directement aux droits des artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques incorporées dans des oeuvres audiovisuelles et des phonogrammes. Certains principes et commentaires s'appliquent aussi, *mutatis mutandis*, aux représentations ou exécutions d'oeuvres dramatiques ou chorégraphiques en direct et aux droits des artistes interprètes ou exécutants concernés, comme, par exemple, les principes et commentaires sur la piraterie (contrebande ("bootlegging"), c'est-à-dire enregistrement non autorisé de représentations ou d'exécutions à des fins commerciales, qui est particulièrement préjudiciable aux droits et intérêts fondamentaux des artistes interprètes ou exécutants), l'enregistrement à domicile (reproduction privée de représentations ou d'exécutions), la radiodiffusion par satellite et la distribution par câble.

72. L'attention est également attirée sur la "Recommandation relative à la condition de l'artiste" adoptée par la Conférence générale de l'Unesco à sa vingt et unième session en octobre 1980.

*Rapport 49. Une délégation a déclaré approuver le principe DC7 et a suggéré que le droit de reproduc-*

*tion mentionné au paragraphe 1.d) de ce principe s'applique également aux cas dans lesquels la fixation initiale a été effectuée avec l'autorisation des artistes interprètes ou exécutants et pas uniquement, ainsi qu'il est dit à l'alinéa d)i), lorsqu'elle a été réalisée sans leur autorisation.*

*Rapport 50. Plusieurs participants ont parlé de la nécessité d'étudier plus avant la question de l'application des droits des artistes interprètes ou exécutants dans le cas de certaines utilisations, telles que la réémission d'oeuvres radiodiffusées, la radiodiffusion par satellite et la distribution par câble. Certaines délégations ont indiqué que dans leur pays la loi réglait déjà ces questions ou que des projets de loi étaient à l'étude.*

*Rapport 51. On a soulevé la question de savoir si la radiodiffusion directe par satellite était couverte par la notion de radiodiffusion et si les programmes propres câblés étaient couverts par la notion de communication au public. L'observateur d'une organisation internationale non gouvernementale a affirmé que tel était bien le cas. On s'est en outre demandé si la notion de radiodiffusion englobait la réémission d'oeuvres radiodiffusées. Il a été suggéré que ces points soient précisés dans le commentaire.*

*Rapport 52. Une délégation a déclaré que si un programme de radiodiffusion était retransmis avec un certain retard à cause d'une différence de fuseaux horaires, il n'en convenait pas moins de considérer la retransmission comme une réémission simultanée. Une autre délégation a exprimé son désaccord à ce sujet, soulignant que ce qui n'était pas en fait simultané ne devait pas être réputé tel. On a aussi mentionné, à cet égard, le fait que la transmission différée nécessite un enregistrement.*

*Rapport 53. Une délégation a suggéré que certaines notions fondamentales telles que la réémission d'oeuvres radiodiffusées, la distribution par câble, etc., soient définies de façon à ce que la signification des principes proposés soit absolument claire.*

*Rapport 54. Certains participants ont proposé que les principes soient étendus aux droits moraux des artistes interprètes ou exécutants.*

*Rapport 55. Une délégation a fait observer que le principe DC8.1)a) envisageait le même type d'exception au droit de reproduction que celle qu'autorisait l'article 9.2) de la Convention de Berne à propos du droit de l'auteur. Elle a donc suggéré que l'application d'une telle exception soit subordonnée aux mêmes conditions que celles qui sont définies dans cet article de la Convention de Berne, à savoir que certaines exceptions soient autorisées uniquement dans*

*certains cas spéciaux et pourvu qu'elles ne portent pas atteinte à l'exploitation normale de l'interprétation ou exécution ni ne causent un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'artiste interprète ou exécutant.*

*Rapport 56. Un observateur d'une organisation internationale non gouvernementale a souligné qu'il n'était pas nécessaire d'établir une distinction entre "artistes interprètes", et "artistes exécutants" comme le faisait le paragraphe 62 du document. Ce qui importait, c'était que la contribution de tous les artistes interprètes ou exécutants contenait nécessairement des éléments de création.*

*Rapport 57. Le même observateur a émis l'avis qu'il fallait étendre les droits de contrôle des artistes interprètes ou exécutants sur l'utilisation de leurs interprétations ou exécutions à tous les types d'utilisation secondaire de ces interprétations ou exécutions.*

*Rapport 58. Un observateur d'une autre organisation internationale non gouvernementale a souligné que la Convention de Rome et la loi type mentionnées au paragraphe 64 du document étaient l'aboutissement d'un délicat compromis entre les diverses parties intéressées. Une extension unilatérale des droits des artistes interprètes ou exécutants compromettrait gravement cet équilibre.*

*Rapport 59. Un observateur d'une troisième organisation internationale non gouvernementale a émis l'avis qu'il conviendrait d'énoncer un principe précisant qu'aucun principe relatif aux droits des artistes interprètes ou exécutants ne devrait être appliqué d'une manière susceptible de porter atteinte aux intérêts légitimes des auteurs.*

## **Droits des producteurs de représentations théâtrales**

73. Au paragraphe 51 du présent document, il est fait référence aux problèmes économiques rencontrés par les théâtres et autres producteurs de représentations scéniques, tandis que le paragraphe 57 traite de la question des licences obligatoires du point de vue des droits et des intérêts des auteurs. En l'absence de droit de s'opposer à la radiodiffusion ou à la communication publique par un autre moyen d'une représentation ou exécution, les intérêts des producteurs peuvent dans certains cas être gravement menacés (si, par exemple, la représentation est transmise par la télévision, nombre de personnes qui autrement auraient acheté des billets pour venir au théâtre s'abstiennent de le faire). Dans ce domaine, les intérêts des producteurs, d'une part, et ceux des auteurs et des artistes interprètes ou exécutants, d'autre part, coïncident en général et la question des autres utilisations de la représentation peut donc faire — et fait souvent — l'objet de contrats entre

eux. Toutefois, il peut arriver que les producteurs de théâtre aient un intérêt légitime — indépendamment de toutes dispositions contractuelles éventuelles — à pouvoir s'opposer à la radiodiffusion ou à la communication par un autre moyen de leurs représentations scéniques à un moment donné ou à un public déterminé, parce qu'ils ont besoin de rentrer dans leurs frais.

74. Le principe suivant est donc soumis à l'examen du comité :

**Principe DC9. Les théâtres et autres producteurs de représentations ou d'exécutions d'œuvres dramatiques et chorégraphiques devraient avoir le droit de mettre obstacle :**

**a) à la radiodiffusion ou à la communication au public par un autre moyen de ces représentations ou exécutions sans leur consentement, sauf lorsque la représentation ou l'exécution utilisée pour la radiodiffusion ou la communication au public est elle-même déjà une représentation ou une exécution radiodiffusée ou est faite à partir d'une fixation;**

**b) à la fixation sans leur consentement d'une représentation ou d'une exécution non fixée.**

75. Le droit susmentionné des producteurs de théâtre ne remplace ni ne supprime la nécessité de l'autorisation des autres personnes contribuant à la représentation ou exécution (auteurs, artistes interprètes ou exécutants). Il signifie simplement que pour certaines utilisations l'autorisation du producteur est également requise. C'est pourquoi la question de savoir si le producteur pourrait accorder ces autorisations seul, sans le consentement des auteurs et des artistes interprètes ou exécutants (consentement qui peut bien entendu aussi être donné dans les contrats passés avec les producteurs, y compris les contrats d'emploi), ne se pose pas.

*Rapport 60. Certains participants ont estimé que le principe DC9 n'était pas nécessaire.*

*Rapport 61. Plusieurs délégations ont fait observer qu'on ne pouvait exclure la reconnaissance de droits particuliers aux producteurs de représentations scéniques, mais qu'une étude plus détaillée du problème s'imposait avant qu'on puisse formuler des principes à ce sujet. Les points suivants méritaient notamment d'être approfondis : définition desdits producteurs, rapport entre les droits du propriétaire du théâtre et ceux de l'organisateur et du directeur de la production, relations avec d'autres droits liés à la production, implications internationales, etc. Malgré tout, ces délégations doutaient que l'énoncé d'un principe distinct sur les droits des producteurs de théâtre fût vraiment justifié.*

*Rapport 62. Une délégation a appuyé sans réserve le principe DC9, estimant qu'il reflétait la réalité et la pratique habituelle. D'une manière générale, les*

*producteurs de théâtre jouissaient de tels droits, dans la mesure où ils pouvaient contrôler l'accès au lieu de la représentation et étaient donc en mesure de fixer certaines conditions à cet égard.*

### III. OEUVRES MUSICALES

#### Créations à protéger en tant qu'oeuvres musicales

76. Dans son texte initial de 1886, la Convention de Berne mentionnait déjà les "compositions musicales avec ou sans paroles", et cette mention a subsisté sans changement jusque dans la dernière version, celle de l'Acte de Paris de 1971 (art. 2.1)). La Convention universelle sur le droit d'auteur mentionne elle aussi les oeuvres musicales dans la liste non exhaustive des oeuvres (art. I.) Au niveau des législations nationales, la protection des oeuvres musicales par le droit d'auteur ne fait pas non plus de doute.

77. Ni les conventions ni les législations nationales ne donnent de définition détaillée des oeuvres musicales, mais l'on trouve parfois des tentatives de définition dans la littérature sur le droit d'auteur. Si la mélodie, le rythme et l'harmonie ont longtemps été considérés comme les éléments nécessaires d'une oeuvre musicale, les nouveaux types de compositions ont mis en évidence la nécessité d'une approche plus extensive. C'est ainsi que le Glossaire du droit d'auteur et des droits voisins de l'OMPI contient la définition suivante : "Ces oeuvres comprennent tous les types de combinaisons de sons (composition) avec ou sans texte (paroles ou livret), destinées à être exécutées par des instruments de musique et/ou au moyen de la voix humaine". Malgré le caractère très général de cette définition, nous verrons dans les paragraphes 81 à 83 que même l'exécution par des instruments de musique de la notion d'oeuvre musicale (s'agissant de "musique concrète" ou de musique composée sur bande magnétique ("*tape music*"), par exemple).

78. Les oeuvres dramatico-musicales ont deux faces : ce sont des oeuvres dramatiques en même temps que des oeuvres musicales. De même, la musique est un élément important des oeuvres chorégraphiques. Mais le présent document ne traite des oeuvres dramatico-musicales et chorégraphiques que dans sa partie II, intitulée "Oeuvres dramatiques et chorégraphiques", car ce qui importe au premier chef du point de vue du droit d'auteur et des droits dits voisins, c'est le fait que ces oeuvres sont créées pour la scène. En ce qui les concerne, la présente partie III, consacrée aux oeuvres musicales, ne fait qu'effleurer certaines questions marginales comme la distinction entre les "grands droits" et les "petits droits", se limitant pour le reste aux oeuvres musicales non dramatiques et à leur exécution.

79. Les oeuvres musicales traditionnelles existent en premier lieu sous forme de partitions, de sorte que, dans les pays où la fixation est une condition de la protection au titre du droit d'auteur, cette protection ne pose pas de problème. Il arrive de plus en plus souvent, toutefois, que les

oeuvres musicales ne soient pas fixées d'une façon perceptible à l'oeil, la fixation n'existant que sous la forme d'enregistrements sonores (dans le cas de différents types de musique expérimentale, de certains types de musique populaire, etc.). Il existe aussi des créations musicales qui ne font l'objet d'aucune fixation (jazz, exécutions concrètes d'oeuvres de musique aléatoire — voir paragraphe 103 — etc.). Aussi y a-t-il intérêt, pour assurer la plus large protection possible des oeuvres musicales, à ce que les lois nationales ne subordonnent pas la protection de ces oeuvres à leur fixation, pareille condition laissant beaucoup d'entre elles sans protection. A tout le moins, l'enregistrement sonore devrait-il être admis comme forme de fixation.

