

**Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information
et des Bibliothèques**

Diplôme de Conservateur de Bibliothèque

MEMOIRE D'ETUDE

**La gestion des droits d'auteur et droits voisins en matière
de phonogrammes et de vidéogrammes**

**Principes, mise en oeuvre et application
aux bibliothèques publiques**

présenté par Nathalie LEMAN

**sous la direction de M. GALLOUL
Professeur à l'Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information et des Bibliothèques**

1994

**Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information
et des Bibliothèques**

Diplôme de Conservateur de Bibliothèque



MEMOIRE D'ETUDE

La gestion des droits d'auteur et droits voisins en matière
de phonogrammes et de vidéogrammes

Principes, mise en oeuvre et application
aux bibliothèques publiques

présenté par Nathalie LEMAN

sous la direction de M. GALLOUL
Professeur à l'Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information et des Bibliothèques

1994

1994

DCB

15

**Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information
et des Bibliothèques**

Diplôme de Conservateur de Bibliothèque

MEMOIRE D'ETUDE

La gestion des droits d'auteur et droits voisins en matière
de phonogrammes et de vidéogrammes

Principes, mise en oeuvre et application
aux bibliothèques publiques

présenté par Nathalie LEMAN

sous la direction de M. GALLOUL
Professeur à l'Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information et des Bibliothèques

1994

Stages réalisés à la Bibliothèque municipale de LYON PART-DIEU sous la
direction de M. HERZHAFT et à la Bibliothèque départementale de prêt du
PAS-DE-CALAIS sous la direction de M. ANDRICQ.

RESUME et DESCRIPTEURS

La législation relative aux droits d'auteur et droits voisins en France a fait l'objet de nombreux écrits. A l'inverse, la gestion proprement dite des sommes que génèrent ces droits reste mal connue. Ce mémoire se propose d'en étudier les structures et les principaux mécanismes, au travers de leurs grands principes, de leur mise en oeuvre et de leur application au domaine spécifique des discothèques et vidéothèques publiques.

Droit auteur - Gestion - Législation - Aspect économique - Bibliothèque publique - Phonogramme - Cassettes vidéo - Audiovisuel.

The legislation concerning copyrights and neighbouring rights in France has often been dealt with in many publications. Yet, the proper control of the sums of money these rights generate, still remains difficult to estimate. This thesis intends to study the structures and main mechanisms of this control, through their major principles, their implementation and their enforcement in the specific field of public record and video libraries.

Copyright - Management - Legislation - Economic aspect - Public library - Phonogram - Video cassette - Audiovisual.

Remerciements

Que soient remerciés pour leur accueil, le temps qu'ils ont bien voulu me consacrer et la documentation qu'ils m'ont fournie:

- M. BOURSON, Service des Licences de la SACEM/SDRM.

- M. COISY, Conservateur responsable du Département Images de la Bibliothèque municipale de LYON PART-DIEU.

- Mme LERIN, association Ateliers de Diffusion Audiovisuelle.

Ainsi que, pour l'accueil chaleureux qu'ils m'ont réservé et la liberté de travail qu'ils m'ont accordée, mes directeurs de stage:

- M. ANDRICQ, Directeur de la Lecture publique départementale, Bibliothèque départementale de prêt du PAS-de-CALAIS.

- M. HERZHAFT, Conservateur responsable du Département Musique de la Bibliothèque municipale de LYON PART-DIEU.

Je remercie également M. GALLOUL d'avoir bien voulu diriger ce mémoire.

ADDENDUM

Suite à des précisions apportées par l'ADAV, des modifications doivent être apportées en deux points de ce mémoire:

p. 83 - dernier paragraphe:

Il semble que la SACEM appréhende difficilement la situation des bibliothèques publiques, étant habituée à traiter avec d'autres utilisateurs. *On peut, par exemple, citer le cas des sociétés commerciales spécialisées dans la fourniture de vidéocassettes aux "autocaristes", organisateurs de voyages, villages de vacances, etc. Dans un premier temps, ces sociétés obtiennent des éditeurs vidéographiques les droits nécessaires à la diffusion des vidéos qu'elles louent ensuite à leurs clients. Dans un second temps, elles versent à la SACEM un forfait annuel de 3000 à 4000 francs pour cette activité de diffusion. Cette situation soulève en fait deux contradictions: d'une part, ces sociétés négocient avec les éditeurs des droits non-commerciaux qui servent directement leur activité commerciale; d'autre part, elles règlent à la SACEM une somme forfaitaire, quel que soit le nombre exact de supports loués.*

p. 84 - second paragraphe:

Pour l'instant, il s'est instauré un certain statu quo dans cette affaire, d'autant que la SACEM n'a toujours pas clairement officialisé sa position, ni identifié les bases juridiques sur lesquelles elle appuie ses prétentions. *L'ADAV, quant à elle, est prête à engager des discussions avec l'ensemble des partenaires concernés (producteurs, utilisateurs, SACEM) dès qu'auront été établis la légitimité et les montants de cette perception ⁽¹⁷⁵⁾. On peut d'ailleurs douter de la portée d'une telle perception pour la SACEM elle-même: cela représenterait une activité minimale pour la société en termes de sommes récoltées, mais un énorme travail de répartition (identification des ayants-droit).*

Introduction

La protection de la création intellectuelle est aujourd'hui assurée dans bon nombre de pays, que ce soit par la reconnaissance de droits de propriété industrielle ou de droits de propriété littéraire et artistique. Dans le cadre de cette dernière, deux conceptions de la nature de l'oeuvre s'opposent et induisent l'instauration de systèmes juridiques radicalement différents.

La première conception est unitaire et considère que la création intellectuelle de l'oeuvre et sa traduction matérielle ne font qu'une. Elle est à l'origine du système anglo-saxon du copyright dans lequel les oeuvres sont traitées principalement en biens, certes culturels.

La seconde conception est dualiste et s'attache à distinguer la notion d'oeuvre de l'esprit de son expression matérielle. Cette dualité inspire la législation française en matière de propriété littéraire et artistique et lui confère une grande partie de sa complexité. Elle reconnaît ainsi aux créateurs un droit "intellectuel" lié à leur personne, dont ils ne peuvent se séparer et qui leur survit. Ils conservent néanmoins sur leurs oeuvres des droits réels au sens juridique du terme - c'est-à-dire relatifs aux choses -. Ces derniers leur confèrent droit à une rémunération dès lors qu'il y a exploitation des oeuvres.

Les fondements juridiques et les justifications d'ordre économique ou culturel à la reconnaissance des droits d'auteur et droits similaires ont fait l'objet de nombreux débats et écrits. Il en est de même du rôle et de la place des bibliothèques publiques dans ce cadre, du fait de leurs activités de prêt.

A l'inverse, la gestion proprement dite des sommes que génèrent ces droits reste un sujet peu abordé, tant sur le plan des structures que des flux financiers et des mécanismes en jeu.

Une meilleure connaissance de ces aspects semble pourtant primordiale. En effet, les bibliothèques sont de plus en plus nombreuses à ouvrir leurs collections à de nouveaux supports, tels que les disques et les

vidéocassettes. Elles butent souvent à cette occasion sur des problèmes juridiques liés à la protection spécifique de ces supports et des oeuvres qui les composent. Elles sont alors peu armées, en cas de conflits relatifs aux droits d'auteur, face à des interlocuteurs tels que les sociétés de gestion de ces droits. Enfin, elles disposent de peu d'outils de référence facilement accessibles, les ouvrages juridiques étant dans ce domaine le plus souvent trop pointus et trop théoriques.

Le présent mémoire se propose donc d'entrer "dans les coulisses" de la gestion des droits d'auteur et droits voisins en matière de phonogrammes et de vidéogrammes. Après un rappel de la législation en vigueur en France (partie préliminaire), nous aborderons successivement les organismes et les mécanismes de gestion des droits (respectivement première et deuxième parties), tant sur le plan des principes qui les régissent que de leur mise en oeuvre concrète et de leur application aux bibliothèques publiques.

Partie préliminaire

**La législation sur les droits d'auteur et
les droits voisins en France**

La législation sur les droits d'auteur est souvent considérée, à raison, comme particulièrement complexe. Basée sur des concepts difficiles à cerner du fait de leur caractère très abstrait ⁽¹⁾, elle concerne par ailleurs un droit de nature hybride. De plus, cette législation assure la protection à la fois d'oeuvres et de titulaires de droits très diversifiés. Il en découle une nécessité d'adaptation à chaque type d'oeuvres - voire à chaque type de supports (phonogrammes ou vidéogrammes, par exemple) - et à chaque catégorie de créateurs (auteurs) ou d'auxiliaires de la création (artistes-interprètes, producteurs, etc.).

Afin de faciliter la compréhension du problème dans sa globalité, nous ferons un bref rappel historique de la législation sur les droits d'auteur et les principaux textes de loi qui les régissent. Puis nous reviendrons sur les prérogatives reconnues aux multiples bénéficiaires concernés. Ceci nous permettra enfin d'aborder l'application de cette législation touffue à la situation des discothèques et vidéothèques publiques qui nous intéresse tout particulièrement.

1. Voir par exemple la définition de la notion d'oeuvre de l'esprit, B. EDELMAN, La propriété littéraire et artistique, Paris, PUF, 1989, Que sais-je? n° 1388.

CHAPITRE 1

HISTORIQUE RAPIDE DES DROITS D'AUTEUR ET PRINCIPAUX TEXTES DE LOI

Malgré l'actualité de certains débats autour des droits d'auteur, la notion est ancienne. Elle a néanmoins connu ses plus grandes avancées en France depuis les années 60, tout en développant parallèlement une protection des auteurs au niveau international.

Section 1 : Le droit d'auteur, une notion ancienne ⁽²⁾.

C'est dans l'Antiquité que l'on trouve les premières références à la notion de droit de l'auteur, bien qu'elles n'aboutissent en fait à aucune véritable disposition légale. En France, la période de l'Ancien Régime va permettre aux auteurs de se voir reconnaître un certain nombre de privilèges, sans pour autant atteindre une protection comparable à celle résultant d'un droit. On en veut pour preuve l'abolition des privilèges lors de la fameuse nuit du 4 août 1789.

La période révolutionnaire sera néanmoins plus propice aux droits d'auteur qu'on aurait pu le croire. Deux textes sont ici à l'honneur:

- le décret du 13 janvier 1791 qui consacre le droit de représentation, permettant aux auteurs de se prémunir contre toute représentation non autorisée par écrit de leurs ouvrages, pour la durée de leur vie et cinq années post-mortem;
- le décret des 19 - 24 juillet 1793 qui consacre le droit de reproduction, reconnaissant aux auteurs durant leur vie entière un "droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans tout le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou en partie" ⁽³⁾.

2. Pour une vision historique plus détaillée, on se reportera aux manuels de droit cités en bibliographie.

3. Article 1^{er} du décret des 19-24 juillet 1793.

On peut considérer ces deux décrets comme véritablement fondateurs, car ils ne feront l'objet que de légères modifications durant tout le XIX^{ème} siècle et une bonne moitié du XX^{ème} siècle. On citera cependant, pour mémoire, les évolutions successives de la législation durant cette période:

- la loi du 14 juillet 1866 institue l'usufruit sur les droits d'auteur au profit du conjoint survivant; elle porte également à 50 années après la mort de l'auteur la durée du monopole d'exploitation au profit de ses héritiers;

- la loi du 11 mars 1902 consacre un principe essentiel du droit d'auteur, la protection de l'oeuvre quels que soient son mérite ou sa destination;

- la loi du 9 avril 1910 introduit une distinction fondamentale entre la propriété de l'oeuvre d'une part (qui peut être acquise par un tiers), et les droits qui restent attachés à la personne de l'auteur d'autre part (notamment celui de tirer des bénéfices de la reproduction de l'oeuvre);

- la loi du 20 mai 1920 reconnaît à l'auteur et à ses ayants droit un droit de suite qui lui réserve un pourcentage sur le prix des ventes successives des oeuvres détenues par des tiers;

- enfin, la loi du 29 mai 1925 pose le principe d'une protection de l'oeuvre du seul fait de sa création; elle met ainsi fin à la formalité du dépôt de deux exemplaires de l'oeuvre à la Bibliothèque nationale, jusque-là seul moyen admis pour fonder une action en contrefaçon ⁽⁴⁾.