80. Sur la base des considérations qui précèdent, le principe ci-après est proposé à la réflexion des participants :

**Principe MW1. 1) L'expression "oeuvres musicales" désigne tous les types de combinaisons originales de sons (compositions), avec ou sans texte (paroles ou livret). Aux fins du présent document, toutefois, les oeuvres dramatiques ou chorégraphiques avec musique (oeuvres dramatico-musicales, etc.) sont considérées comme des oeuvres dramatiques ou chorégraphiques (voir principe DC1) et non comme des oeuvres musicales.**

**2) Les oeuvres musicales devraient bénéficier de la protection offerte par les règles générales de la législation relative au droit d'auteur.**

**3) La protection des oeuvres musicales peut être limitée aux oeuvres qui sont fixées sur un support matériel (partitions, enregistrements sonores, etc.); toutefois, une telle limitation devrait dans toute la mesure du possible être évitée.**

81. Le paragraphe 19 ci-dessus — relatif au fait que le présent document ne traite pas de tous les aspects de la protection par le droit d'auteur — vaut aussi pour les oeuvres musicales. Par conséquent, la présente partie du document ne porte que sur les aspects de cette protection qui concernent plus spécialement les oeuvres musicales et appellent dans cette optique un examen particulier.

*Rapport 63. Certaines délégations ont exprimé leur plein accord avec le principe MW1.*

*Rapport 64. Une délégation a estimé que le paragraphe 2) du principe MW1 devrait, soit faire également référence aux dispositions pertinentes particulières des législations relatives au droit d'auteur, soit se contenter de déclarer que les oeuvres musicales "bénéficient" de la protection offerte par le droit d'auteur.*

*Rapport 65. Indiquant que la législation de son pays fait de la fixation une condition de la protection au titre du droit d'auteur, une délégation a proposé de supprimer le dernier membre de phrase du para-*

graphie 3) du principe MW1 (à partir des mots "toutefois une telle limitation"). Une autre délégation a déclaré que la législation de son pays limitait également la protection des oeuvres musicales aux oeuvres fixées sur un support matériel. Toutefois, certaines formes nouvelles de composition musicale, mentionnées par ailleurs dans le document, justifiaient peut-être une réévaluation de certaines dispositions traditionnelles en la matière. C'est pourquoi cette délégation n'élevait pas d'objection contre le paragraphe 3) du principe MW1 tel qu'il était rédigé.

### Formes nouvelles de composition musicale. Utilisation de l'ordinateur et d'autres matériels pour la création d'oeuvres musicales

82. "Musique expérimentale", "musique concrète", "tape music", "musique électro-acoustique", "musique synthétique", "musique électronique" sont autant d'expressions qui reflètent des tendances nouvelles de la création musicale. Les aspects musicologiques de ces nouveaux types d'oeuvres musicales n'entrent pas dans notre propos; nous nous concentrerons ici sur les seules nouveautés qui sont pertinentes du point de vue de la protection des droits de l'auteur et de ceux des artistes interprètes ou exécutants.

83. La première de ces nouveautés est que les oeuvres musicales "expérimentales" (l'adjectif "expérimental" couvrant toutes les catégories nouvelles susmentionnées d'oeuvres musicales) sont très souvent créées directement sous la forme d'enregistrements sonores. Certains éléments de la "musique concrète" sont enregistrés au moyen d'un microphone à partir de sources naturelles et incorporés directement à l'enregistrement sonore qui constitue la composition. La "tape music" (musique pour bande magnétique) désigne des sons produits par des instruments de musique traditionnels — parfois associés à des sons naturels — et manipulés électroniquement. La "musique électronique" (du moins la musique électronique pure car un traitement électronique intervient aussi dans d'autres types de musique expérimentale) est composée de sons produits par des générateurs électroniques. Les nouvelles formes de composition musicale mentionnées ci-dessus n'existent que rarement à l'état absolument pur. Divers éléments musicaux créés au moyen de ces nouvelles méthodes de composition peuvent faire partie des mêmes oeuvres et sont souvent associés à des éléments musicaux traditionnels.

84. Tous ces nouveaux modes de composition (y compris les créations hybrides qui viennent d'être évoquées) sont parfois désignés collectivement par l'expression "musique électro-acoustique", les créations musicales dont il s'agit se caractérisant par le fait qu'en général elles n'existent que sous forme d'enregistrements sonores et ne peuvent pas être exécutées par des instruments traditionnels. Outre la question de la fixation comme condition de la protection — voir paragraphe 78 ci-dessus — d'intéressantes questions se posent en ce qui concerne la protection de ces productions par le droit d'auteur et les droits voi-

sins. Par exemple, on peut se demander si la personne qui crée une oeuvre directement sur bande est seulement un auteur ou si elle est en même temps — puisque c'est elle qui rend l'oeuvre accessible sous une forme audible — un artiste interprète ou exécutant et/ou un producteur de phonogrammes.

85. Il arrive souvent, non seulement en ce qui concerne la musique expérimentale, mais aussi dans des domaines plus traditionnels de la composition musicale, que la personne qui crée l'oeuvre musicale le fasse en la chantant et/ou en la jouant (la musique de variétés contemporaine en offre de nombreux exemples) et que l'oeuvre ne soit fixée que sous forme d'enregistrement sonore. (Le fait que ces oeuvres puissent — en règle générale — être exécutées ensuite indépendamment de cette première production sous forme d'enregistrement sonore est une autre question.) Il ne fait guère de doute que, dans ce cas, le compositeur doit bénéficier d'une protection en tant qu'artiste interprète ou exécutant dès sa première création/exécution de l'oeuvre et aussi, si c'est lui qui fixe les sons de l'exécution, en tant que producteur de phonogrammes. Il en va fort probablement de même pour les artistes qui produisent des improvisations remplissant les conditions requises pour avoir la qualité d'oeuvres musicales protégées (voir paragraphes 98 à 100) (la question qui se pose, à propos des interprétations, n'est généralement pas de savoir si celles-ci constituent des exécutions, mais si ce sont des créations admissibles au bénéfice de la protection par le droit d'auteur). L'improvisation se rapproche de la "tape music" en ce que l'oeuvre et sa présentation sous forme de sons sont souvent indissociables, la même oeuvre ne pouvant ensuite être rendue accessible au public que si elle a été enregistrée. On peut dire qu'il n'y a pas de différence significative entre les exemples qui viennent d'être mentionnés et une création de musique "électro-acoustique" (tape music); par conséquent, le créateur d'un tel morceau de musique est non seulement un auteur, mais aussi un artiste interprète ou exécutant.

86. Néanmoins, l'opinion contraire est également défendable. On peut dire que la création de la musique "électro-acoustique" est si directement liée à la bande magnétique et si indissociable de ce support qu'elle ne laisse pas place à l'interprétation ou à l'exécution de quoi que ce soit : il n'y a rien à exécuter. Il est probable que la réponse à la question de savoir si le créateur d'une telle musique est aussi un artiste interprète ou exécutant diffère d'un pays à l'autre selon l'interprétation donnée au niveau national.

87. Quant à la question de savoir si le compositeur de musique "électro-acoustique" est aussi un producteur de phonogrammes, la réponse est plus facile : elle n'exige pas que l'on détermine d'abord si la production remplit ou non les conditions requises pour être une exécution car, aux termes de l'article 3.c) de la Convention de Rome, l'expression "producteur de phonogrammes" désigne "la personne physique ou morale qui, la première, fixe les sons provenant d'une exécution ou d'autres sons" (non souligné dans l'original). Par conséquent, si l'auteur fixe lui-même l'oeuvre sur bande magnétique, il peut aussi être considéré comme un producteur de phonogrammes.

88. L'autre caractéristique de la "musique expérimentale", c'est qu'il est fait largement usage d'appareils électroniques (synthésiseurs, ordinateurs) dans la création des oeuvres musicales.

89. Un synthésiseur peut produire un son déterminé à partir des constituants de celui-ci (fréquences, intensités, durées, etc.). La notion même de synthèse présuppose une analyse, c'est-à-dire l'identification et l'étude des éléments constitutifs. Dans le cas de la musique, cette analyse consiste le plus souvent en la production d'un sonogramme, d'une image graphique — sorte d'"empreinte" — du son. L'analyse, puis la synthèse de ces sonogrammes sont souvent facilitées par l'usage d'ordinateurs, d'autant que les paramètres d'un sonogramme peuvent aussi être exprimés numériquement. Ainsi, les compositeurs sont en mesure d'utiliser les constituants identifiés de la musique pour créer — au moyen de synthésiseurs et d'ordinateurs — de nouvelles oeuvres musicales. Différentes méthodes sont utilisées pour la création de cette "musique synthétique". Des signaux optiques — nouveaux "sonogrammes" de création récente — ou d'autres dessins schématiques ainsi que des paramètres numériques peuvent être transformés en signaux électro-acoustiques, c'est-à-dire en musique enregistrée directement sur bande magnétique. Exprimer cette musique sous forme de partition est parfois très difficile; il n'y a pas de règles de notation généralement admises pour ces nouveaux types d'oeuvres musicales, et même les meilleures notations peuvent être insuffisantes lorsqu'il s'agit d'exécuter de telles oeuvres.

90. Les compositeurs utilisent aussi l'ordinateur d'autres manières. L'ordinateur peut aider les créateurs à développer une idée de composition, à explorer systématiquement toute une gamme de combinaisons et de structures possibles, à étudier les différents résultats possibles et à choisir ceux qu'ils veulent. Des programmes informatiques sont souvent utilisés pour la création d'oeuvres musicales. En règle générale, ces programmes ne définissent pas une oeuvre unique, mais une série — une "famille" — d'oeuvres composées selon les mêmes principes. Pour la production d'une oeuvre unique, certaines données d'entrée supplémentaires sont nécessaires, qui peuvent être ajoutées de façon purement fortuite.

91. Il ne semble pas indispensable de proposer une réglementation particulière pour la musique créée au moyen d'ordinateurs et de synthésiseurs. Néanmoins, la question de la titularité du droit d'auteur peut se poser, en particulier dans le cas où les oeuvres sont créées directement au moyen de programmes informatiques. A cet égard, il y a lieu, pour clarifier les choses, de rappeler les résultats des travaux des comités d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco qui se sont réunis pour examiner les problèmes découlant, sur le plan du droit d'auteur, de l'utilisation d'ordinateurs pour l'accès aux oeuvres ou la création d'oeuvres (Paris, décembre 1980 et juin 1982), et en particulier la recommandation adoptée par le deuxième comité d'experts.

92. En ce qui concerne l'utilisation des systèmes informatiques pour la création d'oeuvres, les recommandations pertinentes sont les suivantes (paragraphes 13 à 17 de l'annexe I du rapport) :

"13. Les présentes recommandations ne concernent pas et n'affectent pas la protection du logiciel ou celle des programmes en tant que tels qui peuvent bénéficier d'une protection au titre des lois nationales (par exemple, droit d'auteur, brevets, concurrence déloyale ou secrets commerciaux).

"14. Lorsque des systèmes informatiques sont utilisés pour la création d'oeuvres, les Etats devraient les considérer avant tout comme un moyen technique dont l'homme se sert, au cours du processus de création, pour obtenir les résultats qu'il désire.

"15. Pour pouvoir faire l'objet d'une protection par le droit d'auteur, l'oeuvre produite à l'aide de l'ordinateur doit satisfaire aux critères généraux en la matière tels qu'ils sont définis dans les conventions internationales et dans les législations nationales sur le droit d'auteur.