Ces multiples apports à la législation de la période révolutionnaire n'étaient cependant pas suffisants pour s'adapter à l'évolution rapide des techniques de communication des oeuvres (photographie, cinéma, radiodiffusion, phonogrammes, télévision, magnétophones, etc.). Le fait pour les droits d'auteur de rester régis par deux textes datant de la Convention était au mieux un anachronisme et au pire une grave anomalie.

Section 2 : Les grandes avancées du droit d'auteur: la loi du 11 mars 1957 et la loi du 3 juillet 1985.

L'absence de législation nouvelle de taille a conduit la jurisprudence à prendre le relais d'un législateur défaillant, à tout le moins dans la première moitié du siècle. Il ne nous est pas possible d'entrer ici dans le détail des créations des juges. Mais, il faut souligner qu'elles ont largement contribué à l'organisation de la loi nouvelle.

4. Le dépôt légal existe toujours. Mais il ne s'agit que d'une obligation de simple police ne donnant pas lieu à une sanction civile.

§ 1 : La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique ⁽⁵⁾.

Vers les années 50-60, la nécessité de créer en France une législation nouvelle en matière de droits d'auteur s'est fait de plus en plus pressante, pour plusieurs raisons.

Sur le plan interne, la protection des auteurs reste aléatoire: la jurisprudence n'est pas à l'abri de profonds revirements, la connaissance du droit est rendue difficile par l'absence de codification et de graves lacunes affectent un domaine devenu un pan important de l'économie. Sur le plan international, la ratification des Conventions de Berne et de Genève permet l'assimilation du statut des oeuvres des pays co-signataires à celui des oeuvres nationales. La France se trouve alors pressée par ses partenaires de donner un "coup de neuf" à sa législation, afin de faciliter cette assimilation.

Toutes ces raisons conduisent le législateur à élaborer un texte novateur et protecteur, englobant l'ensemble des problèmes relatifs à la propriété littéraire et artistique: la loi du 11 mars 1957.

Le but de la loi de 1957 est de *"codifier la jurisprudence qui s'est créée depuis un siècle et demi en matière de droit d'auteur et [de] fixer en un texte définitif le dernier état de la doctrine française en ce domaine; [de] répondre également au besoin qu'ont éprouvé les créateurs intellectuels d'être protégés en tenant compte des conditions techniques et économiques nouvelles et aussi des nouvelles formes d'art surgies depuis la législation révolutionnaire"* ⁽⁶⁾.

Composée de 82 articles regroupés en cinq titres, la loi de 1957 met avant tout l'accent sur la notion de droit moral de l'auteur sur son oeuvre (nous reviendrons sur ce concept et sa traduction concrète dans le prochain chapitre).

Malgré cette avancée, la loi du 11 mars 1957 présente quelques lacunes. Le législateur n'avait en effet pas prévu le développement d'un certain nombre de techniques (le câble, le satellite, l'informatique), ni même l'avènement d'un nouveau type d'oeuvres (oeuvres audiovisuelles). La protection des auxiliaires de la création, c'est-à-dire de ceux qui font connaître et circuler les oeuvres, n'avait pas non plus été envisagée. Enfin, les problèmes dus à la multiplication des phénomènes de reproduction privée de

5. Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique: JO du 14 mars 1957 et rectificatif: JO du 19 avril 1957.

6. Extrait de l'exposé des motifs de la loi du 11 mars 1957.

de masse n'avaient pas été pressentis. En bref, il restait encore à la législation française une nouvelle étape à franchir pour s'adapter à l'avènement d'une véritable industrie culturelle ⁽⁷⁾.

§ 2 : La loi du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins ⁽⁸⁾.

Adoptée durant le ministère de Jack Lang à la culture - ce qui lui valut d'être plus connue sous l'appellation "loi Lang" - la loi du 3 juillet 1985 vise quatre objectifs principaux:

- moderniser la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, pour lui permettre de s'adapter: au développement de l'audiovisuel (extension du régime applicable aux oeuvres cinématographiques à l'ensemble des oeuvres audiovisuelles; réglementation du contrat de production audiovisuelle), aux nouvelles techniques de communication (surtout le satellite et le câble); à l'amélioration du statut de la photographie; à l'intégration de la protection des logiciels;

- créer des droits nouveaux au profit des auxiliaires de la création en instaurant des droits voisins aux droits d'auteur;

- rétablir un équilibre économique rompu par l'apparition de nouveaux modes de diffusion en instaurant des rémunérations équitables: l'une destinée aux artistes-interprètes et producteurs pour la diffusion des phonogrammes dans des lieux publics ou leur radiodiffusion; l'autre au profit des auteurs, artistes-interprètes et producteurs au titre de la copie privée des phonogrammes et vidéogrammes;

- lutter contre la piraterie, en multipliant des systèmes collectifs de perception des droits et en créant ou en alourdissant les sanctions pénales adéquates.

Au regard de ces objectifs, on s'aperçoit que la loi de 1985 innove plus qu'elle ne complète la loi de 1957. Pour certains observateurs, l'innovation est telle qu'on se trouve actuellement en matière de protection artistique et littéraire face à deux régimes: "*l'un qui est celui du créateur individuel* [la loi de 1957], *l'autre celui du créateur de masse* [la loi de 1985]."⁽⁹⁾. Les mêmes insistent sur l'inévitable orientation économique de la loi de 1985, comme nous le verrons lorsque nous étudierons de plus près la gestion de ces droits.

Quoiqu'il en soit, les textes de 1957 et 1985 ont été depuis regroupés (avec d'autres ⁽¹⁰⁾) au sein d'un véritable Code de la propriété littéraire et artistique ⁽¹¹⁾, dotant ainsi la France d'un instrument indispensable.

7. Voir à ce sujet l'analyse de B. EDELMAN, op. cit. note 1.

8. Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle: JO du 4 juillet 1985 et rectificatif: JO du 23 novembre 1985.

9. B. EDELMAN, Droits d'auteur et droits voisins, loi n° 85-660 du 3 juillet 1985, Paris, Dalloz, 1987, collection Actualité législative, n° spécial hors série.

10. Loi du 3 février 1919 prorogeant, en raison de la guerre, la durée des droits de propriété littéraire et artistique; loi n° 51-1119 du 21 septembre 1951; loi n° 52-300 du 12 mars 1952; loi n° 64-689 du 8 juillet 1964 sur l'application du principe de réciprocité en matière de protection du droit d'auteur; loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de la communication.

11. Loi n° 92-597 du 1^{er} juillet 1992: JO du 3 juillet 1992.

Parallèlement à l'évolution de la législation nationale, un certain nombre de textes de droit international ont vu le jour, complétant ainsi la protection des droits des auteurs.

Section 3 : La protection des droits d'auteur sur le plan international.

Les oeuvres littéraires et artistiques ont vocation à l'universalité et à une diffusion à travers le monde. Il en découle un certain nombre de problèmes relatifs aux rapports juridiques entre les Etats, d'autant qu'il existe une grande disparité entre les législations nationales, notamment au sein de l'Union européenne. On distingue souvent les pays producteurs d'oeuvres, qui restent attachés au respect des droits d'auteur, et les pays consommateurs d'oeuvres, plus négligents.

On comprend dès lors l'importance des conventions internationales, dont nous ne retiendrons ici que les plus marquantes, pour terminer en évoquant rapidement la situation au regard du droit communautaire.

1. La Convention de Berne.

Etablie le 9 octobre 1886 et révisée de nombreuses fois ⁽¹²⁾, elle avait été signée au 1^{er} juillet 1989 par 83 Etats, dont la France. Elle présente deux sortes de dispositions: d'une part, l'assimilation du statut des oeuvres des pays signataires à celui des oeuvres nationales; d'autre part, l'établissement d'un droit conventionnel assurant une protection minimale du droit d'auteur.

2. La Convention de Genève, dite "Convention Universelle sur le droit d'auteur".

Conclue le 6 septembre 1952 sous l'égide de l'UNESCO et sous l'impulsion des Etats-Unis, elle est entrée en vigueur le 16 septembre 1955 et a été ratifiée par la France un mois plus tard. Révisée lors de la Conférence de Paris en 1971, elle comptait au 1^{er} septembre 1989 également 83 pays signataires. Là encore, comme la Convention de Berne, la Convention de Genève énonce deux principes: l'assimilation de l'auteur étranger à l'auteur national et la mise en place d'un droit conventionnel assurant une protection minimum.

12. La dernière révision en date a eu lieu à Paris en 1971. L'Acte de Paris est entré en vigueur le 10 octobre 1974.

3. La Convention de Rome.

De sa véritable dénomination "Convention internationale sur la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion", elle est conclue en 1964. La France la ratifie en 1987 seulement, et avec de nombreuses réserves. Comptant, au 1^{er} décembre 1989, 35 Etats signataires, cette Convention a beaucoup vieilli et doit faire face à une nécessaire modernisation.

4. La Convention "Phonogrammes".

Ce texte très court, élaboré en 1971, ne crée aucun droit privatif et a pour but de protéger les producteurs de phonogrammes contre la piraterie, les Etats s'engageant pour ce faire à mettre en oeuvre des moyens juridiques efficaces. Au 1^{er} décembre 1989, elle comptait 43 Etats signataires.

5. La Convention "Satellites".

Cette Convention, établie à Bruxelles le 27 mai 1974, est un instrument international destiné à protéger les titulaires de droits d'auteur et de droits voisins contre les distributions non-autorisées de signaux porteurs de programmes. Douze pays l'avaient signée au 1^{er} décembre 1989.

6. Le droit communautaire.

Devant l'ampleur des dispositions concernées, il nous est impossible d'entrer ici dans le détail. On peut néanmoins retenir qu'un important débat s'est développé autour de l'appartenance de la propriété littéraire et artistique au domaine d'application du Traité de Rome, au regard du silence de ce dernier sur ce point. Finalement, la réponse apportée par les instances communautaires fut en faveur de l'intégration des droits de propriété littéraire et artistique au domaine d'application du Traité de Rome, au même titre que les droits de propriété industrielle, à quelques adaptations près.

La Commission européenne a d'ailleurs adopté dans ce domaine une position mercantiliste. C'est donc moins la protection des droits de l'auteur sur son oeuvre en tant que création intellectuelle qui l'intéresse que les droits du producteur et la libre circulation de l'oeuvre en tant que marchandise ⁽¹³⁾. Ainsi, avec l'application du droit communautaire, s'appliquent aux droits d'auteur le principe de la libre circulation des marchandises, le principe de la libre prestation de services et les principes du droit de la concurrence.

13. Voir en ce sens Livre vert sur le droit d'auteur et les défis technologiques, document CEE du 20 juin 1988, COM (88) 172 final, et C. COLOMBET, Propriété littéraire et artistique et droits voisins, Paris, Dalloz, 1992, 6^{ème} édition, collection Précis Dalloz.

Comme on le voit, la complexité des textes internationaux et communautaires nous obligerait à une analyse longue et fastidieuse des différentes législations, qui dépasserait largement le cadre du présent mémoire. C'est pourquoi nous nous attacherons plus précisément à la situation des titulaires de droits au regard de la législation française.

CHAPITRE 2

LES DROITS RECONNUS AUX CREATEURS ET AUXILIAIRES DE LA CREATION

Nous l'avons dit, la complexité de la législation en matière de propriété littéraire et artistique provient en partie de l'existence de plusieurs catégories de titulaires de droits auxquels ne sont pas reconnues les mêmes prérogatives. On distingue les droits attachés aux auteurs et co-auteurs et les droits reconnus aux différentes personnes intervenant dans l'élaboration et la circulation des oeuvres, d'où la césure entre droits d'auteur et droits voisins.

Une autre distinction possible découle de la nature même du droit d'auteur: celle d'un droit hybride qui oscille entre droit de la personnalité (droit reconnu à la personne-auteur de l'oeuvre en tant que créateur) et droit de la propriété (droit attaché à l'oeuvre elle-même).

Néanmoins, la principale distinction à opérer reste celle qui sépare le droit moral des droits patrimoniaux. Loin d'être antinomiques, ils représentent deux aspects différents d'une même réalité ⁽¹⁴⁾. Quoiqu'il en soit, nous conserverons cette distinction pour la clarté de l'exposé.

Section 1 : Le droit moral.

Le droit moral est une notion difficile à cerner, d'autant que la loi nous renvoie à une énumération d'attributs sans proposer de réelle définition. De plus, s'il est intégralement et avant tout reconnu à l'auteur, il n'est que partiellement attribué à l'artiste-interprète.

14. "En d'autres termes, le droit moral peut avoir des conséquences économiques et inversement, le monopole d'exploitation s'explique dans sa spécificité, par l'existence d'un droit moral. Il serait donc bien plus pertinent d'étudier la dialectique qui s'instaure entre le droit moral et les droits pécuniaires, si l'on voulait être proche de la réalité." B. EDELMAN, op. cit. note 1.

§ 1 : Le droit moral de l'auteur.

Pour obtenir une définition complète de ce droit, il faut se référer à plusieurs articles de la loi du 11 mars 1957 (articles 6, 19 et 32 ⁽¹⁵⁾) qui définissent les caractères et les attributs du droit moral.

A. Les caractères du droit moral.

Le caractère "éternel" ⁽¹⁶⁾ du droit moral résulte de l'article 6 de la loi de 1957 qui déclare le droit moral de l'auteur de l'oeuvre perpétuel et imprescriptible. Il survit donc à la mort du créateur, ainsi qu'aux droits d'exploitation de l'oeuvre. Ces derniers s'éteignent en général 50 ans après la mort de l'auteur (excepté pour les oeuvres musicales pour lesquelles la durée de protection est prolongée jusqu'à 70 ans post-mortem ⁽¹⁷⁾).

Le caractère inaliénable du droit moral, également consacré par l'article 6, le rend incessible à un tiers. Toute cession du droit moral dans un contrat est donc nulle, d'une nullité absolue. Selon B. EDELMAN, la raison principale de cette disposition est que la personnalité du créateur s'incarne dans l'oeuvre et ne peut donc être "*vendue*" ⁽¹⁸⁾.

B. Les attributs du droit moral.

Premier attribut du droit moral, le droit de divulgation est défini à l'article 19 de la loi du 11 mars 1957 comme permettant à l'auteur d'avoir "*la haute main sur la naissance publique de son oeuvre*", c'est-à-dire de "*décider à quel stade de la création l'oeuvre [lui] paraît digne d'être livrée au public*"⁽¹⁹⁾. Le choix des procédés et des conditions de la divulgation appartient à l'auteur.

Les oeuvres audiovisuelles fournissent une exception de taille à ce principe. En effet, l'article 63-1 de la loi du 3 juillet 1985 établit une présomption de cession des droits patrimoniaux de l'auteur au profit du producteur d'oeuvres audiovisuelles ⁽²⁰⁾. Cette présomption s'accompagne logiquement d'un abandon de l'exercice du droit de divulgation au profit du producteur, et souligne par là même l'interdépendance existant entre droit moral et droits patrimoniaux. A noter néanmoins qu'une stipulation contraire reste possible.

15. Cf. annexe 1.

16. Selon l'expression de B. EDELMAN, op. cit. note 1.

17. Cf. article 23 modifié de la loi de 1957.

18. Op. cit. note 1.

19. La mise en oeuvre du droit d'auteur et des droits voisins... Rapport présenté par la sous-direction des affaires juridiques de la Direction de l'administration générale du ministère de la Culture (voir références complètes en bibliographie).

Comme l'indique ce rapport, cette disposition a pour première conséquence d'interdire à toute personne de rendre publique par exemple des esquisses que l'auteur n'aurait pas voulu mettre en circulation.

20. Cf. article 19 modifié de la loi de 1957 qui renvoie à l'article 63-1 dans ce domaine

Le droit de paternité est l'attribut par lequel l'auteur se désigne comme créateur de l'oeuvre. Egalement incessible, il permet par exemple de dénoncer toute convention stipulant que le nom de l'auteur n'apparaît pas (contrat de nègre).

Le droit au respect ⁽²¹⁾ concerne, quant à lui, aussi bien le nom et la qualité de l'auteur que l'oeuvre elle-même. Toute dénaturation ou mutilation est ainsi interdite.

Le droit au retrait et au repentir, enfin, est consacré à l'article 32 de la loi du 11 mars 1957. Selon cet article, l'auteur a la possibilité de modifier son oeuvre - voire de la retirer de la circulation - moyennant cependant une indemnisation du cessionnaire (l'éditeur) à raison du préjudice subi. De plus, si l'auteur vient à changer d'avis, les droits d'exploitation seront réservés en priorité au premier cessionnaire. Ici encore, les oeuvres audiovisuelles dérogent à ce statut, puisque le droit au retrait et au repentir n'est pas reconnu aux cinéastes et créateurs télévisuels ou vidéographiques.

§ 2 : Le "droit moral" de l'artiste-interprète.

L'appellation "droit moral" en ce domaine est quelque peu usurpée et relève plus d'un abus de langage que d'une réalité juridique. Néanmoins, on ne peut nier que la loi de 1985 ait créé au profit des artistes-interprètes un certain nombre de prérogatives d'ordre moral calquées sur le statut des auteurs.

S'inspirant ainsi largement de l'article 6 de la loi de 1957, l'article 17 de la loi du 3 juillet 1985 dispose que l'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation. Ce droit est inaliénable et imprescriptible puisqu'attaché à la personne de l'artiste. Il est par ailleurs transmissible aux héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt.

En revanche, aucun droit de repentir ou de retrait n'est reconnu aux artistes-interprètes, à l'inverse des auteurs.

Enfin, en ce qui concerne le droit de divulgation instauré par l'article 18 de la loi de 1985, la situation est plus complexe. Il se situe en effet véritablement à la croisée des chemins entre droit moral et droits patrimoniaux. C'est pourquoi, pour éviter lourdeurs et redites, nous l'étudierons dans la section consacrée à ces derniers.

En France, la législation est très protectrice en matière de droit moral et nombre de pays rejoignent la conception personnaliste développée par la loi française (cf. nouvelle loi britannique de 1988; amendements 1990 à

21. Cf. article 6 de la loi du 11 mars 1957.

la loi américaine de 1976). Cependant, l'harmonisation est loin d'être atteinte, notamment au sein de l'Union européenne. De nombreux Etats membres restent en effet attachés au système du copyright qui veut que " *le droit moral [soit] limité au seul droit de la personnalité et [pour lequel] la loi prévoit d'y renoncer par contrat*" (22).

Section 2 : Les droits patrimoniaux.

Les droits patrimoniaux (également dénommés droits pécuniaires) peuvent être considérés comme le prolongement sur le plan économique et financier du droit moral. Mais, ils ne sauraient être réduits à ce rôle. Par ailleurs, ces droits pluriels sont ceux que le législateur a pu le plus facilement étendre aux auxiliaires de la création, renforçant - il est vrai - la complexité des dispositifs de gestion des droits.

Nous aborderons donc ici successivement les droits patrimoniaux de l'auteur, puis les droits patrimoniaux des auxiliaires de la création, c'est-à-dire les droits voisins.

§ 1 : Les droits patrimoniaux de l'auteur.

C'est par son article premier que la loi du 11 mars 1957 (23) consacre l'existence d'un droit de nature patrimoniale en reconnaissant à l'auteur " *un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous*", ce qui lui assure une rémunération à l'occasion de l'exploitation de son oeuvre.

L'article 26 de la même loi (23) vient préciser cette définition en présentant les deux formes possibles du droit d'exploitation: le droit de représentation et le droit de reproduction. Cette dualité explique l'utilisation du pluriel lorsqu'on aborde l'aspect patrimonial des droits de l'auteur, d'autant qu'elle recoupe deux réalités différentes (24).

Ces droits ont pour point commun leur durée: toute la vie de l'auteur et cinquante années au-delà de sa mort. Pour les phonogrammes, la durée de protection post-mortem est portée à 70 ans. Une fois ces délais écoulés, l'oeuvre tombe dans le domaine public. Elle devient exploitable sans autorisation des héritiers et sans avoir à leur verser de contrepartie financière.

Hormis ce point, droit de représentation et droit de reproduction comportent de multiples différences.

22. Rapport du ministère de la Culture, op. cit. note 19.

23. Cf. annexe 1.

24. A noter également l'existence d'un droit de suite (article 42 de la loi du 11 mars 1957) permettant aux auteurs d'oeuvres graphiques et plastiques (ou à leurs héritiers) de bénéficier du produit des ventes successives de ces dernières.

A . Le droit de représentation.

Le droit de représentation, prévu à l'article 27 de la loi de 1957 ⁽²⁵⁾, vise avant tout la communication de l'oeuvre au public. L'analyse de l'article 27 permet d'en distinguer deux formes:

- la communication directe de l'oeuvre au public recouvre les récitations et lectures publiques, les représentations dramatiques (notion proche de celle de spectacle), les exécutions lyriques, les présentations publiques de l'oeuvre,

- la communication indirecte est celle réalisée au travers de supports matériels tels que les disques, films, émissions de radiodiffusion ou de télévision. Ces modes de communication indirecte offrent certains particularismes, notamment pour la radiodiffusion et l'émission vers des satellites ⁽²⁶⁾.

Quel que soit le mode de communication choisi, il faut insister sur le fait que le droit de représentation s'applique à chaque fois qu'un nouveau public est concerné. *"Ainsi, la projection d'un film ou l'audition d'un disque donne prise au droit de représentation ainsi que la transmission dans un lieu public de l'oeuvre télévisée qui constitue un mode distinct de représentation. Dans ces cas, il y aura pluralité de redevances car c'est à chaque fois un nouveau public qui sera touché"* ⁽²⁷⁾. A chaque fois donc, une autorisation de l'auteur sera requise et donnera lieu à la signature d'un contrat de représentation défini aux articles 43 et 47 de la loi.

Au regard de la complexité de l'exercice de ce droit, on comprend que les auteurs aient recours à des sociétés pour en assurer la gestion. Celles-ci ont alors la faculté de conclure des contrats généraux de représentation (variante du premier) qui couvrent l'ensemble de leur répertoire ⁽²⁸⁾. Nous auront l'occasion de revenir sur ce point dans nos développements ultérieurs.

Malgré son étendue, le droit de représentation connaît une exception de taille, définie à l'article 41 de la loi de 1957 et complétée en 1985: *"lorsque l'oeuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire: 1°/ Les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille ..."* La loi est ici suffisamment explicite pour que nous n'ayons pas à en faire l'analyse. On peut cependant rappeler que la jurisprudence a donné une interprétation restrictive mais non obtuse de la notion de cercle de famille. Elle reconnaît ainsi le caractère de cercle de famille à des réunions dans lesquelles les participants ont un certain degré d'intimité sans pour autant appartenir véritablement à la même famille.

25. Nouvelle rédaction: article 9 de la loi du 3 juillet 1985, cf. annexe 1.

26. La radiodiffusion n'a pas été sans poser d'épineux problèmes juridiques dans le domaine de l'hôtellerie. On se reportera utilement aux ouvrages relatifs au droit d'auteur pour de plus amples informations.