"16. Dans le cas d'oeuvres produites au moyen de systèmes informatiques, le titulaire du droit d'auteur ne peut être en principe que la ou les personnes ayant fourni l'élément de création sans lequel l'oeuvre finale n'aurait pu faire l'objet d'une protection par le droit d'auteur. Par conséquent, le programmeur (la personne qui établit les programmes) ne pourrait être considéré comme coauteur que si sa contribution à l'oeuvre atteste un tel effort de création.

"17. Lorsqu'un système informatique est utilisé dans le cas d'oeuvres de commande ou dans le cas d'oeuvres produites par une personne ou par des personnes liées par un contrat de travail, la question de l'attribution de la titularité du droit d'auteur devrait relever de la législation nationale."

93. Il paraît utile de reprendre ici deux des recommandations précitées, sous une forme adaptée aux oeuvres musicales et visant non seulement l'utilisation d'ordinateurs mais aussi celle d'autres matériels (notamment de synthésiseurs) :

**Principe MW2.** Lorsque des systèmes informatiques et/ou d'autres matériels (des synthésiseurs, par exemple) sont utilisés pour la création d'oeuvres musicales, ces systèmes et matériels devraient être considérés seulement comme des moyens techniques dont l'homme se sert, au cours du processus de création, pour obtenir les résultats qu'il désire.

**Principe MW3.** Dans le cas d'oeuvres produites au moyen de systèmes informatiques et/ou d'autres matériels (des synthésiseurs, par exemple), les titulaires du droit d'auteur sont les personnes ayant fourni l'élément de création sans lequel l'oeuvre finale n'aurait pu faire l'objet d'une protection par le droit d'auteur. Par conséquent, les programmeurs (les personnes qui établissent les programmes pour ces systèmes) et les techniciens (ingénieurs du son, etc.) ne peuvent être considérés comme coauteurs (ou seuls auteurs, selon le cas) que si leur contribution à l'oeuvre atteste un tel effort de création.

*Rapport 66. Plusieurs participants ont exprimé leur entière adhésion aux principes MW2 et MW3.*

*Rapport 67. Une délégation a déclaré que les progrès toujours plus rapides de l'informatique posaient de nouveaux problèmes, par exemple celui de la protection des traductions faites par ordinateur. Sur ce point, une autre délégation, soulignant que la législation de son pays relative au droit d'auteur ne protégeait pas les traductions serviles et littérales, a exprimé l'avis que les traductions par ordinateur devaient nécessairement être rangées dans cette catégorie.*

#### **Adaptations et arrangements d'oeuvres musicales. Traductions de textes d'oeuvres musicales**

94. Selon l'article 2.3) de la Convention de Berne et l'article IVbis.1 de la Convention universelle sur le droit d'auteur, certaines oeuvres dérivées — telles que les adaptations, les arrangements et les traductions — bénéficient également d'une protection au titre du droit d'auteur, sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale.

95. Les législations nationales, les ouvrages consacrés au droit d'auteur et la pratique ne donnent pas aux mots "adaptation" et "arrangement" une signification uniforme. Le Glossaire OMPI du droit d'auteur et des droits voisins définit ces deux termes comme suit : "Adaptation : s'entend généralement de la modification d'une oeuvre préexistante en la transposant d'un genre d'oeuvre à un autre, comme dans le cas des adaptations cinématographiques de romans ou d'oeuvres musicales. L'adaptation peut aussi consister à transformer l'oeuvre à l'intérieur d'un même genre afin de l'adapter à différentes conditions d'exploitation...L'adaptation implique aussi une transformation de la composition de l'oeuvre, à la différence de la traduction, qui n'en transforme que la forme d'expression". "Arrangement de musique : s'entend généralement de l'application de la forme d'expression d'une oeuvre musicale à un but particulier, en fonction des exigences d'un orchestre ou d'un instrument musical donné ou du registre de la voix d'un chanteur, etc. Il s'agit essentiellement d'une réorchestration ou d'une transposition sur un ton différent, qui n'implique pas nécessairement la création d'une oeuvre dérivée". D'après les définitions ci-dessus, l'"adaptation" implique une modification plus substantielle de l'oeuvre : dans le cas d'une oeuvre musicale, par exemple, la variation — qui implique la modification de la ligne mélodique — peut être qualifiée d'adaptation; tandis que l'"arrangement" donne lieu à des modifications moins importantes, comme c'est le cas par exemple dans les réorchestrations et les transcriptions. Parfois, cependant, le terme "arrangement" a une acception plus large : il est alors pratiquement synonyme d'"adaptation musicale" et recouvre tous les genres de modifications d'oeuvres musicales qui peuvent bénéficier d'une protection en tant qu'oeuvres dérivées. Dans le présent document, les mots "adaptations" et "arrangements" sont utilisés côte à côte — comme le fait l'article 2.3) de la Convention de Berne — et, pris conjointement, sont censés recou-

vrir l'ensemble des modifications d'oeuvres musicales qui peuvent être protégées en tant qu'oeuvres dérivées.

96. Les adaptations et arrangements d'oeuvres musicales devraient être protégés au titre du droit d'auteur s'ils présentent un caractère original. La notion d'originalité diffère d'un pays à l'autre, mais que l'adaptation soit dérivée d'une oeuvre protégée ou d'une oeuvre tombée dans le domaine public, le degré d'originalité nécessaire pour bénéficier de la protection devrait être le même.

97. Le fait que, lorsqu'il s'agit de l'adaptation d'une oeuvre encore protégée, l'auteur de l'adaptation et/ou de l'arrangement ne puisse, de son seul chef, autoriser l'utilisation de l'oeuvre dérivée en l'absence du consentement de l'auteur de l'oeuvre originale est une autre question. Par ailleurs, comme il est dit au paragraphe 28 ci-dessus, dès lors que l'adaptation revêt un caractère original, le fait qu'elle résulte d'une atteinte au droit d'auteur ne lui enlève pas son caractère d'oeuvre dérivée. Par conséquent, si l'adaptation est utilisée par une tierce personne sans l'accord de l'adaptateur, il y a atteinte au droit d'auteur de ce dernier.

98. Le principe ci-après est soumis à l'examen du comité :

**Principe MW4. Les adaptations et arrangements d'oeuvres musicales et les traductions des textes accompagnant de telles oeuvres devraient, s'ils revêtent un caractère original, bénéficier d'une protection au titre du droit d'auteur — sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale. Ces adaptations et arrangements et ces traductions sont respectivement assujettis au droit d'adaptation et au droit de traduction de l'auteur de l'oeuvre originale, conformément au principe MW8.1)iii) et iv). Toutefois, s'il est fait usage d'une adaptation, d'un arrangement ou d'une traduction créés sans l'autorisation de l'auteur de l'oeuvre originale, cette absence d'autorisation ne dispense pas l'utilisateur de l'obligation de respecter pleinement les droits de l'adaptateur sur sa propre oeuvre.**

*Rapport 68. Certaines délégations ont déclaré souscrire au contenu du principe MW4.*

*Rapport 69. Il a été entendu que les opinions exprimées par les participants à propos des adaptations non autorisées d'oeuvres dramatiques ou chorégraphiques (principe DC2.2), dernière phrase) s'appliquaient également, mutatis mutandis, aux adaptations non autorisées d'oeuvres musicales (principe MW4, dernière phrase).*

*Rapport 70. L'observateur d'une organisation internationale non gouvernementale a déclaré que le caractère original des adaptations et arrangements d'oeuvres musicales qui était mentionné dans la pre-*

mière phrase du principe MW4 et auquel était subordonnée leur protection au titre du droit d'auteur, apparaissait comme un critère subjectif et qu'au lieu de cette notion qualitative, il conviendrait d'appliquer certains éléments d'appréciation quantitatifs tels que la part représentée par la contribution nouvelle par rapport à l'oeuvre originale.

Rapport 71. Une délégation a exprimé son désaccord sur la proposition mentionnée dans le paragraphe qui précède, faisant valoir que l'originalité ou (selon la formule en usage dans son pays) l'existence d'une création intellectuelle personnelle, était une condition indispensable de la protection au titre du droit d'auteur. Elle a insisté sur la nécessité de tenir compte de certains aspects qualitatifs, sans que cette appréciation porte sur la valeur de l'oeuvre.

### Improvisations. Oeuvres de musique aléatoire

99. Il existe différents genres d'improvisations musicales du point de vue de la protection par le droit d'auteur. Il y a, en matière d'improvisation, des éléments qui ne peuvent être considérés comme originaux (tels certains éléments très courants dans la musique populaire) : ils font simplement partie de l'exécution de l'oeuvre musicale et ne sont pas protégés par le droit d'auteur. D'autres improvisations constituent pratiquement des variations d'oeuvres protégées préexistantes et peuvent donc — si elles présentent véritablement un caractère original — être protégées en tant qu'adaptations, assujetties au droit d'adaptation de l'auteur de l'oeuvre originale. Il se peut également que l'artiste s'écarte complètement de l'oeuvre préexistante ou qu'il utilise ses propres motifs musicaux ; en pareil cas, une improvisation originale peut jouir de la protection conférée à une oeuvre originale indépendante.

100. La protection des improvisations au niveau national est soumise à deux conditions fondamentales. La première est que seules les créations originales peuvent bénéficier de la protection, étant entendu que la notion d'originalité diffère d'un pays à l'autre. Si l'improvisation répond à la condition d'originalité dans le pays concerné, il ne serait pas juste de ne pas lui accorder la protection du droit d'auteur au seul motif que ce n'est pas un auteur qui l'a créée mais un artiste dont la tâche principale est l'exécution de l'oeuvre. Certains pays, comme on l'a vu plus haut au paragraphe 16, posent une autre condition à la protection par le droit d'auteur : la fixation de l'oeuvre. La haute valeur de certaines improvisations (par exemple dans le domaine du jazz) est un argument supplémentaire qui devrait inciter les législateurs à ne pas subordonner la protection de l'oeuvre à sa fixation ou du moins, lorsque cette condition existe, à reconnaître aux enregistrements sonores la qualité de fixations.

101. Les artistes qui improvisent devraient bien entendu être protégés aussi en tant qu'interprètes ou exécutants.

102. Le principe ci-après est soumis à l'examen du comité :

**Principe MW5. Les improvisations musicales peuvent, à condition de revêtir un caractère original, en tant d'adaptations ou en tant qu'oeuvres indépendantes, selon leur degré de dépendance à l'égard d'oeuvres préexistantes, être protégées. La protection de ces improvisations peut être subordonnée à leur fixation, conformément au principe MW1.3). Dans le cas d'improvisations protégées en tant qu'adaptations, le principe MW4 est également applicable.**

103. Les improvisations sont des manifestations particulières de la créativité de certains artistes. Une nouvelle forme de composition musicale est apparue récemment : la musique aléatoire, dont le compositeur offre lui-même à l'artiste interprète ou exécutant la possibilité d'apporter à l'oeuvre une contribution empreinte de créativité.

104. La musique aléatoire est une forme de musique dans laquelle le compositeur ne détermine pas l'oeuvre sous sa forme définitive mais laisse une certaine place à l'initiative créatrice de l'exécutant ou de l'interprète, cette initiative pouvant se manifester dans le choix entre certaines variantes, dans des répétitions, dans la combinaison de certains éléments, dans la détermination du tempo ou de l'intensité de la musique, voire dans la mise au point finale de la ligne mélodique par le moyen d'une improvisation obéissant à certains paramètres plus ou moins précis. Ainsi, la composition aléatoire est une sorte de scénario dont la mise en forme finale est assurée par quelqu'un d'autre.