27. Rapport du ministère de la Culture, p. 30, op. cit. note 19.

28. Le contrat général de représentation est défini comme "le contrat par lequel un organisme professionnel d'auteurs confère à un entrepreneur de spectacles la faculté de représenter, pendant la durée du contrat, les oeuvres actuelles ou futures, constituant le répertoire dudit organisme aux conditions déterminées par l'auteur ou ses ayants droit."

Nous verrons qu'au-delà du principe qui le régit, le droit de reproduction lui aussi connaît un certain nombre d'exceptions.

B . Le droit de reproduction

Prévue à l'article 28 de la loi du 11 mars 1957 ⁽²⁹⁾, la reproduction désigne toute fixation matérielle de l'oeuvre, par tous procédés permettant une communication indirecte de cette dernière. La loi consacre donc une conception large du droit de reproduction puisque "[...] *la reproduction sera constituée en cas d'édition d'un manuscrit ou d'un dessin, mais aussi en cas de réalisation d'un phonogramme ou d'une copie de film ou encore en cas de transfert sur un support nouveau ou de reproduction dans une matière ou selon une technique différente*". ⁽³⁰⁾

Toutes ces formes de reproduction sont en principe soumises à autorisation de l'auteur. Mais l'article 41 de la loi de 1957 que nous avons déjà évoqué écarte cette autorisation dans deux séries d'hypothèses ⁽³¹⁾:

- première série d'exceptions: la suspension du droit d'autoriser dans le cas de reproductions destinées à l'usage public. La loi vise ici les citations et analyses, les revues de presse, la diffusion de certains discours, la parodie, le pastiche et la caricature; la reproduction d'oeuvres d'art situées dans des lieux publics.

- deuxième série d'exceptions: la suspension du droit d'autoriser dans le cas de reproductions destinées à l'usage privé. L'article 41 stipule en effet que l'auteur ne peut s'opposer aux copies et reproductions "*strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective*", à partir du moment où l'oeuvre a été divulguée.

La reprographie, première concernée, a connu ces dernières années, un développement considérable, au point même que l'on a pu parler de "photocopillage" ⁽³²⁾. Au-delà de la polémique, le préjudice causé aux auteurs et aux éditeurs par le phénomène de la copie privée sur papier est incontestable. Une taxe de 3% sur les appareils de reprographie a été instituée en 1957 ⁽³³⁾. Par ailleurs, une concertation engagée en 1992 sur initiative ministérielle a abouti à la signature d'un protocole d'accord entre le ministère de l'Education nationale, les éditeurs littéraires et musicaux et les auteurs, concernant "*les conditions auxquelles est soumise la reproduction d'oeuvres protégées dans les établissements d'enseignement*" (collèges, lycées, établissements d'enseignement supérieur). Le Centre français d'exploitation du droit de copie, mandaté par les sociétés d'auteurs et les éditeurs, autorise ces reproductions en contrepartie d'une rémunération forfaitaire (11 francs par élève ou par étudiant et par an).

29. Cf. annexe 1.

30. A. KEREVER, Rapport du ministère de la Culture p. 31, op. cit. note 19.

31. Voir article 41 à compter du 2^e, annexe 1.

32. Expression utilisée par le Président de la République, notamment.

33. Article 22 de la loi de finance.

La copie privée sonore et audiovisuelle pose, elle aussi, un grand nombre de difficultés. Selon André LUCAS, "*le phénomène est ici autrement plus inquiétant, et l'abaissement du coût des supports ainsi que l'amélioration des performances des appareils d'enregistrement et de duplication ne peuvent qu'aggraver la situation*" (34). Ce problème fut au centre des débats autour de l'adoption de la loi du 3 juillet 1985 qui retint, en définitive, le principe d'une "*licence légale*". Ainsi, en contrepartie du renoncement par l'auteur de son droit d'autoriser ou d'interdire, une rémunération pour copie privée est instituée. Régie par les articles 31 à 37 de la loi du 3 juillet 1985 (35), elle est calculée forfaitairement et varie selon le type de support et la durée d'enregistrement. Elle est versée par les fabricants et importateurs de supports vierges.

Nous reviendrons ultérieurement sur les modalités exactes de cette rémunération lorsque nous traiterons de la gestion proprement dite du droit de reproduction.

§ 2: Les droits voisins

Il s'agit là de la plus grande innovation de la loi du 3 juillet 1985 dont le titre II est entièrement consacré aux "*droits voisins du droit d'auteur*", institués au profit de certains partenaires de la création et de l'exploitation: les artistes-interprètes, les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, les entreprises de communication audiovisuelle.

A. Le droit voisin des artistes-interprètes.

La loi du 3 juillet 1985 confère, dans son article 18, à l'artiste-interprète un droit exclusif sur sa prestation, puisque son autorisation écrite est nécessaire avant toute utilisation globale ou séparée de son interprétation, qu'il s'agisse d'une fixation, d'une reproduction ou d'une communication au public (36).

Les rémunérations correspondantes sont régies par les articles L. 762-1 et L. 762-2 du Code du travail. On distingue ici la rémunération à caractère salariale d'une part - elle correspond à un contrat de travail qui exige la présence de l'artiste - et la rémunération ayant le caractère d'une redevance d'autre part. Cette distinction a des répercussions sur le régime social et fiscal de l'artiste.

Au-delà de ces problèmes, le principe général du droit d'autorisation posé à l'article 18 bute sur une importante exception dans le cadre de la

34. A. LUCAS, auteur du rapport français in Les nouveaux moyens de reproduction, Association Henri Capitant, Journées d'Amsterdam 1986, Economica.

35. Cf. annexe 1.

36. A noter que, dès avant 1985, la jurisprudence avait reconnu à l'artiste-interprète le droit de s'opposer à une utilisation de son interprétation autre que celle prévue initialement.

réalisation d'une oeuvre audiovisuelle. Selon l'article 19 de la loi, le contrat conclu pour ce faire vaut autorisation de fixation, de reproduction ou de communication au public. On retrouve donc la présomption de cession des droits de l'artiste-interprète au producteur de l'oeuvre audiovisuelle, évoquée dans le cadre du droit de l'auteur. A cette seule différence près qu'aucune stipulation contraire à la présomption de cession n'est ici possible.

Cependant, un certain nombre de garanties ont été accordées aux artistes-interprètes en contrepartie. La rémunération de l'artiste doit donc être distincte pour chaque mode d'exploitation utilisé. De plus, les artistes-interprètes participent aux discussions relatives à la fixation du seuil de rémunération, dans chaque branche d'activité. Si aucun accord ne peut être trouvé par les organisations professionnelles, il revient à une commission spécifique d'arrêter les modes et bases de rémunération ⁽³⁷⁾.

Une autre exception touche le droit d'autoriser de l'artiste-interprète et provient du principe de licence légale consacré à l'article 22 de la loi du 3 juillet 1985. Ce dernier concernant également les producteurs de phonogrammes, c'est dans ce cadre que nous l'étudierons.

B. Le droit voisin des producteurs.

Jusqu'en 1985, les producteurs ne disposaient d'aucune législation spécifique pour assurer la protection de leurs droits. Il leur restait donc à utiliser le droit commun, l'article 1382 du Code civil leur permettant d'intenter des actions en concurrence déloyale. Il s'agissait cependant de moyens juridiques peu adaptés au développement du piratage, à l'essor de la technologie et au risque de déstabilisation du marché que cela engendrait. Cette situation a conduit les producteurs à revendiquer une meilleure protection de leurs intérêts.

La loi du 3 juillet 1985 a consacré cette revendication. Elle opère, néanmoins une distinction selon les supports et ne reconnaît pas le même régime juridique aux producteurs de phonogrammes et aux producteurs de vidéogrammes.

1. Le droit voisin des producteurs de phonogrammes: articles 21 à 25 de la loi du 3 juillet 1985 ⁽³⁸⁾.

Le producteur de phonogrammes est défini à l'alinéa 1 de l'article 21 comme étant "*la personne physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence de sons*". Par le même article, il se voit reconnaître le droit d'autoriser ou d'interdire "*toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son phonogramme autres que celles mentionnées à l'article suivant*" (voir ci-après).

37. Cf. Accord entre les organisations professionnelles d'artistes et de producteurs du 6 juin 1990. Arrêté du ministère de la Culture du 17 octobre 1990 (JO du 1^{er} décembre 1990).

38. Cf. annexe 1.

Ce droit est reconnu à tout producteur, quels que soient sa nationalité et le lieu de la première fixation de la séquence de sons considérée. Il lui permet d'agir en contrefaçon et donc de faire tomber les éventuels contrevenants sous le coup de sanctions pénales.

La principale innovation de la loi de 1985 en ce domaine reste l'instauration d'une licence légale au profit des producteurs de phonogrammes et des artistes-interprètes. L'article 22 dispose ainsi: "*Lorsqu'un phonogramme a été publié à des fins de commerce, l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent s'opposer: 1°/ à sa communication directe dans un lieu public, dès lors qu'il n'est pas utilisé dans un spectacle; 2°/ à sa radiodiffusion, non plus qu'à la distribution par câble simultanée et intégrale de cette radiodiffusion*".

Cette licence légale consacre donc des exceptions au droit d'autoriser ou d'interdire. En contrepartie, une rémunération (dite "*rémunération équitable*") est prévue. Versée par les utilisateurs, elle est gérée par les sociétés d'auteurs et vise tous les phonogrammes sans exception. On retrouvera les modalités exactes de la perception et de la répartition de cette rémunération ultérieurement.

2. Le droit voisin des producteurs de vidéogrammes: article 26 de la loi du 3 juillet 1985 ⁽³⁹⁾.

La définition du producteur de vidéogrammes est calquée sur celle de son homologue. Il s'agit donc de toute personne, physique ou morale, ayant "*l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images, sonorisées ou non*". Lui est également reconnu un droit d'autoriser ou d'interdire "*toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son vidéogramme*".

Le régime juridique du producteur de vidéogrammes diffère néanmoins de celui du producteur de phonogrammes sur un point. En effet, aucune licence légale n'est prévue, ce qui permet au producteur de vidéogrammes de bénéficier d'un droit plus étendu. Aucune exception n'est ainsi consacrée par la loi et le producteur de vidéogrammes a la maîtrise totale de ses droits d'exploitation.

De plus, l'alinéa 3 de l'article 26 interdit la cession séparée au producteur des droits d'auteur et des droits des artistes-interprètes. Cette disposition vise à permettre une meilleure exploitation de l'oeuvre vidéographique. Des risques de conflit auraient pu naître de la nécessité, pour le producteur, d'obtenir cumulativement des droits sur la partie sonore et des droits sur la partie visuelle.

39. Cf. annexe 1.

§ 3: Le droit voisin des entreprises de communication audiovisuelle.

Au terme de l'article 27 de la loi du 3 juillet 1985 ⁽⁴⁰⁾, les entreprises de communication audiovisuelle sont toutes celles qui "*mettent à la disposition du public par voie hertzienne ou par câble, des sons, des images, des documents, des données de toute nature, qu'elles se situent dans le service public (titre III de la loi du 26 juillet 1982) ou en dehors (titre IV), et qu'elles soient, dans ce dernier cas, autorisées (comme les services "interactifs"), déclarées (comme les radios privées) ou titulaires d'une concession (comme Canal Plus)*". ⁽⁴¹⁾

Ces entreprises, comme les autres titulaires de droits voisins, disposent d'un droit d'autoriser ou d'interdire la reproduction et la mise à disposition de leurs programmes au public. Ce régime leur permet de protéger leurs programmes contre "*des agissements concurrentiels ou parasitaires des tiers*" ⁽⁴¹⁾ (télédiffusion, reproduction totale ou partielle, louage, vente, échange ou communication payante).

Elles se distinguent néanmoins du producteur de phonogrammes puisqu'elles ne sont pas soumises au mécanisme de la licence légale, et elles se distinguent aussi du producteur de vidéogrammes, car leur autorisation n'est pas exigée pour la communication des programmes dans un lieu accessible gratuitement au public.

Avant de clore notre exposé sur les droits voisins, il est nécessaire de rappeler qu'ils connaissent les mêmes exceptions que celles applicables aux droits patrimoniaux de l'auteur, c'est-à-dire:

- représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille;
- reproductions strictement réservées à l'usage privé de la personne qui les réalise et non destinées à une utilisation collective;
- analyses et courtes citations, revues de presse et diffusion de certains discours sous réserve d'éléments d'identification suffisants;
- parodie, pastiche et caricature ⁽⁴²⁾.

⁴⁰. Cf. annexe 1.

⁴¹. B. EDELMAN, op. cit. note 9, p. 72.

⁴². A noter le régime dérogatoire accordé par l'article 29 de la loi de 1985 aux prestations accessoires des artistes-interprètes. Voir à ce sujet B.EDELMAN, op. cit. note 9, p. 73 et 74.

Depuis 1985, la France s'est donc dotée d'un arsenal juridique adapté en matière de droits d'auteur et de droits voisins. Mais les nouveaux droits établis par la législation amènent aussi de nouvelles contraintes qui s'imposent aux utilisateurs d'oeuvres protégées. Parmi ceux-ci, les bibliothèques publiques constituent une catégorie bien particulière, notamment lorsqu'elles offrent la possibilité de prêt de phonogrammes ou de vidéogrammes. C'est donc sous l'angle plus précis des discothèques et vidéothèques de prêt que nous évoquerons l'application de la législation sur la propriété littéraire et artistique.

CHAPITRE 3

LES DROITS D'AUTEUR ET DROITS VOISINS APPLIQUES AUX DISCOTHEQUES ET VIDEOTHEQUES PUBLIQUES

L'application de la législation sur les droits d'auteur et droits voisins aux bibliothèques publiques n'est pas chose aisée. Et, malgré les efforts de ces dernières années, le milieu professionnel reste peu sensibilisé à ces questions, d'autant que leur complexité n'en facilite pas la compréhension. On doit cependant à l'adoption de la directive européenne du 19 novembre 1992 relative au droit de prêt et de location ⁽⁴³⁾ d'avoir, au-delà de la polémique, suscité une prise de conscience des problèmes relatifs aux droits d'auteur.

Sans nous appesantir sur le débat qui agite les partisans et les adversaires du texte européen, nous reviendrons sur la réflexion juridique que ce texte induit, avant d'évoquer les droits et devoirs des discothèques et vidéothèques de prêt.

Section 1: L'avenir des bibliothèques publiques: droit de prêt ou droit de destination.

Le droit de prêt n'est pas encore reconnu en France, à la différence d'un certain nombre de pays - pour la plupart anglo-saxons - qui ont consacré un véritable "public lending right"⁽⁴⁴⁾. Au sein de l'Union européenne, quatre pays reconnaissent le droit de prêt:

- le Danemark (depuis 1946),
- les Pays-Bas (depuis 1971),
- l'Allemagne (depuis 1972),
- la Grande-Bretagne (depuis 1979-1982).

Ce droit de prêt peut être défini comme étant "*le droit des auteurs d'obtenir une*

43. Directive 92/100/CEE du Conseil du 19 novembre 1992 relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle (JOCE L.346 du 27 novembre 1992, p. 61).

44. Pour un exposé de la situation au Canada par exemple, voir la note de synthèse de DESS en Informatique documentaire de K. BOSTEELS (références complètes en bibliographie).

rémunération chaque fois que l'une de leurs oeuvres est prêtée ou louée au public par l'intermédiaire de bibliothèques" (45).

Les systèmes mis en oeuvre chez nos voisins, s'ils diffèrent en pratique, reposent néanmoins sur certains principes communs. En premier lieu, ils sont essentiellement fondés sur des arguments d'ordre social ou culturel, ou plus simplement sur la protection des droits de l'auteur. Ils visent à lui fournir une rémunération compensatrice du manque à gagner résultant du prêt de ses oeuvres. En second lieu, les Etats concernés ont pour la plupart gardé à l'esprit la spécificité du rôle des bibliothèques publiques en élaborant des réglementations hors du champ du droit d'auteur stricto sensu (46). Enfin, dans la majorité des cas, le financement de ces mesures incombe entièrement à l'Etat, hormis aux Pays-Bas où un mécanisme de financement mixte Etat-bibliothèques a été instauré.

Pour ce qui est de la France, rien de tel n'est prévu dans l'immédiat. C'est pourquoi l'adoption de la directive européenne sur le droit de prêt a jeté un pavé dans la mare. N'en déplaise à ses détracteurs, ce texte présente un certain nombre d'aspects positifs. Le moindre d'entre eux n'est pas d'avoir mis l'accent au niveau communautaire sur un problème qu'il devenait de plus en plus difficile d'évincer. Mais, ce texte a également permis d'établir une distinction harmonisée entre deux notions encore trop souvent confondues: le prêt d'une part et la location d'autre part.

Les paragraphes 2 et 3 de l'article 1^{er} de la directive mettent ainsi fin à un certain nombre d'incertitudes. La location et le prêt y sont tous deux définis comme "*une mise à disposition [d'objets] pour un temps limité*". Les seuls critères de distinction retenus pour le prêt sont de ne pas rechercher "*un avantage économique ou commercial direct ou indirect*" et d'être effectué "*par des établissements accessibles au public*". Cette clarification permet d'élargir la définition du prêt en ne retenant pas le seul critère de gratuité. A fortiori, cela permettrait d'écarter le terme de "*louage*" utilisé dans les textes français et qui nous semble pouvoir donner lieu à des confusions.

Au-delà de ces nécessaires précisions, notre objectif n'est pas de revenir sur la polémique suscitée par la directive européenne, dont la presse professionnelle s'est largement fait l'écho (47). Le texte européen aurait dû être transposé en droit français au plus tard le 1er juillet 1994 (48). Mais cette transposition ne semble pas être à l'ordre du jour du ministère et l'on peut, sans trop s'avancer, penser que la période électorale à venir ne sera pas propice à une évolution dans ce domaine. C'est donc un dossier qui reste à

45. Définition empruntée à K. BOSTEELS, op. cit. note 44.

46. L'Allemagne est ici le seul cas à part.

47. Cf. références citées par K. BOSTEELS, op.cit. note 44, p.18.

48. La directive est un texte qui emporte uniquement une obligation de résultat, laissant les Etats membres libres de choisir les moyens adéquats pour l'atteindre. C'est aussi un texte non directement applicable qui doit donc être introduit en droit français.

l'étude, d'autant que la Commission européenne a prévu pour fin 1997 la rédaction d'un rapport sur la mise en oeuvre de la directive au sein des Etats membres.

Concomittamment aux incertitudes liées à son application véritable, le texte même de la directive n'est pas exempt d'ambigüités. L'article 1^{er} de la directive instaure certes un droit d'autoriser ou d'interdire la location ou le prêt d'originaux ou de reproductions d'oeuvres protégées par le droit d'auteur. Ce droit est reconnu aux créateurs, ainsi qu'aux artistes-interprètes et producteurs de phonogrammes, vidéogrammes ou films. Toute autorisation de location ou de prêt donne droit à une rémunération adéquate en contrepartie.

Les difficultés proviennent en fait des possibilités de dérogation instituées pour l'essentiel par l'article 5 de la directive.

Les Etats membres ont ainsi la faculté d'écarter le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire au profit d'un simple droit à rémunération en matière de droit public (article 5, 1^o). On se rapproche alors du mécanisme de la licence légale, à ceci près que la rémunération versée peut n'être ni équitable, ni complète. Les Etats membres sont en effet habilités à fixer eux-mêmes le montant de ladite rémunération en fonction de leurs objectifs de promotion culturelle qui se ramènent essentiellement à "*des impératifs de gratuité ou quasi-gratuité du prêt public*", comme le souligne K. BOSTEELS ⁽⁴⁹⁾.

Les bénéficiaires identifiés de cette rémunération sont les auteurs, la directive ne prévoyant aucun dispositif obligatoire en faveur des autres intervenants de la création ou de l'exploitation. Cependant, il faut noter que la possibilité de modulation n'est pas reconnue en matière de phonogrammes, films ou programmes d'ordinateur (article 5, 2^o). On risque d'aboutir à une discrimination entre auteurs, à raison du type d'oeuvres qu'ils créent ou du type de supports qu'ils utilisent.

Enfin, l'article 5,3^o, donne aux Etats membres la faculté d'exonérer totalement certains établissements du paiement de cette rémunération, quels que soient le type de supports et la catégorie de titulaires des droits concernés. Rien n'empêcherait un Etat, dès lors, d'exonérer l'ensemble des bibliothèques de son territoire.

Au regard de l'ensemble de ces dérogations, on ne peut que conclure dans le même sens que H. COMTE qui soutient que la directive européenne se vide elle-même de son contenu ⁽⁵⁰⁾. Qu'on s'en réjouisse ou qu'on le déplore, la latitude laissée aux Etats membres risque d'engendrer plus de problèmes qu'elle ne cherche à en résoudre. On peut alors raisonnablement douter du fait que l'objectif d'harmonisation réaffirmé par ce texte puisse être pleinement atteint.

49. Op. cit. note 44, p. 21.

50. H. COMTE, *Une étape de l'Europe du droit d'auteur: la directive CEE du 19 novembre 1992 relative au prêt et à la location*, *Revue internationale du droit d'auteur*, n° 158, octobre 1993, p. 3.

Une des difficultés majeures en matière de droit de prêt résulte de l'interprétation qu'il faut donner d'un texte de loi qui reste muet à ce sujet. Une partie de la doctrine estime que le droit de prêt est inclus dans l'article 27 de la loi du 11 mars 1957 qui dispose: "la représentation consiste dans la communication de l'oeuvre au public par un procédé quelconque". La Commission européenne s'est prononcée dans le même sens en reconnaissant que le droit de prêt existe dans la législation française en droit, mais non en fait ⁽⁵¹⁾.

Ce raisonnement peut paraître quelque peu abusif. Le droit de prêt découle nécessairement de la reconnaissance d'un droit de destination. Défini comme étant le droit par l'auteur de "*contrôler l'usage que les tiers font des reproductions mises en circulation*" ⁽⁵²⁾, ce droit n'est pas non plus expressément mentionné dans la loi française. Là encore, certains déduisent de l'article 31, alinéa 3, de la loi du 11 mars 1957, la possibilité pour l'auteur d'interdire certains usages. Cet article prévoit que "*... le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée*". Mais, comme le souligne A. LUCAS, était-ce bien dans l'esprit du législateur que de reconnaître ici un véritable droit de destination? ⁽⁵³⁾

Quoi qu'il en soit, la doctrine admet généralement que le droit de destination relève d'une conception large du droit de reproduction consacré en droit français. Le droit de reproduction englobe ainsi, à la fois, le droit de fabriquer des exemplaires de l'oeuvre protégée et, à la fois, le droit d'en contrôler la circulation ultérieure.

Cette interprétation vient pallier l'absence en droit français de notions telles que le droit de mise en circulation ou le droit de distribution, hors du champ du droit de reproduction ⁽⁵⁴⁾. Dans ce domaine, la loi du 3 juillet 1985 n'a pas apporté de modifications notables et n'a donc pas contribué à éclaircir le débat. C'est d'autant plus dommageable que "*la souplesse du droit de destination peut être préférée à la juxtaposition de droits spéciaux de prêt ou de location*" ⁽⁵⁵⁾.