105. S'agissant de musique aléatoire, l'on pourrait considérer que le compositeur autorise *ipso facto* — et d'une certaine façon invite — l'exécutant ou l'interprète à mettre la dernière main à son oeuvre ou à lui apporter certaines modifications. Si la contribution de l'artiste interprète ou exécutant revêt un caractère original, elle peut — selon sa relation avec les éléments existants de l'oeuvre — être protégée en tant qu'adaptation ou en tant que partie d'une oeuvre de collaboration (même si l'oeuvre n'a pas été créée simultanément par le compositeur et par l'artiste interprète ou exécutant lui-même mais qu'elle est en fait le fruit de leur collaboration).

106. Ce qui est dit au paragraphe 99 ci-dessus s'applique aussi nécessairement dans le cas envisagé ici. En conséquence, il dépend de la notion d'originalité qui a cours dans le régime national du droit d'auteur que les contributions produites lors de l'exécution ou de l'interprétation d'oeuvres aléatoires puissent effectivement bénéficier d'une protection à ce titre. D'autre part, la protection de ces contributions peut aussi être subordonnée à leur fixation.

107. Les législations nationales diffèrent en ce qui concerne le statut des coauteurs. Il est des pays où les coauteurs — dans certains cas du moins — ne peuvent utiliser séparément leurs contributions. Dans le cas d'une

oeuvre de musique aléatoire qui pourrait être le produit d'une collaboration entre le compositeur et l'artiste interprète ou exécutant, cette règle ne devrait jamais s'appliquer à la contribution du compositeur. Il découle de la nature même de ces oeuvres—"scénarios", et des instructions de leurs compositeurs, qu'elles peuvent se concrétiser en plusieurs variations existant parallèlement.

108. Il va sans dire que l'interprète ou exécutant d'une oeuvre aléatoire devrait, outre l'éventuelle protection au titre du droit d'auteur, bénéficier aussi de la protection accordée aux artistes interprètes ou exécutants.

109. Le principe suggéré ci-dessous a certains éléments en commun avec le principe MW5 ci-dessus, relatif aux improvisations musicales :

**Principe MW6. 1) Les oeuvres de musique aléatoire s'entendent des compositions dans lesquelles le compositeur laisse une certaine place à la contribution créatrice des artistes interprètes ou exécutants, en les autorisant et en les invitant à opérer certains choix (concernant l'intensité, la durée et d'autres éléments du son ou des unités mélodiques, la répétition ou la combinaison de certaines parties de l'oeuvre, etc.) ou à déterminer, à certains égards, la forme finale de l'oeuvre, en fonction de paramètres et d'instructions donnés par le compositeur.**

**2) Les contributions des artistes interprètes ou exécutants aux oeuvres aléatoires peuvent être protégées — selon la nature de leur relation avec l'oeuvre aléatoire créée par le compositeur — en tant qu'adaptations ou en tant que contributions à une oeuvre de collaboration. La protection de ces contributions peut être subordonnée à leur fixation conformément au principe MW1.3).**

*Rapport 72. Un accord général s'est dégagé en faveur des principes MW5 et MW6.*

*Rapport 73. Une délégation a souligné la possibilité évoquée dans le principe MW6.2) que l'artiste interprète ou exécutant d'une oeuvre aléatoire ait le droit d'être considéré comme coauteur de la version définitive de l'oeuvre, dans la mesure où c'est sa contribution qui donnerait à l'oeuvre sa forme complète.*

*Rapport 74. Un observateur d'une organisation internationale non gouvernementale a souligné que les interprètes ou exécutants d'oeuvres aléatoires devraient, même s'ils étaient protégés en qualité d'adaptateurs ou de coauteurs, bénéficier aussi d'une protection en tant qu'artistes interprètes ou exécutants.*

## Droits moraux sur les oeuvres musicales

110. Les considérations exposées aux paragraphes 40 à 42 concernant les droits moraux sur les oeuvres dramatiques et chorégraphiques sont également applicables, *mutatis mutandis*, aux oeuvres musicales (à ceci près que le problème des modifications apportées lors de la mise en scène d'une oeuvre dramatique ou chorégraphique ne se pose évidemment pas pour ce qui concerne les oeuvres musicales). C'est pourquoi il est suggéré d'appliquer le principe suivant :

**Principe MW7. Indépendamment des droits patrimoniaux de l'auteur, et même après la cession desdits droits, les auteurs d'oeuvres musicales devraient avoir le droit :**

**i) de revendiquer la paternité de leur oeuvre et d'exiger que leur nom figure sur les exemplaires de celle-ci (y compris les enregistrements sonores) et soit, dans la mesure du possible, mentionné en relation avec toute utilisation de cette oeuvre;**

**ii) de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de l'oeuvre ou à toute autre atteinte à la même oeuvre, préjudiciables à leur honneur ou à leur réputation.**

111. S'agissant de musique de variétés, il arrive assez souvent que seul le nom de l'artiste interprète ou exécutant soit mentionné, par exemple dans les programmes de radiodiffusion. Le fait de ne pas indiquer le nom des auteurs des oeuvres exécutées constitue, en pareil cas, une atteinte au droit moral de l'auteur mentionné à l'alinéa i) ci-dessus.

112. En ce qui concerne l'autre droit moral, le "droit au respect", défini à l'alinéa ii) ci-dessus, l'observation suivante s'impose : comme il est dit au paragraphe 42, la disposition ne vise pas à interdire toutes les sortes de modifications de l'oeuvre, mais seulement les actes mentionnés qui seraient préjudiciables à l'honneur ou à la réputation de l'auteur. L'auteur qui autorise lui-même l'utilisation de son oeuvre en vertu de son droit exclusif d'autorisation peut veiller à la sauvegarde de ce droit moral. Mais dans le cas des utilisations d'oeuvres musicales qui relèvent des "petits droits" (voir plus loin le chapitre intitulé "Droits d'exécution"), les usagers reçoivent une autorisation d'utilisation générale qui couvre — pratiquement — l'ensemble du répertoire mondial. Les auteurs ne sont pas à même, au stade de l'autorisation, de prendre individuellement des dispositions pour assurer la protection de leurs droits moraux, mais cela ne signifie pas que ces droits ne bénéficient pas d'une pleine protection. Un cas particulier d'atteinte au "droit au respect" de l'auteur peut consister en l'utilisation de son oeuvre dans certains contextes (dans le cadre d'une production pornographique, par exemple, ou pour certaines publicités). Il va de soi que les auteurs doivent avoir le droit de s'opposer à ces utilisations préjudiciables, même si elles ont été faites sous le couvert d'une licence générale.

*Rapport 75.* Plusieurs participants ont déclaré approuver le principe MW7.i), et en particulier l'idée selon laquelle le droit qu'a l'auteur d'exiger que son nom soit mentionné doit s'appliquer seulement "dans la mesure du possible". Quelques-uns d'entre eux ont par ailleurs fait observer que l'obligation de mentionner le nom de l'auteur dans les programmes de radiodiffusion était impossible à respecter dans la pratique. D'autres participants ont exprimé un avis différent; ils ont souligné que dans le cas évoqué au paragraphe 111 du document — c'est-à-dire lorsque le nom de l'artiste interprète ou exécutant est mentionné —, il devrait en général être possible de trouver des solutions réalistes permettant de mentionner aussi le nom de l'auteur. Enfin, il a été convenu que le libellé du paragraphe 111 pourrait être un peu plus nuancé; il suffirait de dire, par exemple, au lieu de "constitue une atteinte", "peut constituer une atteinte".

*Rapport 76.* Quelques participants ont souligné l'importance que les auteurs attachent à leur droit d'être nommés en tant qu'auteurs en relation avec leurs oeuvres.

*Rapport 77.* L'idée a été avancée que les questions touchant à l'exercice du droit de l'auteur d'être nommé comme tel dans les émissions de radiodiffusion devraient de préférence être réglées par convention entre les sociétés d'auteurs et les organismes de radiodiffusion.

*Rapport 78.* Bien qu'il fût entendu que les vues exprimées par les participants à propos du "droit au respect" des auteurs d'oeuvres dramatiques et chorégraphiques (principe DC3.1)ii) et 2)) étaient également valables d'une manière générale, dans le cas des auteurs d'oeuvres musicales (principe MW7.ii)), certaines observations ont été répétées et plusieurs ont fait l'objet d'une nouvelle discussion.

*Rapport 79.* Quelques participants ont proposé que soient supprimés les mots "préjudiciables à leur honneur ou à leur réputation". Il serait ainsi reconnu que l'auteur devrait dans tous les cas pouvoir se prononcer sur n'importe quelle modification de son oeuvre, cette dernière étant d'une certaine manière l'expression de sa personnalité. Une délégation a proposé, à titre de solution de rechange, qu'au lieu de supprimer le dernier membre de phrase du principe MW7, on ajoute à ce principe un nouveau paragraphe. Ce nouveau paragraphe reprendrait, mutatis mutandis, le paragraphe 2) du principe DC3, à ceci près que la seconde partie de ce paragraphe, à partir du mot "toutefois", serait omise.

*Rapport 80.* D'autres participants se sont déclarés opposés aux propositions mentionnées au paragra-

phe précédent. Ils ont insisté sur le fait que le principe à l'examen ne devrait pas aller au-delà des obligations minimales prescrites par l'article 6<sup>bis</sup> de la Convention de Berne.

## Droits patrimoniaux sur les oeuvres musicales

113. Les oeuvres musicales font l'objet d'utilisations extrêmement diverses et la quasi-totalité des droits patrimoniaux prévus par la législation sur le droit d'auteur leur sont applicables, exactement comme il est dit au paragraphe 44 à propos des oeuvres dramatiques et chorégraphiques. Par conséquent, nous suivrons, dans la présente partie du document, la même démarche que celle qui est indiquée au paragraphe 44 : nous énumérerons d'abord tous les droits patrimoniaux, sans entrer dans le détail, puis nous analyserons ces droits de façon plus détaillée, uniquement dans la mesure où les caractéristiques particulières des oeuvres musicales et de leur utilisation le justifient.

114. Le principe ci-après relatif aux droits patrimoniaux est soumis à l'examen du comité :

**Principe MW8. 1) Les auteurs d'oeuvres musicales devraient jouir du droit exclusif d'autoriser au moins les actes suivants :**

**i) la reproduction de l'oeuvre de quelque manière et sous quelque forme que ce soit, en particulier sous forme de partition musicale (notes et texte imprimé de l'oeuvre) et sous forme d'enregistrements sonores (droit de reproduction);**

**ii) la location et le prêt public des exemplaires de l'oeuvre reproduite sous forme de partition ou sous forme d'enregistrements sonores contenant l'oeuvre (droit de location et de prêt public);**

**iii) la réalisation d'adaptations et d'arrangements de l'oeuvre (droit d'adaptation);**

**iv) la traduction du texte de l'oeuvre musicale (droit de traduction);**

**v) l'exécution publique de l'oeuvre (droit d'exécution publique);**

**vi) toute communication publique de l'oeuvre, y compris par fil dans un programme propre câblé (droit de communication publique);**

**vii) la radiodiffusion de l'oeuvre, toute communication publique, soit par fil (par câble), soit sans fil (réémission), de l'oeuvre radiodiffusée lorsque cette communication ou réémission est faite par un autre organisme que celui d'origine et la communication publique par haut-parleur ou par tout autre instrument transmetteur analogue de l'oeuvre radiodiffusée (droit de radiodiffusion et droits connexes);**

**viii) l'adaptation et la reproduction cinématographiques de l'oeuvre ainsi que la mise en circulation de l'oeuvre ainsi adaptée ou reproduite (droits cinématographiques).**

2) Le droit exclusif de l'auteur de l'oeuvre musicale d'autoriser les actes visés au paragraphe 1) ci-dessus ne devrait faire l'objet de restrictions que dans les cas et dans la mesure où les conventions internationales sur le droit d'auteur le permettent.

115. Les droits susmentionnés et les possibilités de limitation de ces droits sont réglés par les articles 8, 9, 10, 10<sup>bis</sup>, 11, 11<sup>bis</sup>, 12, 13 et 14 de la Convention de Berne. L'article IV<sup>bis</sup> de la Convention universelle sur le droit d'auteur ne règle pas de façon aussi détaillée ces droits des auteurs et leurs limitations éventuelles. Mais il dispose en termes généraux, comme on l'a vu plus haut au paragraphe 46, que la législation nationale doit accorder à ces droits "un niveau raisonnable de protection effective". Il y a une exception : le droit de location et de prêt public, qui ne peut découler que d'une interprétation passablement généreuse du contenu du droit de reproduction (art. 9 de la Convention de Berne, art. IV<sup>bis</sup> de la Convention universelle sur le droit d'auteur) (mais il faut ajouter que même si cette interprétation n'est pas acceptée, l'octroi d'un tel droit paraît souhaitable au niveau national pour permettre une protection suffisante des droits et intérêts patrimoniaux des auteurs).

116. Outre les principes de base de la protection des droits patrimoniaux afférents aux oeuvres musicales qui sont énoncés dans le principe MW8 ci-dessus, il paraît souhaitable de prendre en considération les observations et les principes plus détaillés formulés ci-après.

*Rapport 81. D'une manière générale, les membres du comité ont approuvé la liste des droits énoncés dans le principe MW8.*

*Rapport 82. Une délégation a souligné qu'il faudrait étendre les droits de location et de prêt public concernant les oeuvres musicales aux oeuvres musicales qui sont incluses dans des vidéogrammes, éventuellement par le biais d'une interprétation de la notion de mise en circulation mentionnée au paragraphe 1)viii) du principe MW8, et que le paragraphe 132 du document devrait également viser les vidéogrammes.*

*Droit de reproduction dans le cas des partitions. Reprographie*

117. Le droit de reproduction afférent aux partitions (notes et/ou texte des oeuvres musicales) peut ne pas s'appliquer à certaines formes nouvelles de musique populaire (tout simplement parce qu'il n'existe pas de partition) mais il demeure un élément important des droits de l'auteur dans les autres domaines de la musique. Les contrats d'édition d'oeuvres musicales prévoient qu'un pourcentage convenu du prix de vente effectif de la partition musicale est versé à l'auteur à titre de redevance. Ces droits sont en règle générale administrés par l'éditeur.

118. La partition est souvent indispensable à l'exécution d'une oeuvre musicale (tout au moins pour les musiques traditionnelles, à commencer par la musique sérieuse). La production de certaines partitions est très coûteuse. Les éditeurs de musique ont donc intérêt à ce que l'oeuvre soit exécutée le plus souvent possible. Assumant en général des fonctions d'agents, ils s'emploient donc à promouvoir l'exécution des oeuvres musicales publiées par leurs soins et perçoivent, sur la base des contrats d'édition, un certain pourcentage des redevances versées au titre des droits d'exécution et de reproduction mécanique.

119. Les procédés reprographiques de plus en plus perfectionnés soulèvent de sérieux problèmes pour ce qui est de l'exercice des droits de reproduction et autres droits dans le cas des partitions musicales. Lorsque des partitions coûteuses (par exemple les partitions d'orchestre complètes) sont tout simplement copiées au lieu d'être achetées ou louées, le droit de reproduction de l'auteur se trouve sérieusement amoindri et les éditeurs de musique ne peuvent pas rentrer dans leurs frais.

120. Dans le cadre de la présente série de réunions de comités d'experts gouvernementaux, les problèmes généraux posés par la reprographie seront examinés par le Comité sur les oeuvres imprimées mentionné au paragraphe 21. Il y a cependant certains éléments particuliers qui sont à prendre en considération dans le cas d'oeuvres musicales. Selon l'article 9.2) de la Convention de Berne, il ne peut être admise aucune exception au droit de reproduction qui porterait atteinte à l'exploitation normale de l'oeuvre ou causerait un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur, et l'article IV<sup>bis</sup> de la Convention universelle sur le droit d'auteur dispose que les exceptions ne doivent pas être contraires à l'esprit et aux dispositions de la convention et que, si des exceptions sont apportées, l'Etat contractant doit néanmoins accorder "un niveau raisonnable de protection effective" à chacun des droits auxquels il est fait exception. Sans préjuger l'issue des futures délibérations sur la reprographie, la situation spéciale des oeuvres musicales à cet égard appelle une réglementation spéciale. Le principe ci-après est soumis à l'examen du comité :

**Principe MW9. Le droit de reproduction ne devrait pas faire l'objet de restrictions relatives à la reproduction reprographique des partitions si cette reproduction doit servir, directement ou indirectement, à l'exécution publique de l'oeuvre musicale concernée.**

121. Il va sans dire que, dans les autres cas, le principe MW8.2) est également applicable à la reproduction (reprographique ou autre) des partitions. Par exemple, sur la base de l'article 10.2) de la Convention de Berne, de courtes oeuvres musicales, ou de courts extraits d'oeuvres musicales plus longues, revêtant la forme de partitions peuvent être utilisés à titre d'illustration dans l'enseignement, sous réserve qu'une telle utilisation soit conforme aux bons usages.

*Rapport 83. Une délégation a déclaré appuyer le principe MW9.*

*Rapport 84. En réponse à une question d'un observateur d'une organisation internationale non gouvernementale, il a été précisé que (comme il est expliqué au paragraphe 120 du document) les problèmes de reprographie seraient examinés en détail par le Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres imprimées et que le principe MW9 ne prendrait tout son sens qu'à la lumière des résultats de la réunion dudit comité. En ce qui concerne la reproduction reprographique, quelques pays admettaient la libre utilisation dans certains cas, tandis que d'autres appliquaient un régime d'un type ou d'un autre de licences non volontaires. Les cas dans lesquels ces restrictions du droit de reproduction pouvaient se justifier et ceux dans lesquels elles étaient inacceptables seraient examinés plus en détail. Tout ce que disait le principe MW9 à cet égard, c'était que si, dans le cas de la reprographie, il était possible que le futur Comité sur les oeuvres imprimées considère comme justifiée une restriction du droit de reproduction (qu'il s'agisse de prévoir la liberté d'utilisation ou un régime de licences obligatoires), de telles restrictions ne devaient pas s'appliquer à la reproduction reprographique des partitions, tout au moins dans le cas visé par ce principe (celui où la reproduction doit servir directement ou indirectement à l'exécution publique de l'oeuvre musicale concernée). Seuls les résultats de la réunion du Comité sur les oeuvres imprimées permettraient de décider si d'autres restrictions que celles mentionnées au paragraphe 121 du document pouvaient se justifier.*

*Droit de reproduction dans le cas des enregistrements sonores. Piraterie. Enregistrement à domicile*

122. Le droit d'autoriser la production de disques et de bandes — ou "droits de reproduction mécanique" — constitue l'un des droits les plus importants des titulaires du droit d'auteur sur des oeuvres musicales. (Les "droits de reproduction mécanique" s'appliquent également à la production de boîtes à musique et de bandes perforées pour piano mécanique, premiers domaines où lesdits droits aient acquis de l'importance; l'expression "droits de reproduction mécanique" date en fait de l'époque où c'étaient là les seules utilisations existantes.)

123. Dans beaucoup de pays, les droits de reproduction mécanique sont administrés par des sociétés d'auteurs qui, sur la base d'accords de réciprocité entre sociétés, représentent un pourcentage considérable du répertoire mondial. La pratique des sociétés d'administration des droits de reproduction mécanique s'écarte en partie de celle des sociétés qui administrent les droits d'exécution d'oeuvres musicales (par exemple, les accords de réciprocité n'autorisent pas, en général, à appliquer aux redevances des déductions justifiées par des objectifs sociaux et culturels généraux comme cela se fait dans le cas des droits d'exécution); cela mis à part, cependant, les principes et observations ci-dessous qui concernent l'administration collective

des droits d'exécution musicale s'appliquent *mutatis mutandis* à l'administration collective des "droits de reproduction mécanique".

124. Aux termes de l'article 13.1) de la Convention de Berne : "Chaque pays de l'Union peut, pour ce qui le concerne, établir des réserves et conditions relatives au droit exclusif de l'auteur d'une oeuvre musicale et de l'auteur des paroles, dont l'enregistrement avec l'oeuvre musicale a déjà été autorisé par ce dernier, d'autoriser l'enregistrement sonore de ladite oeuvre musicale, avec, le cas échéant, les paroles; mais toutes réserves et conditions de cette nature n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aurait établies et ne pourront en aucun cas porter atteinte au droit qui appartient à l'auteur d'obtenir une rémunération équitable fixée, à défaut d'accord amiable, par l'autorité compétente." Plusieurs pays appliquent — sur la base de cette disposition — un régime de licences obligatoires pour les "droits de reproduction mécanique" afférents à la musique (ce régime s'appliquant non seulement aux oeuvres musicales au sens où cette expression s'entend dans la présente partie du document, mais aussi aux oeuvres dramatico-musicales).

125. La disposition citée plus haut figure dans le texte de la Convention de Berne, sous une forme plus ou moins voisine de la forme actuelle, depuis l'Acte de Berlin de 1908, encore que la conférence de révision de Stockholm de 1967 ait apporté une modification importante. Auparavant, chaque pays de l'Union avait la faculté d'instaurer un régime de licences obligatoires couvrant non seulement l'enregistrement mais aussi l'exécution publique des oeuvres en question au moyen de tels enregistrements. L'utilisation publique d'enregistrements se généralisant, et l'exécution publique des oeuvres par ce moyen étant presque toujours couverte par les contrats, il est devenu clair qu'en l'occurrence l'obligation n'avait plus de raison d'être et qu'il convenait de limiter le champ d'application du régime de licences obligatoires à l'acte d'enregistrement. C'est ce qui a été fait à Stockholm en 1967.

126. Récemment, on s'est demandé, tout au moins dans certains pays industrialisés, si l'application de ce régime de licences obligatoires se justifiait vraiment. Ainsi, le Gouvernement britannique a exprimé dans le "Livre blanc" (intitulé "*Intellectual Property and Innovation*") qu'il a présenté au Parlement en avril 1986, son intention d'abolir le système de la licence légale d'enregistrement (actuellement prévu par la section 8 de la loi de 1956 sur le droit d'auteur). Le Livre blanc présente les arguments suivants en faveur de l'abolition de ce régime : "Le régime de la licence légale est contraire au principe normal de la protection par le droit d'auteur selon lequel le titulaire du droit d'auteur doit pouvoir contrôler l'utilisation qui est faite du matériel protégé par ce droit; il ne peut se justifier que dans des circonstances spéciales. Le régime de la licence légale avait été conçu pour répondre à des conditions qui sont depuis longtemps révolues et la rupture du consensus qui s'était établi en sa faveur renforce considérablement les doutes exprimés dans le "Livre vert" de 1981. Le principal danger cité par ceux qui sont partisans du maintien du régime de la licence légale — à savoir qu'en l'absence d'un tel régime, les grands groupes d'édition musicale ris-

queraient de monopoliser à leur profit l'enregistrement des oeuvres de leur répertoire, privant ainsi le public du choix de versions dont il a pris l'habitude et auquel il s'attend — ne paraît pas bien grand. Les maisons de disques sont aujourd'hui très nombreuses. La diversité est une caractéristique acquise du marché et le succès de tel ou tel enregistrement n'est pas forcément assuré. Il est donc peu probable que les groupes d'édition compromettent leurs propres intérêts commerciaux en limitant ainsi la diffusion des oeuvres. Il ne semble pas non plus raisonnable de supposer que, comme d'aucuns l'ont dit, on assisterait à une majoration des redevances de nature à faire baisser l'ensemble des ventes et à créer du chômage. En agissant ainsi, les titulaires des droits compromettraient leurs propres intérêts autant que ceux des maisons de disques." Ces arguments paraissent avoir une valeur générale et être également pertinents dans le cas d'autres pays ayant un régime de licences obligatoires. Les licences obligatoires d'enregistrement ont été introduites pour encourager le développement de l'industrie du disque lorsque celle-ci n'en était qu'à ses débuts. Cette industrie s'est à présent développée, et les raisons qui plaidaient en faveur des licences obligatoires semblent avoir perdu leur validité.