De nombreuses incertitudes subsistent donc en matière de droit de prêt, ce qui ne conforte guère la position des bibliothèques publiques. Néanmoins, il serait mal venu de leur part de s'abriter derrière l'alibi d'un vide juridique pour se soustraire à la réglementation en vigueur. Les bibliothèques publiques ont, en matière de droits d'auteur, des droits mais aussi des devoirs. Ce sont ces aspects que nous allons aborder, sous l'angle des discothèques et vidéothèques publiques qui sont plus précisément l'objet de notre étude.

51. Proposition de directive, document CEE COM (90) 586 final - SYN 319 du 24 janvier 1991.

52. Définition de M. GOTZEN, citée par A. LUCAS, op. cit. note 34.

53. A. LUCAS, op. cit. note 34.

54. Selon T. DESURMONT, cité par K. BOSTEELS, op. cit. note 44.

55. A. LUCAS, op. cit. note 34.

Section 2: les droits et devoirs des discothèques et vidéothèques publiques.

Notre objectif sera ici de synthétiser l'ensemble des contraintes et formalités qui s'imposent aux discothèques et vidéothèques publiques pour se mettre en conformité avec la législation sur les droits d'auteur. Il nous faudra à cet égard opérer une première distinction entre les opérations de prêt et celles de consultation sur place ou de diffusion. Les mêmes droits n'étant pas en jeu, les contraintes diffèrent.

Une seconde distinction doit également être opérée entre supports. En effet, phonogrammes et vidéogrammes ne sont pas soumis au même régime juridique et les difficultés sont plus importantes en matière d'oeuvres audiovisuelles. Pourtant, on note chez les vidéothécaires un état d'esprit plus ouvert aux problèmes liés aux droits d'auteur et droits voisins que chez leurs collègues discothécaires ⁽⁵⁶⁾. Il est vrai que l'essor des vidéothèques publiques a été concomitant à celui du débat autour des droits d'auteur, sensibilisant ainsi plus fortement les professionnels des bibliothèques.

Nous traiterons successivement l'un et l'autre supports, avant d'aborder les problèmes relatifs aux copies et reproductions.

§ 1: Droits et devoirs en matière de phonogrammes.

Pour les phonogrammes "du commerce", rappelons que l'article 22 de la loi du 3 juillet 1985 a instauré un système de licence légale. Le producteur, tout comme l'artiste-interprète, n'ont donc pas le droit de s'opposer à l'usage public des oeuvres concernées (consultation sur place ou diffusion), a fortiori à l'usage privé (prêt), dans la mesure où aucune modification des oeuvres n'est effectuée.

Le prêt à usage strictement privé est donc parfaitement licite; il peut être gratuit ou payant. Il convient cependant d'être particulièrement vigilant au système de paiement retenu. En effet, un système de prêt payant à la transaction est totalement illégal, car on considère qu'il s'agit d'une nouvelle exploitation de l'oeuvre elle-même. A l'inverse, tout système d'abonnement, d'adhésion ou de cotisation est parfaitement acceptable. La somme forfaitaire versée par l'usager correspond alors à une participation aux frais de gestion de l'établissement. Il n'y a donc pas de nouvelle exploitation de l'oeuvre, seulement une nouvelle exploitation du support. A l'heure actuelle, en l'absence de réglementation contraignante en matière de droit de prêt, aucune rémunération n'est versée aux différents ayants droit au titre de ces opérations.

56. De l'avis de M. COISY, Conservateur responsable du Département Images de la Bibliothèque municipale de LYON PART-DIEU.

En ce qui concerne la consultation sur place et la diffusion des phonogrammes, on distingue généralement deux formes:

- l'installation de postes d'écoute collectifs ou individuels (munis de casques d'écoute)

- la sonorisation de la salle ouverte au public (voire à l'intérieur du bibliobus).

Dans ce cadre, c'est le droit de représentation qui entre en jeu, nécessitant la signature d'un contrat général de représentation analogue à ceux passés pour les autres types d'établissements sonorisés (discothèques de danse; bars; restaurants; hôtels; boutiques; centres commerciaux...). Il en découle pour les vidéothèques publiques l'obligation de passer deux types de contrat: l'un avec la Société des Auteurs-Compositeurs, Editeurs de Musique (SACEM) en ce qui concerne les auteurs et les éditeurs-papier (droits d'auteur); l'autre avec la Société pour la Perception de la Rémunération Equitable (SPRE) ⁽⁵⁷⁾, via la SACEM, en ce qui concerne les artistes-interprètes et les éditeurs phonographiques (droits voisins).

Les sommes correspondantes sont généralement calculées de manière forfaitaire, la diffusion de phonogrammes ne résultant pas d'une programmation pré-établie et facilement identifiable.

§ 2: Droits et devoirs en matière de vidéogrammes.

La situation en matière de vidéogrammes est autrement plus compliquée, du fait de l'absence de licence légale. La principale contrainte est donc l'obligation de négocier chaque autorisation avec les producteurs ou éditeurs de vidéogrammes concernés, tant pour le prêt que pour la consultation sur place.

Dans l'un et l'autre cas, ces négociations ne porteront pas sur les mêmes catégories de droits. Une distinction doit être faite entre droits commerciaux (à négocier pour les opérations de prêt) et droits non commerciaux (à négocier en plus des premiers pour la consultation sur place)⁽⁵⁸⁾. Ici encore, on note une certaine ambiguïté dans les termes. Les droits non commerciaux désignent en fait les droits "*hors de l'exploitation en salle de cinéma*", ce qui ne veut pas dire que le public ne paye rien!⁽⁵⁹⁾

La distinction entre ces deux catégories de droits est souvent mal connue des professionnels des bibliothèques, tout comme des bénévoles (dépositaires des bibliothèques départementales de prêt). Il en résulte un certain nombre de problèmes:

57. La dénomination exacte de cette société est Société pour la Perception de la Rémunération Equitable de la communication au public des phonogrammes du commerce.

58. La consultation sur place est assimilée ici à une représentation gratuite hors du cercle de famille.

59. Compte-rendu du stage Vidéothèques publiques-propriété artistique et droits d'auteur des 27, 28 et 29 mai 1986 à Valence (document mis à ma disposition par M. COISY).

- d'une part, la négociation de la "mauvaise catégorie" de droits; il est nécessaire en effet que les éditeurs détiennent à la fois les droits commerciaux et les droits non commerciaux pour pouvoir négocier avec eux l'autorisation de mettre les vidéocassettes à disposition du public, en consultation sur place ⁽⁶⁰⁾;

- d'autre part, la confusion chez les bénévoles entre les vidéocassettes destinées au prêt et celles destinées à la consultation sur place, quand elle n'est pas encouragée par les élus locaux ⁽⁶¹⁾. Ce genre de confusion peut paraître anodin, sauf quand on sait que la loi présume la mauvaise foi en matière d'atteintes aux droits d'auteur et droits voisins.

Logiquement, la procédure prévue par la législation voudrait qu'une négociation ait lieu avec chaque producteur ou éditeur de vidéogramme. Certaines vidéothèques négocient ainsi directement avec des éditeurs locaux ou régionaux. Même effectués par une seule copie à usage exclusif de la consultation sur place, ces achats nécessitent un budget relativement important, ainsi qu'une certaine vigilance. Il est recommandé par exemple de prévoir dans le contrat d'achat une clause garantissant la vidéothèque contre tout recours des ayants droit ⁽⁶²⁾. Par ailleurs, on déconseille vivement de négocier directement avec les distributeurs. Outre le surcoût induit par la présence d'un intermédiaire supplémentaire, les garanties de propriété réelle des droits font souvent défaut.

C'est pourquoi la solution la plus pratique, à défaut d'être la meilleure, reste encore de recourir à des organismes intermédiaires ayant déjà négocié les droits nécessaires ⁽⁶³⁾.

Depuis le début des années 80, ces organismes se sont multipliés et diversifiés. Au premier rang d'entre eux, on trouve la Direction du Livre et de la Lecture du ministère de la Culture (D.L.L.) qui s'est lancée, en 1979, dans une politique d'acquisition des droits de films documentaires pour l'ensemble des bibliothèques publiques françaises. La DLL prend ainsi en charge les coûts d'achat des droits négociés avec le producteur. Les coûts de duplication, qui sont fonction de la durée des films, reviennent aux bibliothèques. Les vidéocassettes de format U-MATIC (ou 3/4 de pouce) acquises à ce titre sont strictement réservées à la consultation sur place ⁽⁶⁴⁾.

Deuxième interlocuteur important, l'association "Ateliers de Diffusion Audiovisuelle" (ADAV) a été créée en 1984 à l'initiative de plusieurs ministères. A la fois centrale d'achats et lieu de conseils, l'ADAV propose un

60. L'ignorance des professionnels des bibliothèques n'est ici pas seule en cause, celle des éditeurs l'est également, notamment chez les indépendants.

61. Cf. les explications de P. GABILLARD, *Les vidéothèques de BDP*, mémoire de fin d'études de l'ENSSIB, Villeurbanne, 1993, p. 31 à 35.

62. A noter qu'une telle clause dégage la vidéothèque de sa responsabilité pénale mais ne la dispense pas de rendre le document en cas de problème. Compte-rendu de stage cité note 59.

63. Le développement qui suit s'inspire largement de l'article d'I. FERRY et C. FRANCK, *La vidéo musicale* in M. SINEUX (dir), *Musique en bibliothèques: les supports musicaux et la documentation musicale*, Paris, Cercle de la librairie, 1993.

64. Projections individuelles ou collectives gratuites dans les bibliothèques et leurs annexes ou dépôts-relais. A noter une évolution de la politique d'acquisition de la DLL qui se limite désormais à l'achat de films ayant un rapport avec la littérature.

catalogue de fictions et de documentaires en format VHS, dont les droits sont négociés directement avec les éditeurs vidéographiques, soit pour le prêt individuel, soit à la fois pour le prêt et la consultation sur place.

Un certain nombre d'autres types de structures jouent ce rôle de centrale d'achats. Plusieurs agences régionales de coopération entre bibliothèques et sociétés privées à vocation commerciale ont tenté leur chance sur ce terrain avec plus ou moins de bonheur ⁽⁶⁵⁾. Il aurait été trop long d'aborder chacune de ces structures. Néanmoins, nous reviendrons ultérieurement et plus en détail sur les origines de l'ADAV, ses structures et ses missions, dans les prochains chapitres.

§ 3: Droits et devoirs en matière de copie et de reproduction.

A ce sujet, la législation est sans détour. Ne sont licites, sans aucune autorisation préalable, que les copies et reproductions de phonogrammes ou de vidéogrammes destinées uniquement à l'usage privé.

En vertu de ce principe, discothèques et vidéothèques publiques sont tenues de ne pas opérer de changement de support de quelque nature que ce soit: transfert d'un phonogramme (microsillon, disque compact, cassette) sur une cassette audio; copie d'un vidéogramme. De même, il est préférable d'interdire la copie de documents patrimoniaux (bandes magnétiques inédites, par exemple) même à usage privé, dans la mesure où l'on ne peut savoir s'il s'agit ou non d'oeuvres déjà divulguées.

Ces interdits sont le plus souvent mal connus du public des bibliothèques. Ainsi, il n'est pas rare qu'un usager demande au personnel des discothèques de lui enregistrer un ou deux morceaux d'un disque qu'il ne désire pas emprunter. Il n'est alors pas toujours facile de lui faire comprendre les raisons d'un refus. Plus graves sont les infractions commises par les responsables des bibliothèques ou vidéothèques. Les bénévoles de B.D.P. notamment sont encore trop souvent ignorants de la législation. On en a vu certains proposer sur les rayonnages de leur bibliothèque des vidéocassettes d'émissions télévisées ou de films télédiffusés enregistrées par leurs soins...⁽⁶⁶⁾

Cette situation est d'autant plus inquiétante que les sanctions encourues en la matière sont loin d'être anodines. Tout contrevenant tombe en effet sous le coup du délit de contrefaçon, prévu à l'article 426 du Code pénal. Aux termes de ce dernier, les contrefacteurs sont passibles de peines d'emprisonnement (trois mois à deux ans) et d'amendes (6 000 à 120 000 francs). De manière générale, l'ensemble des dispositions relatives aux droits

65. Voir à ce sujet P. GABILLARD, p. 68 et 69, op. cit. note 61.

66. Idem, p. 31 à 35.

Tableau récapitulatif des droits et devoirs des bibliothèques publiques.