127. Il importe de bien préciser que, même lorsqu'il y a application de licences obligatoires d'enregistrement, celles-ci ne doivent en aucun cas porter préjudice au droit des auteurs à une rémunération équitable. Une rémunération ne peut être qualifiée d'équitable que si elle reflète la valeur marchande réelle des droits en cause. La valeur marchande des droits de reproduction mécanique peut être déterminée très aisément d'après les contrats existant dans d'autres pays entre les "sociétés d'administration des droits de reproduction mécanique" et les producteurs de phonogrammes.

128. Sur la base des considérations qui précèdent, le principe suivant est suggéré :

**Principe MW10.1) L'application d'un régime de licences obligatoires pour l'enregistrement des oeuvres musicales, lorsque les auteurs en ont déjà autorisé l'enregistrement, n'est pas incompatible avec les conventions internationales sur le droit d'auteur; cependant, l'abolition de ce régime devrait être envisagée dans les pays où la protection de l'industrie phonographique ne justifie plus de telles licences.**

**2) Dans les pays qui appliquent le régime de licences obligatoires visé au paragraphe 1), la rémunération des auteurs devrait être fixée d'après la pleine valeur marchande du droit de reproduction dans ce domaine.**

129. Le problème de la piraterie des phonogrammes a été examiné en détail à la réunion du Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes dont il est question au paragraphe 8. Les principes et commentaires figurant dans le document de travail établi à l'intention de cette réunion s'appliquent bien évidemment aux oeuvres musicales incluses dans des

phonogrammes. Une forme particulière de piraterie est l'enregistrement de "contrebande" (*bootlegging*) qui consiste à enregistrer des exécutions "vivantes" sans autorisation et à inclure les enregistrements dans des phonogrammes produits à des fins commerciales. Les principes et commentaires susmentionnés concernant la piraterie des phonogrammes s'appliquent *mutatis mutandis* à de pareils cas d'utilisation non autorisée.

130. L'enregistrement à domicile, c'est-à-dire la reproduction à des fins privées, a également fait l'objet d'un examen détaillé à propos des phonogrammes pendant la réunion et dans le document de travail mentionnés au paragraphe 129, et les principes et commentaires contenus dans le document en question s'appliquent également aux oeuvres musicales incluses dans des phonogrammes. Les enregistrements à domicile peuvent, cependant, être faits non seulement à partir de phonogrammes mais aussi à partir d'une émission radiodiffusée, par exemple. En pareil cas, le préjudice causé par ces enregistrements privés aux auteurs des oeuvres musicales existe aussi (ces enregistrements privés rétrécissent le marché du droit de reproduction). Par conséquent, les principes et commentaires mentionnés plus haut s'appliquent *mutatis mutandis* à ces cas.

*Rapport 85. Une délégation a déclaré que, bien que son pays appliquât un régime de licences obligatoires pour l'enregistrement des oeuvres musicales, elle estimait le principe MW10 acceptable parce qu'il parlait de la nécessité d'envisager l'abolition de ce régime dans les pays où la protection de l'industrie phonographique ne justifiait plus de telles licences. Cette délégation a précisé que, dans son pays, on estimait que la protection de l'industrie phonographique justifiait encore l'application d'un régime de licences obligatoires.*

*Rapport 86. Une autre délégation a déclaré que la notion de "pleine valeur marchande" utilisée dans le principe MW10.2) ne lui paraissait pas suffisamment claire. Il serait plus approprié de dire que la rémunération des auteurs devrait être fonction du nombre de copies faites et que son montant devrait correspondre à la pratique internationale. On lisait au paragraphe 127 que la valeur marchande des droits de reproduction mécanique pouvait être déterminée d'après les contrats existant dans d'autres pays entre les "sociétés d'administration des droits de reproduction mécanique" et les producteurs de phonogrammes. Il serait plus exact de se référer au tarif international généralement pratiqué plutôt qu'aux contrats qui appliquent ce tarif.*

*Rapport 87. Un observateur d'une organisation internationale non gouvernementale s'est déclaré en désaccord sur l'opinion rapportée au paragraphe précédent, suivant laquelle la rémunération de l'auteur devrait être fonction du nombre de copies réalisées. La pratique internationale établie était que les droits*

d'auteur soient calculés d'après le nombre d'exemplaires mis en vente et non d'après le nombre d'exemplaires fabriqués. L'observateur a souligné que les industries phonographiques pouvaient s'accommoder de "droits de reproduction mécanique exclusifs", mais qu'un régime de licences obligatoires avait l'avantage de protéger les producteurs de phonogrammes contre des exigences excessives.

#### *Droit de location et de prêt public*

131. Les éditeurs d'oeuvres musicales ont souvent l'habitude de louer leurs partitions, au lieu de les vendre. C'est surtout le cas des partitions d'orchestre très coûteuses. Si les auteurs (en vertu des contrats qu'ils passent avec les auteurs) et les éditeurs ne jouissaient pas d'un droit de location et de prêt public, l'une des principales utilisations de ces oeuvres échapperait à la protection du droit d'auteur. Cette absence de protection aurait pour effet non seulement de léser gravement les droits des auteurs, mais aussi de réduire à néant le marché des éditeurs de musique et de les forcer à renoncer à l'édition d'oeuvres musicales.

132. La nécessité d'instituer un droit de location et de prêt public relativement aux phonogrammes a été examinée en détail par la réunion du Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes mentionnée au paragraphe 8 ci-dessus. Les principes et les commentaires figurant dans le document de travail établi à l'intention de cette réunion sont directement applicables aux oeuvres musicales incluses dans des phonogrammes et, *mutatis mutandis*, à la location et au prêt public des partitions. L'existence d'un droit exclusif de location et de prêt public revêt même une importance particulière dans le domaine des partitions.

*Rapport 88. Il a été entendu que les points de vue exprimés au cours du débat sur la question du droit de location et de prêt public touchant les oeuvres dramatiques et chorégraphiques s'appliquaient également, mutatis mutandis, à d'éventuels droits de ce type concernant les oeuvres musicales.*

*Rapport 89. Une délégation a répété la proposition qu'elle avait déjà formulée à cet égard, à savoir que le droit de location devrait aussi être expressément reconnu dans le cas de vidéogrammes.*

*Rapport 90. Une autre délégation a fait observer que la reconnaissance du droit de location ne se justifiait pas de la même manière pour toutes les catégories d'oeuvres. Elle a déclaré que dans son pays ce droit s'appliquait aux enregistrements sonores; toutefois, le législateur n'avait pas cru devoir l'étendre aux vidéogrammes.*

*Rapport 91. Une troisième délégation a insisté sur la nécessité de faire une distinction entre les exemplaires produits exclusivement pour la location et*

*ceux produits exclusivement pour la vente, comme cela ressort du paragraphe ci-dessus.*

*Rapport 92. Certains participants ont suggéré de reconnaître un droit général de mise en circulation, couvrant la vente, l'importation, la location, le prêt public, etc.*

#### *"Droits d'exécution"*

133. Les "droits d'exécution" sont les droits les plus utilisés en ce qui concerne les oeuvres musicales et constituent par conséquent — à côté des "droits de reproduction mécanique" — les principaux droits patrimoniaux des auteurs de ces oeuvres. Cette expression est utilisée à propos de certaines utilisations d'oeuvres musicales non dramatiques et des mêmes utilisations non théâtrales d'extraits d'oeuvres dramatico-musicales (par exemple, l'exécution publique d'un air d'opéra lors d'un concert). Les droits exercés dans l'ensemble des cas d'utilisation susmentionnés sont fréquemment désignés sous le nom de "petits droits" (par opposition aux "grands droits", qui s'entendent des droits relatifs aux exécutions ou représentations intégrales et autres utilisations complètes d'oeuvres dramatico-musicales).

134. Dans le contexte susmentionné, l'expression "droits d'exécution" est utilisée dans la pratique pour couvrir non seulement le droit d'exécution publique mais aussi le droit de communication publique et le droit de radiodiffusion et les droits connexes, tels qu'ils sont définis dans le principe MW8 ci-dessus. Par exemple, le contrat type de représentation réciproque entre les sociétés d'exécution publique adopté par la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC) contient la définition suivante : "Aux termes du présent contrat, l'expression 'exécutions publiques' comprend toutes auditions ou exécutions rendues audibles au public dans un lieu quelconque à l'intérieur des territoires d'exercice de chacune des Sociétés contractantes par quelque moyen et de quelque manière que ce soit, que ledit moyen soit déjà connu et utilisé ou qu'il vienne à être découvert et utilisé pendant la durée des présentes. Sont notamment comprises parmi les 'exécutions publiques' celles données par des moyens humains, instrumentaux ou vocaux; par des moyens mécaniques tels que disques phonographiques, fils, rubans et bandes sonores (magnétiques et autres); par les procédés de projection (film sonore), de diffusion et de transmission (tels que radio-émission, télévision, qu'il s'agisse d'émissions directes, de relais, retransmissions, etc.), ainsi que par les procédés de la radio-réception (appareils de réception radiophonique et de télévision, réception téléphonique, etc., dispositifs analogues et moyens similaires, etc.)."

135. L'exercice individuel des "droits d'exécution" est généralement impossible. Les mêmes oeuvres sont utilisées par un grand nombre d'utilisateurs pratiquement au même moment, et un même utilisateur utilise un grand nombre d'oeuvres. Les auteurs ne sont donc pas en mesure de contrôler et d'autoriser séparément toutes les utilisations de leurs oeuvres, et il est impossible aux utilisateurs

de rechercher l'auteur de chaque oeuvre chaque fois qu'ils ont l'intention de l'utiliser. C'est pourquoi les auteurs se regroupent au sein de sociétés d'auteurs qui sont chargées de l'administration desdits droits. Ces sociétés concluent entre elles des contrats réciproques et sont ainsi en mesure d'autoriser l'utilisation d'à peu près tout le répertoire musical mondial en accordant aux usagers des licences générales. Les sociétés d'auteurs perçoivent les redevances auprès des usagers et les répartissent entre les auteurs.

136. L'administration collective des droits d'exécution des oeuvres musicales comporte également de grands avantages pour les usagers. Ceux-ci peuvent facilement et rapidement obtenir l'autorisation d'utiliser un répertoire exclusif aux fins précitées. Il est évident qu'en présence d'un tel système collectif, un régime de licences obligatoires ne se justifie pas. Aussi aucun régime de ce type ne devrait-il s'appliquer à la radiodiffusion des oeuvres musicales, par exemple.

137. L'administration collective des droits d'exécution soulève, sur les plans juridique et pratique, toute une série de problèmes très divers qui ne peuvent pas tous être examinés dans le cadre du présent document. Les paragraphes suivants ne traitent que des questions dont l'analyse est nécessaire pour pouvoir donner une idée des conditions d'une protection appropriée des droits en cause.

138. Il faut toujours garder à l'esprit, à propos des divers aspects de l'administration collective des droits d'exécution, que ces droits — touchant l'autorisation de certains actes — sont des *droits exclusifs* des auteurs. Rien dans les conventions internationales ne permet de les restreindre, par exemple en assortissant leur administration collective de conditions qui aient pour effet de ravalier cette administration au rang d'un système de licences obligatoires.

139. En ce qui concerne l'administration collective, certaines considérations particulières découlent de ce caractère exclusif des droits dont il s'agit.