Supports / Opérations	PHONOGRAMMES	VIDEOGRAMMES
PRET	<ul style="list-style-type: none"> - Système de licence légale. Aucune autorisation nécessaire. Prêt gratuit ou payant, à condition que le paiement soit forfaitaire. - Aucune rémunération à verser. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pas de licence légale. Nécessité d'obtenir l'autorisation des ayants droit. - Négociation des droits commerciaux avec les producteurs et éditeurs vidéographiques: <ul style="list-style-type: none"> - soit directement - soit par l'intermédiaire de centrales d'achats.
CONSULTATION SUR PLACE et DIFFUSION	<ul style="list-style-type: none"> - Formes: sonorisation de la salle (voire d'un bibliobus)/postes d'écoute collectifs ou individuels. - Système de licence légale. Aucune autorisation nécessaire. - Mais une double obligation: <ul style="list-style-type: none"> - un contrat avec la SACEM, - un contrat avec la SPRE (via la SACEM) pour le droit de représentation. Versement de sommes forfaitaires. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pas de licence légale. Nécessité d'obtenir l'autorisation des ayants droit. - Négociation des droits commerciaux et non commerciaux avec les producteurs et éditeurs vidéographiques: <ul style="list-style-type: none"> - soit directement - soit par l'intermédiaire de centrales d'achats.
COPIE et REPRODUCTION	<ul style="list-style-type: none"> - Possible uniquement à usage privé. - Interdiction absolue pour les discothèques et leurs personnels (professionnels ou bénévoles) d'effectuer eux-mêmes les copies et/ou de mettre le matériel de reproduction à disposition du public. 	<ul style="list-style-type: none"> - Possible uniquement à usage privé. - Interdiction absolue pour les vidéothèques et leurs personnels (professionnels ou bénévoles) d'effectuer eux-mêmes les copies et/ou de mettre le matériel de reproduction à disposition du public.

d'auteur et droits voisins font l'objet de sanctions pénales en cas d'infraction ⁽⁶⁷⁾. La lutte contre la piraterie en général, et la contrefaçon en particulier, s'étant renforcée ces dernières années, il convient d'être de plus en plus vigilant dans ce domaine.

Cette modeste introduction aux arcanes de la législation relative aux droits d'auteur et droits voisins a pu paraître fastidieuse. Elle est néanmoins essentielle à l'appréhension de normes nombreuses et complexes et à la compréhension des obligations véritables des discothèques et vidéothèques publiques. De plus, cela nous permet de resituer dans son contexte la gestion de ces droits à laquelle nous allons désormais nous consacrer et dont nous allons essayer d'explorer les coulisses.

67. Articles 425 à 428 du Code pénal. On trouvera à ce sujet analyses et commentaires dans l'ensemble des manuels de droit indiqués en bibliographie.

Première partie

Les organismes de gestion des droits d'auteur et droits voisins

La législation relative aux droits d'auteur et droits voisins est, nous l'avons dit, mal connue et souvent mal comprise du grand public. La situation est pire encore lorsqu'on aborde le domaine de la gestion proprement dite de ces droits, dont ni les mécanismes, ni les structures ne sont correctement appréhendés.

Ces dernières, auxquelles nous nous intéresserons dans un premier temps, sont pourtant extrêmement nombreuses et diversifiées. Tous les pays ayant légiféré en matière de propriété littéraire et artistique ont vu se créer des organismes intervenant plus ou moins directement dans la gestion des droits. Ainsi, en France, des sociétés regroupant créateurs et auxiliaires de la création voisinent avec d'autres structures plus atypiques.

La loi du 3 juillet 1985 a pour mérite d'avoir unifié le régime juridique des sociétés de perception et de répartition des droits que nous étudierons en premier lieu, avant de nous consacrer aux structures intervenant plus particulièrement dans le cadre des discothèques et vidéothèques publiques.

CHAPITRE 1

LES SOCIÉTÉS DE PERCEPTION ET DE RÉPARTITION DES DROITS D'AUTEUR ET DROITS VOISINS

Les sociétés de perception et de répartition des droits sont particulièrement nombreuses en France, même si la plus importante et la plus connue d'entre elles reste la SACEM. Leur essor a été tel depuis plusieurs années qu'on a pu parler d'un véritable phénomène de gestion collective des droits d'auteur et droits voisins.

Ce phénomène a ses caractéristiques propres et une portée considérable, si bien que son renforcement n'est sans doute pas étranger à la volonté du législateur d'imposer un régime juridique particulier aux sociétés de perception et de répartition.

Section 1: la gestion collective des droits d'auteur et droits voisins.

Il s'agit d'un phénomène ancien dont la France fut le précurseur. Le mouvement débute en effet dès la fin du XVIII^{ème} siècle avec la création d'un Bureau de législation dramatique chargé de défendre les droits des auteurs face aux exploitants de théâtre⁽⁶⁸⁾. Il deviendra en 1829 la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD). Peu après, en 1838, se crée la Société des Gens de Lettres de France (SGDL) dans le domaine littéraire, sur l'initiative d'Honoré de BALZAC, Victor HUGO et Alexandre DUMAS.

Enfin, c'est en 1851 que la SACEM est créée par Ernest BOURGET, Paul HENRION, Victor PARIZOT et leur éditeur Jules COLOMBIER. Dès le début de ses activités, la SACEM regroupe des auteurs, des compositeurs et des éditeurs. Ce souci de solidarité interprofessionnelle est encore perceptible aujourd'hui, alors que la gestion collective s'est considérablement développée.

68. Ce Bureau vit le jour à la suite d'un différend entre BEAUMARCHAIS et les Comédiens français lors de la représentation du "Barbier de Séville" en 1777. Cf. *Juris-Classeurs de propriété littéraire et artistique*, fascicule 324, p. 2.

Nous analyserons successivement les causes de ce développement, sa portée et la situation actuelle.

§ 1: Les facteurs de développement de la gestion collective des droits.

Aussi surprenant que celui puisse paraître au regard de ce qui va suivre, il nous faut rappeler un premier point essentiel: l'exercice collectif des droits d'auteur et droits voisins n'est en aucun cas une obligation légale.

Cet exercice collectif est d'ailleurs incompatible avec la nature même du droit moral, attaché à la personne de l'auteur, qui exige donc une gestion individuelle ⁽⁶⁹⁾. De même, dans le cadre des droits patrimoniaux, rien n'interdit à un auteur de les exercer lui-même, en signant des contrats d'exploitation de son oeuvre avec des éditeurs ou des producteurs de théâtre ou de cinéma.

Néanmoins, la gestion collective des droits d'auteur et droits voisins s'est considérablement développée sous la conjonction de plusieurs séries de facteurs.

Les premiers sont d'ordre matériel et résultent des problèmes que pose l'exercice individuel des droits. Les titulaires de droits sont en effet dans l'impossibilité de réunir les moyens nécessaires à une intervention auprès d'utilisateurs tant multiples que géographiquement dispersés. L'autre éventualité de céder leurs droits patrimoniaux à un exploitant contre rémunération les enfermerait dans une situation d'infériorité économique. De plus, la plupart des auteurs connaissent mal le domaine juridique dans lequel ils évoluent.

De leur côté, les utilisateurs des oeuvres sont confrontés au même type de problèmes: *"s'il n'y a pas de gestion collective des droits, les diffuseurs doivent obtenir l'autorisation individuelle des différents bénéficiaires de droits. A cet égard, la création de nouveaux droits spécifiques au profit des artistes-interprètes et des producteurs rend encore plus nécessaire l'intervention des sociétés habilitées à représenter les différents titulaires de droits"*⁽⁷⁰⁾.

Viennent ensuite s'ajouter des facteurs d'ordre technologique. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner les conséquences de l'évolution technologique sur la législation relative aux droits d'auteur et droits voisins. De même, l'extension des modes d'exploitation et de diffusion des oeuvres a des répercussions sur la perception et la répartition de ces droits: partenaires de plus en plus nombreux, contextes très divers, apparition de droits nouveaux.

⁶⁹. Cf. les développements précédents et l'article 6 de la loi du 11 mars 1957.

⁷⁰. Rapport de A. RICHARD au nom de la Commission des Lois annexé au procès-verbal de la séance du 26 juin 1984, document de l'Assemblée Nationale, n° 2235.

Enfin et parallèlement, des facteurs d'ordre juridique interviennent dans le développement de la gestion collective. La reconnaissance de droits nouveaux à de nouvelles catégories de bénéficiaires a conduit ces derniers à suivre l'exemple de leurs aînés. Des sociétés nouvelles ont ainsi vu le jour pour la gestion des droits voisins et des rémunérations instituées par la loi du 3 juillet 1985 (rémunération pour copie privée et rémunération équitable) ⁽⁷¹⁾.

L'exercice individuel des droits d'auteur et droits voisins perd donc de sa justification au regard des nombreux inconvénients qu'il entraîne. Mais au-delà de son développement, c'est la portée du phénomène de gestion collective qui nous paraît essentielle.

§ 2: La portée du développement de la gestion collective des droits.

L'essor des sociétés de perception et de répartition des droits a d'abord répondu à des besoins empiriques. Mais la législation s'est rapidement fait le reflet de cette évolution.

Si la loi du 11 mars 1957 ne contient que des dispositions liminaires à ce sujet, la loi du 3 juillet 1985 peut être considérée comme le véritable acte de naissance des sociétés de perception et de répartition (SPRD), sur plusieurs points. En imposant à ces dernières une forme sociale particulière, inspirée de celle des sociétés civiles, le législateur a voulu en finir avec des sociétés d'auteurs aux statuts multiples. En les soumettant à un contrôle gouvernemental, il a voulu instaurer une contrepartie à la puissance économique des SPRD et à leur situation de monopole ou de quasi-monopole ⁽⁷²⁾.

Le législateur de 1985 confirme ainsi le fait que les SPRD sont devenues des "*partenaires obligés*" ⁽⁷³⁾. Le rôle croissant de ces dernières explique également l'attention particulière que leur portent les organisations internationales concernées par les problèmes de droits d'auteur, comme l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI), ou même la Commission européenne ⁽⁷⁴⁾.

Cette attention est justifiée par les liens de plus en plus complexes qui unissent les différentes SPRD. En effet, les sociétés les plus récentes se sont appuyées sur les réseaux et les structures mis en place par les plus anciennes. De plus, ces dernières ont multiplié la création de filiales (comme on le verra avec la SACEM) ou d'associations au sein de sociétés nouvelles consacrées à la gestion de nouveaux droits.

71. Ce sont les deux seuls cas où la loi oblige à recourir à la gestion collective. Cf. article 35 de la loi du 3 juillet 1985.

72. Voir plus loin et le titre IV de la loi du 3 juillet 1985 consacré aux SPRD.

73. Rapport de A. RICHARD, op. cit. note 70.

74. Publications respectives: La gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins, OMPI, Genève, 1990; Programme de travail en matière des droits d'auteur et droits voisins, document COM (90) 584 final du 17 janvier 1991, p. 3 et 4.

On aboutit ainsi à "un système de gestion à deux, voire trois échelons, qui multiplie les intermédiaires entre titulaire d'un droit et usager et les partages intersociaux (partages entre différentes sociétés, [...] d'une somme globale), zone d'ombre du système" (75). L'émergence d'un tel système a deux conséquences importantes: le renforcement, d'une part, de la prédominance de fait des structures les plus anciennes et les mieux armées et, d'autre part, de la complexité des processus de perception et répartition des droits.