140. Toutes les décisions relatives à des aspects importants de l'administration de ces droits exclusifs (tels que les méthodes de perception et de répartition des redevances, le système de tarification, etc.) devraient être prises par les titulaires des droits ou par les organes les représentant. Il s'ensuit que, même au sein des organismes d'administration des droits d'exécution qui ne sont pas de véritables sociétés d'auteurs (tels que les organismes d'Etat du droit d'auteur, qui ont en général de nombreuses autres fonctions), il devrait être prévu un mécanisme spécial pour la prise de ces décisions. Toutes procédures qui habiliteraient d'autres personnes ou organes que les auteurs eux-mêmes ou les organes les représentant à prendre des décisions relatives à l'exercice des droits d'exécution seraient incompatibles avec le caractère exclusif desdits droits.

141. Les auteurs représentés par une société d'auteurs (ou par un autre organisme jouant le rôle d'une telle société) devraient être à même d'obtenir des renseignements réguliers, complets et détaillés sur toutes les activi-

tés de la société qui ont trait à la gestion de leurs droits, faute de quoi leur droit de participer aux décisions relatives aux questions importantes ne peut être exercé de façon satisfaisante.

142. Les sociétés administrant les droits d'exécution devraient être des organismes sans but lucratif. Elles ne devraient prélever sur les redevances qu'elles perçoivent que le montant de frais réels d'administration desdits droits. Des exceptions à cette règle ne peuvent être admises que si les titulaires de droits concernés approuvent (soit directement, soit par l'intermédiaire des organes les représentant) le prélèvement de certains montants à des fins déterminées (culturelles ou sociales par exemple). Aucun prélèvement sur les redevances dues aux titulaires du droit d'auteur ne saurait être effectué sans l'autorisation des titulaires ou des organes les représentant. Toute déduction excédant les montants strictement nécessaires pour couvrir les frais d'administration ainsi que les prélèvements approuvés par les titulaires du droit d'auteur ou les organes les représentant équivaldrait à priver les titulaires du droit d'auteur intéressés de leurs redevances et cette pratique serait contraire aux principes fondamentaux de la protection au titre du droit d'auteur.

143. Les sociétés d'auteurs peuvent également avoir d'autres activités que l'administration des droits d'exécution (par exemple, la promotion de certaines oeuvres de leur répertoire ou l'administration d'autres droits). Ces activités supplémentaires sont souvent fortement déficitaires. Les considérations exposées dans le paragraphe qui précède sont applicables à tous prélèvements qui seraient effectués sur les redevances dues aux auteurs au titre des droits d'exécution pour couvrir de tels déficits.

144. Le montant total perçu par la société pour l'utilisation des droits d'exécution (après déduction de ses frais d'administration et des autres prélèvements éventuels autorisés conformément aux paragraphes précédents) devrait être réparti entre les différents titulaires des droits proportionnellement à l'utilisation effective de leurs oeuvres, dans la mesure où les utilisations qui en sont faites peuvent être recensées.

145. Les étrangers devraient bénéficier du même traitement que les membres de la société nationale considérée. Outre l'application des mêmes règles en ce qui concerne la prise des décisions, les prélèvements sur les redevances et la répartition de celles-ci, l'égalité de traitement devrait nécessairement comporter la communication par la société de renseignements complets et transparents sur ses activités aux sociétés d'autres pays dont elle administre le répertoire en vertu d'accords réciproques.

146. La tarification des diverses utilisations devrait être compatible avec le caractère exclusif des droits d'exécution. Si la société d'auteurs et les usagers ne peuvent parvenir à un accord, un organe indépendant devrait fixer les tarifs applicables d'après la valeur marchande réelle de ces droits.

147. Les fonctions inhérentes à l'administration collective des droits d'exécution ne peuvent être remplies que si cette administration est centralisée au niveau national (à

de rares exceptions près, il n'existe qu'une seule société dans chaque pays). Les sociétés devraient être, dans la mesure du possible, exemptées des restrictions imposées par la législation anti-trust; la seule garantie nécessaire, pour éviter qu'elles ne soient tentées d'abuser de leur position exclusive, consiste à prévoir que les différends sur les tarifs et autres conditions des licences générales devront être portés devant une sorte de tribunal du droit d'auteur.

148. Les considérations ci-dessus sont résumées dans le principe suivant, qui est soumis à l'examen du comité :

**Principe MW11. 1) Dans le contexte du présent principe**

i) l'expression "droits d'exécution" désigne le droit d'exécution publique, ainsi que le droit de communication publique et le droit de radiodiffusion et les droits connexes définis dans le principe MW8.1) ci-dessus, appliqués à l'utilisation d'oeuvres musicales et à l'utilisation non théâtrale d'extraits d'oeuvres dramatico-musicales (c'est-à-dire les "petits droits");

ii) l'expression "administration collective" désigne l'administration des droits susmentionnés par des sociétés d'auteurs ou d'autres organisations remplissant les mêmes fonctions (ci-après dénommées "sociétés d'auteurs"), au nom et sur l'autorisation des auteurs qui sont membres de ces sociétés ou qu'elles représentent en vertu d'accords réciproques avec d'autres sociétés d'auteurs (étrangères); les fonctions en question comprennent le contrôle et la délivrance d'autorisations générales d'utilisation des droits administrés par ces sociétés, ainsi que la perception de redevances pour cette utilisation et leur répartition entre les titulaires de droits dont les oeuvres ont été utilisées au titre d'une telle autorisation générale.

2) L'administration collective des droits d'exécution par des sociétés d'auteurs devrait être encouragée. Ces sociétés devraient, dans la mesure du possible, être exemptées des restrictions établies par la législation anti-trust. Les dispositions à prendre pour protéger les usagers contre les abus éventuels du monopole de fait dont jouissent ces sociétés devraient se limiter à prévoir que les différends concernant les conditions des autorisations générales (et en premier lieu les tarifs à appliquer) seront réglés par un organe indépendant, au cas où la société d'auteurs et les usagers ne pourraient parvenir à un règlement par la voie de libres négociations.

3) Il ne devrait pas, en règle générale, être appliqué de régime de licences obligatoires aux droits d'exécution musicale.

4) L'exclusivité des droits d'exécution musicale ne devrait pas subir de restrictions dans le

cadre de leur administration collective. Par conséquent :

i) toutes les décisions relatives aux aspects importants de l'administration collective devraient être prises par les auteurs des droits en cause ou par les organes les représentant;

ii) les auteurs devraient recevoir de la société d'auteurs des renseignements réguliers, complets et détaillés sur toutes les activités pouvant intéresser l'exercice de leurs droits;

iii) les tarifs et les autres conditions de l'autorisation générale visée au paragraphe 1)ii) ci-dessus devraient, dans la mesure du possible, être fixés par voie de négociations avec les usagers; en cas d'échec de ces négociations, la décision devrait être prise par l'organe indépendant visé au paragraphe 2), qui devrait fixer le tarif en fonction de la valeur marchande réelle du droit en cause;

iv) sans l'autorisation des auteurs intéressés (donnée directement ou par l'intermédiaire des organes les représentant conformément à l'alinéa i) ci-dessus), aucune part des redevances perçues par la société d'auteurs ne devrait être employée à d'autres fins (des fins culturelles ou sociales, par exemple, ou le financement d'autres activités) que pour couvrir les frais réels afférents à l'administration des droits d'exécution des oeuvres musicales en cause et à la répartition des redevances entre les titulaires du droit d'auteur;

v) le montant des redevances perçues au titre de l'autorisation générale d'utilisation des droits d'exécution (déduction faite des frais d'administration réels et des autres prélèvements que les titulaires du droit d'auteur pourraient autoriser conformément à l'alinéa iv) ci-dessus) devrait être réparti entre les divers titulaires du droit d'auteur proportionnellement à la fréquence effective de l'utilisation de leurs oeuvres.

5) Les membres de sociétés d'auteurs étrangères représentées dans un pays par une société d'auteurs de ce pays devraient y bénéficier du même traitement que les membres de cette société, conformément aux paragraphes 1) à 4) du présent principe. Les sociétés d'auteurs étrangères devraient recevoir de la société d'auteurs représentant leur répertoire dans ledit pays des renseignements réguliers, complets et détaillés sur toutes les activités de cette société pouvant intéresser l'exercice des droits de leurs membres.

*Rapport 93. Certaines délégations ont déclaré être en faveur du principe MW11.*

*Rapport 94. Une délégation a suggéré qu'en ce qui concerne la définition du droit d'exécution, le principe MW11.1)i) devrait expressément se référer aux*

alinéas du principe MW8.1), qui définissent le droit d'exécution publique, le droit de communication publique ainsi que le droit de radiodiffusion et les droits connexes.

*Rapport 95.* Tout en souscrivant aux définitions des expressions "droits d'exécution" et "administration collective", une délégation a suggéré que soit également définie la notion d'"exécution publique". Elle a reconnu que le paragraphe 134 du document faisait référence à la définition de l'expression "exécution publique" adoptée par les sociétés membres de la CISAC mais a estimé qu'une définition plus générale était peut-être nécessaire, qui prendrait en compte, par exemple, les éléments suivants : exécution dans des lieux ouverts au public; exécution dans des lieux non ouverts au grand public mais en présence d'un nombre important de personnes; transmission dans les lieux qui viennent d'être mentionnés; transmission au grand public dans un même lieu ou dans des lieux distincts, etc.

*Rapport 96.* Plusieurs délégations ont souligné l'importance de l'administration collective des droits, qui trouvait généralement son application dans les cas où l'exercice individuel des droits était impossible ou peu pratique. Une délégation a ajouté que l'existence des sociétés d'auteurs se justifiait également dans d'autres domaines où les droits pouvaient être exercés à titre individuel et l'étaient effectivement, les sociétés d'auteurs se montrant utiles en tant que représentantes des intérêts collectifs des auteurs, qu'elles conseillaient sur leurs droits et la meilleure manière de les exercer tout en les déchargeant de certaines tâches administratives comme la perception des redevances, etc.

*Rapport 97.* Une délégation et l'observateur d'une organisation internationale non gouvernementale ont exprimé leur désaccord sur le paragraphe 2) du principe MW11. Ils ont déclaré qu'en cas de litige entre les sociétés d'auteurs et les usagers concernant les conditions des contrats, et notamment les tarifs, les différends devraient toujours être réglés par voie de justice et non par des "tribunaux du droit d'auteur" ou d'autres organes d'arbitrage, le recours à tout système d'arbitrage obligatoire étant à éviter de leur point de vue.

*Rapport 98.* En réponse aux observations mentionnées dans le paragraphe précédent, le secrétariat a indiqué que le paragraphe 2) du principe MW11 ne visait que le cas d'un éventuel abus d'une situation de monopole.

*Rapport 99.* Certaines délégations ont informé le comité de l'existence dans leur pays de systèmes d'arbitrage qui fonctionnaient généralement à la sa-

tisfaction des auteurs comme des usagers. Plusieurs participants ont exprimé l'opinion que le paragraphe 2) du principe MW11 était important et devait être maintenu — moyennant éventuellement certaines modifications.

*Rapport 100.* En ce qui concerne les paragraphes 4) et 5), certaines délégations ont déclaré que dans leur pays les auteurs n'étaient pas nécessairement membres des organismes d'administration collective, se contentant de les autoriser à administrer leurs droits.

*Rapport 101.* Il a été proposé de supprimer l'adjectif "générale" qualifiant l'autorisation accordée par les sociétés d'auteurs, car l'on pouvait également concevoir d'autres formes d'autorisation.

*Rapport 102.* Une délégation a fait observer que dans son pays les sociétés d'auteurs étaient généralement des organismes sans but lucratif, mais qu'il ne s'agissait nullement là d'une condition mise à leur existence.

*Rapport 103.* Il a été suggéré d'ajouter au paragraphe 4)v) d'autres critères que la fréquence de l'utilisation des oeuvres (par exemple, le nombre de places du lieu d'exécution, la durée des oeuvres, les revenus tirés de l'utilisation des oeuvres, etc.) pour la répartition des redevances.

*Rapport 104.* Plusieurs participants ont souligné l'importance du paragraphe 5), qui énonçait certaines garanties fondamentales pour la protection des ayants droit étrangers.

*Rapport 105.* Une délégation a été d'avis de faire figurer dans le commentaire la substance du principe MW11. Une autre délégation a suggéré de transférer dans le commentaire uniquement les paragraphes 4) et 5). Un observateur d'une organisation internationale non gouvernementale a fait la même proposition concernant le paragraphe 2). D'autres participants ont jugé préférable de maintenir le principe MW11 sous sa forme actuelle, éventuellement en lui apportant quelques modifications.

#### *Radiodiffusion par satellite et distribution par câble*

149. Le document de travail examiné par le Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes mentionné au paragraphe 8 analyse en détail la question de la protection des phonogrammes dans les cas de radiodiffusion directe par satellite, transmission par satellites de service fixe, distribution par câble de programmes propres câblés, câble-distribution simultanée et sans changement d'émissions de radiodiffusion et distribution par câble de programmes transmis par satelli-

tes de service fixe. Tout ce qui est dit dans ce document à propos de ces types d'utilisation des phonogrammes (les principes comme les commentaires) est directement applicable aux oeuvres musicales incluses dans des phonogrammes et, *mutatis mutandis*, aux oeuvres musicales utilisées dans le cadre des mêmes utilisations sous forme d'exécutions en direct.

*Rapport 106. Cet article n'a fait l'objet d'aucune observation particulière.*

#### "Droits de synchronisation"

150. Comme il est mentionné au principe MW8.1)viii) ci-dessus, les auteurs d'oeuvres musicales jouissent aussi du droit d'adaptation cinématographique. Dans le cas d'oeuvres musicales, cela signifie que les producteurs ne peuvent pas inclure de telles oeuvres dans des oeuvres audiovisuelles sans l'autorisation de leurs auteurs. Ce droit est appelé dans la pratique "droit de synchronisation" et couvre à la fois les oeuvres musicales spécialement commandées en vue d'une telle utilisation et les oeuvres musicales préexistantes.

*Rapport 107. Cet article n'a fait l'objet d'aucune observation particulière.*

#### Droits des artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres musicales

151. Les paragraphes 60 à 72 ci-dessus s'appliquent également, *mutatis mutandis*, aux artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres musicales. Le principe DC7 leur est donc applicable sans changement.

#### Principe MW12. Le principe DC7 est aussi applicable à l'égard des artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres musicales.

152. De même que dans le cas des artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres dramatiques ou chorégraphiques, il ne sera pas question dans le présent document des droits des artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres musicales qui concernent l'utilisation de phonogrammes publiés à des fins commerciales ou la reproduction de ces phonogrammes, parce que cette question a été traitée dans le document de travail établi pour la réunion du Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres audiovisuelles et les phonogrammes mentionné au paragraphe 8 ci-dessus. Les principes et commentaires que contenait ce document au sujet des utilisations des phonogrammes liés aux nouvelles technologies s'appliquent aussi aux droits des artistes interprètes ou exécutants d'oeuvres musicales incluses dans des phonogrammes. Certains principes et observations figurant dans ce document s'appliquent également, *mutatis mutandis*, aux exécutions "vivantes" d'oeuvres musicales et au droit des artistes interprètes ou exécutants concernés par lesdites exécutions, par exemple, les principes et commentaires relatifs à la piraterie (le "bootlegging", c'est-à-dire l'enregistrement sans autorisation de

telles exécutions à des fins commerciales, constitue une forme de piraterie particulièrement préjudiciable aux droits et intérêts fondamentaux de ces artistes), à l'enregistrement à domicile (reproduction privée des exécutions), à la radiodiffusion par satellite et à la distribution par câble.

#### IV. DIVERS

##### Conclusion

*Rapport 109. Le comité a noté que les secrétariats rendraient compte des résultats des réunions au Comité exécutif de la Convention de Berne et au Comité intergouvernemental de la Convention universelle sur le droit d'auteur lors de leurs prochaines sessions.*

##### Adoption du rapport et clôture de la réunion

*Rapport 110. Le comité a adopté le présent document à l'unanimité; après les remerciements d'usage, le président a déclaré close la réunion.*

#### V. LISTE DES PARTICIPANTS

##### I. Etats

**Allemagne (République fédérale d') :** M. Möller. **Arabie saoudite :** N. Kanan; M. Alwan. **Bangladesh :** M.F. Amin. **Bolivie :** J. Aparicio Otero. **Brésil :** J. de Souza Rodrigues. **Burundi :** G. Ntagabo. **Cameroun :** H. Fouda. **Canada :** B. Couchman. **Chine :** Qi Yanfen. **Colombie :** F. Zapata López. **Costa Rica :** F. Ramírez-Barrantes; Y. Bourillon de Rickebusch. **Côte d'Ivoire :** E. Miezian Ezo. **Danemark :** L. Hersom. **Egypte :** A. El-Boraï. **Espagne :** E. de la Puente García; F. Aguilera Orihuel; F. Galindo Villoria. **Etats-Unis d'Amérique :** L. Flacks. **Finlande :** J. Liedes; S. Lahtinen; T. Koskinen; P. Westman. **France :** M. Bouleau; M.-C. Rault. **Guatémala :** G. Putzeys Alvarez; J.C. Castro Quiñones. **Guinée :** K. Condé. **Hongrie :** G. Boytha. **Inde :** P. Singh. **Italie :** G. Catalini; M. Fabiani. **Jordanie :** Z. Obiedat. **Kenya :** J. King'Arui. **Liban :** J. Sayegh. **Maroc :** A. Badry. **Mexique :** A. Loredó Hill. **Panama :** J. Patiño. **Portugal :** A. Gomes. **République démocratique allemande :** W. Lange. **Royaume-Uni :** D. Irving. **Saint-Siège :** L. Frana; R.V. Blaustein; M.-S. de Chalus. **Suède :** A. Mörner; B. Rosén. **Suisse :** A. Bauty. **Thaïlande :** S. Povatong; A. Otrakul-Sales. **Togo :** S. Zinsou; S. Gbodui; K. Grodoui. **Tunisie :** S. Zaouche. **Turquie :** C. Türkeroglu; H. Sezgin; N. Sümer. **Union soviétique :** M. Voronkova. **Yémen :** A. Saleh Sayyad.

##### II. Observateurs

a) *Mouvements de libération de l'Afrique*

**Congrès national africain (ANC) :** T. Moema.

b) *Organisations intergouvernementales*

**Organisation arabe pour l'éducation, la culture et la science (ALECSO) :** F. Ammar.

c) *Organisations internationales non gouvernementales*

**Association littéraire et artistique internationale (ALAI) :** A. Françon; D. Gaudel. **Bureau international des sociétés gérant les droits d'enregistrement et de reproduction mécanique (BIEM) :** J.-A. Ziegler. **Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC) :** J.-A. Ziegler; N. Ndiaye; J. Horovitz; R. Abrahams; T. Desurmont; P.-H. Lamauve. **Confédération internationale des syndicats libres (CISL) :** J. Vertenelle. **Fédération internationale des acteurs (FIA) :** Y. Burckhardt. **Fédération internationale des musiciens (FIM) :** Y. Burckhardt. **Fédération internationale des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes (IFPI) :** G. Davies. **Institut international du théâtre (ITI) :** A.-L. Perinetti. **Institut Max Planck de droit étranger et international en matière de brevets, de droit d'auteur et de concurrence :** S. Schlatter-Krüger. **Organisme de radiodiffusion des pays non alignés (ORDNA) :** R. Mihailović. **Secrétariat international des syndicats des arts, des médias et du spectacle**

**(ISETU) :** J. Vertenelle. **Union européenne de radiodiffusion (UER) :** M. Burnett. **Union internationale des éditeurs (UIE) :** J.-A. Koutchoumow; D. Duclos; S. Wagner.

### III. Secrétariat

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

M. de Bonnecorse (*Directeur général adjoint*); T. Keller (*Sous-Directeur général p.i., Secteur des programmes généraux et du soutien du programme*); A. Amri (*Directeur p.i., Division du droit d'auteur*); E. Guerassimov (*Juriste, Division du droit d'auteur*).

**Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI)**

A. Bogsch (*Directeur général*); H. Olsson (*Directeur, Département du droit d'auteur et de l'information*); M. Ficsor (*Directeur, Division juridique du droit d'auteur*).

**Études**

**Les éditeurs et leurs droits**

Franca KLAVER\*





---

*(Traduction de l'OMPI)*

---

**Correspondance**

**Lettre d'URSS**

**Evolution récente du droit d'auteur soviétique**

**E.P. GAVRILOV\***







































---

*(Traduction de l'OMPI)*

---

## 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.)

1987

- 29 juin – 3 juillet (Genève) — Comité d'experts sur les inventions biotechnologiques et la propriété industrielle (troisième session)
- 1er–3 juillet (Genève) — Convention de Rome : Comité intergouvernemental (session ordinaire) (convoqué conjointement avec le BIT et l'Unesco)
- 7–11 septembre (Genève) — Comité permanent chargé de l'information en matière de brevets (PCPI) et Comité de coopération technique du Traité de coopération en matière de brevets (PCT/CTC)
- 14–19 et 22 septembre (Genève) — Réunion consultative sur la révision de la Convention de Paris (quatrième session)
- 21–30 septembre (Genève) — Organes directeurs (Assemblée générale, Conférence et Comité de coordination de l'OMPI; Assemblées des Unions de Paris, Madrid, La Haye, Nice, Lisbonne, Locarno, IPC, PCT, Budapest, TRT, Vienne et Berne; Conférences de représentants des Unions de Paris, La Haye, Nice et Berne; Comités exécutifs des Unions de Paris et de Berne; Comité des directeurs de l'Union de Madrid; Conseil de l'Union de Lisbonne) : sessions ordinaires
- 5–9 octobre (Genève) — Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres des arts appliqués (convoqué conjointement avec l'Unesco)
- 2–6 novembre (Genève) — Comité d'experts sur l'harmonisation de certaines dispositions des législations protégeant les inventions (quatrième session)
- 23 novembre – 4 décembre (Genève) — Comité permanent chargé de l'information en matière de brevets (PCPI) : Groupe de travail sur l'information en matière de recherche
- 3–4 décembre (Genève) — Comité consultatif commun Unesco–OMPI sur l'accès des pays en développement aux oeuvres protégées par le droit d'auteur (convoqué conjointement avec l'Unesco)
- 7–11 décembre (Genève) — Comité d'experts gouvernementaux sur les oeuvres imprimées (convoqué conjointement avec l'Unesco)

### Réunions de l'UPOV

1987

- 13–14 octobre (Genève) — Comité technique
- 15–16 octobre (Genève) — Comité administratif et juridique
- 17 octobre (Genève) — Sous-groupe "biotechnologie"
- 19 octobre (Genève) — Comité consultatif
- 20 et 23 octobre (Genève) — Conseil
- 21–22 octobre (Genève) — Réunion avec les organisations internationales

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

#### Organisations non gouvernementales

1987

- 20–22 juillet (Cambridge) — Association internationale pour la promotion de l'enseignement et de la recherche en propriété intellectuelle (ATRIP) : Réunion annuelle

**1988**

21-25 mars (Locarno) — Société internationale pour le droit d'auteur (INTERGU) : Congrès

12-17 juin (Londres) — Union internationale des éditeurs (UIE) : Congrès