Le monde de la gestion collective est donc véritablement "un monde à part" (76), sorte de nébuleuse mal connue parce que très mouvante et peu encline à la transparence. La situation française est à cet égard assez caractéristique, d'autant qu'elle concerne un nombre impressionnant de SPRD.

§ 3: Présentation rapide des sociétés de perception et de répartition françaises

Le phénomène de gestion collective des droits ne s'est pas développé de façon uniforme. C'est le secteur musical qui s'est senti concerné le premier, les compositeurs et auteurs musicaux rencontrant des difficultés pour préserver leurs droits du fait du caractère universel de la musique. Peu à peu, le phénomène s'est étendu aux autres secteurs de la création: domaine littéraire, domaine des arts plastiques et de la photographie, etc.

Parallèlement, des sociétés similaires se sont créées à l'étranger, notamment au sein de la Communauté européenne. Cette évolution a permis de mettre en oeuvre un système de mandats réciproques pour l'utilisation de répertoires étrangers sur le sol national. La SACEM a ainsi conclu des contrats de réciprocité avec quatre-vingts sociétés dans le monde. Quand une chanson de Véronique SANSON (membre de la SACEM) est diffusée à Montréal, la société canadienne (SOCAN) adresse à la SACEM les droits perçus pour cette oeuvre. De même, lorsqu'une chanson de Roch VOISINE (membre de la SOCAN) est interprétée à Paris, la SACEM adresse les droits à la SOCAN (77).

Actuellement, la France fait figure de leader au regard du nombre de SPRD. On en compte en effet vingt-deux, réparties comme suit:

- sept sociétés d'auteurs dont deux gèrent également des droits d'éditeurs:

- S.A.C.D. (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques)**
- S.C.A.M./S.G.D.L. (Société Civile des Auteurs Multimédia / Société des Gens De Lettres)**
- S.A.C.E.M./S.D.R.M. (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique / Société pour l'administration du Droit de Reproduction Mécanique)**

75. F. de RIDDER, Droits d'auteur, droits voisins, les organismes de gestion, Paris, éditions DIXIT, [199?], collection Guide des métiers du spectacle.

76. Idem.

77. Source SACEM.

A.D.A.G.P. (société des **A**uteurs **D**ans les **A**rts **G**raphiques et **P**lastiques)

S.P.A.D.E.M. (Société des Auteurs des Arts visuels, ex -
Société pour la **P**ropriété **A**rtistique des
Dessins **E**t **M**odèles)

S.D.I. (Société **D**e l'**I**mage)

- deux sociétés d'éditeurs:

S.C.E.L.F. (Société **C**ivile de l'**E**dition **L**ittéraire **F**rançaise)

S.E.M. (Société des **E**diteurs de **M**usique)

- deux sociétés d'artistes-interprètes:

A.D.A.M.I. (société pour l'**A**dministration des **D**roits des
Artistes et **M**usiciens-**I**nterprètes)

S.P.E.D.I.D.A.M. (Société de **P**erception et de répartition
des **D**roits des artistes **I**nterprètes de la
DAnse et de la **M**usique)

- cinq sociétés de producteurs:

S.C.P.P. (Société **C**ivile pour l'exercice des droits des
Producteurs **P**honographiques)

S.P.P.F. (Société civile des **P**roducteurs de **P**honogrammes
en **F**rance)

S.C.P.A. (Société **C**ivile des **P**roducteurs **A**ssociés)

PROCIREP (Société civile pour la perception et la réparti-
tion des droits de représentation publique
des films cinématographiques)

A.N.G.O.A. (Association **N**ationale de **G**estion des **O**euvres
Audiovisuelles)

- deux sociétés communes aux auteurs et producteurs de cinéma:

S.C.A.P. (Société **C**ivile des **A**uteurs et **P**roducteurs)

A.R.P. (société civile des **A**uteurs, **R**éalisateurs et
Producteurs)

- une société commune aux artistes-interprètes et producteurs de
phonogrammes:

S.P.R.E. (Société civile pour la **P**erception de la **R**émunéra-
tion **E**quitable de la communication au public
des phonogrammes du commerce)

- deux sociétés communes aux auteurs, artistes-interprètes et producteurs:

S.O.R.E.C.O.P. (Société pour la REMunération de la COpie privée sonore)

COPIE FRANCE (société pour la rémunération de la copie privée audiovisuelle).

Il convient d'ajouter à cette liste le **C.F.C.** (Centre Français d'exploitation du droit de Copie), structure commune aux auteurs et éditeurs ⁽⁷⁸⁾. A noter également l'existence d'un certain nombre d'organismes aux statuts divers évoluant dans le contexte de la perception et de la répartition des droits ⁽⁷⁹⁾. Enfin, les autres Etats membres de l'Union européenne regroupent à eux tous quelques quarante-sept sociétés que nous ne pouvons toutes citer ici ⁽⁷⁹⁾.

Le nombre des sociétés françaises reste donc particulièrement impressionnant, bien qu'il faille quelque peu nuancer ce constat. En effet, sur vingt-deux structures, seules dix-neuf sont des sociétés de gestion de droits, dont quatorze dites "de base" - c'est-à-dire qu'elles sont directement représentatives d'ayants droit et qu'elles effectuent des répartitions financières. Quoiqu'il en soit, les avis sont partagés. Certains pensent que ces sociétés sont dans l'incapacité d'assurer une gestion rationnelle parce que trop nombreuses. D'autres, au contraire, considèrent que le nombre est un garde-fou contre toute tentative d'abus de position dominante.

L'OMPI, gardienne de la Convention de Berne, est tout aussi partagée à ce sujet ⁽⁸⁰⁾, d'autant qu'elle s'inquiète à juste titre du manque d'harmonisation et de coordination entre les différents organismes nationaux. Elle a ainsi proposé un certain nombre de principes communs à respecter dans les modalités de gestion. La Commission européenne insiste également sur cette nécessité d'harmonisation, que certaines sociétés ont bien comprise. Ainsi dans le domaine musical, le GESAC (Groupement Européen des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs) a-t-il élaboré un schéma d'harmonisation des tarifications ⁽⁸¹⁾.

Le phénomène de gestion collective des droits d'auteur et droits voisins est donc devenu incontournable, avec ses avantages et ses inconvénients. Au nombre de ceux-ci, on trouve une certaine restriction de liberté pour les titulaires de droits et une inévitable dénaturation du droit d'auteur. Selon B. EDELMAN, *"une gestion collective des droits voisins et, a fortiori, des droits d'auteur est antinomique d'une conception subjective de tels droits; il faut bien admettre que, dès lors qu'ils ne peuvent plus être*

78. On trouvera en annexe 2.1 un tableau récapitulatif de ces différentes sociétés avec leurs dates de création et leurs champs d'activité respectifs.

79. Cf. annexes 2.1 et 2.2.

80. Cf. l'analyse de M. FICSOR, Gestion collective du droit d'auteur et droits voisins in Rapport du ministère de la Culture, p. 149 et 150, op. cit. note 19.

81. Cf. exemples de coordination en annexe 2.3.

individuellement gérés, ils se transforment en "biens", en "marchandises" pures et simples, qui échappent à leurs titulaires pour s'intégrer dans des circuits de production, de distribution et de commercialisation" (82).

Inversement, la gestion collective présente d'indéniables qualités de rationalisation et d'efficacité. Mais elle est surtout la condition même d'un exercice effectif des droits. Sans les SPRD, bien des créateurs et des auxiliaires de la création seraient dans l'impossibilité de réclamer leur dû.

Néanmoins, eu égard au poids économique de ces sociétés, on comprend la volonté du législateur de conserver un droit de regard sur leurs activités, un des éléments essentiels du régime juridique des SPRD.

Section 2: Le régime juridique des sociétés de perception et de répartition des droits.

La loi du 3 juillet 1985 est l'acte de naissance des SPRD telles qu'elles existent aujourd'hui. Les dispositions du titre IV de la loi et de son décret d'application (83) ont entraîné de profondes modifications, tant dans les structures que dans les modes de fonctionnement des sociétés.

La volonté du législateur d'uniformiser le régime juridique des SPRD s'est traduite dans l'article 44 de la loi du 3 juillet 1985. Il prévoyait un délai d'un an maximum après la promulgation de la loi pour que les associations ou sociétés d'auteurs se transforment en SPRD. Cet article n'a pas été repris dans le Code de la propriété intellectuelle de 1992 car tous les organismes concernés s'étaient conformés à ces dispositions (84).

Pour appréhender le régime juridique des SPRD dans son entier, nous analyserons successivement leur forme sociale, les mesures de transparence et de contrôle mises en place par le législateur, ainsi que les activités de ces sociétés.

§ 1: Une forme sociale imposée.

L'article 38, alinéa 1, de la loi du 3 juillet 1985 déclare: " *Les sociétés de perception et de répartition des droits d'auteur et des droits des artistes-interprètes et des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes sont constituées sous forme de sociétés civiles*".

82. B. EDELMAN, p. 88, op. cit. note 9.

83. Titre IV de la loi du 3 juillet 1985, cf. annexe 1; décret n° 86-1074 du 26 septembre 1986, JO du 2 octobre 1986, cf. annexe 3.

84. Cela ne concernait au reste que peu d'organismes puisque seules la SPADEM et l'ADAGP étaient encore sous forme associative.

Mais les SPRD tiennent une place à part et leur forme sociale se caractérise par de nombreux assouplissements et règles dérogatoires au statut normal des sociétés civiles.

A. La nature hybride des SPRD.

Tout d'abord, le législateur français s'est prononcé contre le recours à des structures associatives, au motif qu'elles sont incompatibles avec l'aspect économique de la gestion des droits. L'exemple de l'ADAV (dont nous aurons l'occasion de reparler) est à ce titre éclairant. Cette association "loi 1901" a, en effet, rencontré des difficultés techniques insurmontables dans la négociation des droits vidéographiques, en raison de son statut.

Mais, la loi du 3 juillet 1985 n'en a pas pour autant reconnu de nature commerciale à l'activité des SPRD, au grand dam de ces dernières. Le législateur a suivi la jurisprudence abondante en ce domaine, la Cour de Cassation ayant établi "[qu'en] *exerçant collectivement des droits individuels, par nature civils, de ses membres [...], la SACEM n'opère pas comme un prestataire de service*" ⁽⁸⁵⁾.

Néanmoins, l'activité des SPRD conserve un caractère économique et financier, notamment au regard des articles 85 et 86 du Traité de Rome. Considérées comme des organismes financiers, les SPRD sont à ce titre soumises aux règles du droit de la concurrence. C'est sur ces dernières que se sont d'ailleurs appuyées les discothèques de danse dans leur litige avec la SACEM devant la Cour de Justice de Luxembourg. Contestant la fixation du prix d'utilisation du répertoire et le rapport entre ce prix et la prestation fournie, les discothèques ont été déboutées au terme d'une jurisprudence abondante et argumentée ⁽⁸⁶⁾.

L'abus de position dominante est lui aussi strictement surveillé. Ainsi, la SABAM - Société belge de gestion des droits d'auteur - a-t-elle été condamnée par la Cour de Justice européenne, car elle imposait à ses membres des obligations sans lien avec la réalisation de son objet social et restreignait par trop la liberté des auteurs. Il en est de même pour les ententes illicites qui présentent des risques de cloisonnement du marché et d'autonomisation des politiques menées par les SPRD dans leur propre intérêt monopolistique.

On conviendra donc que le régime juridique des SPRD découle d'un véritable paradoxe entre, d'une part la reconnaissance du caractère civil de ces sociétés et, d'autre part, la nature économique et financière de leur activité.

85. Jurisprudence SACEM: arrêt de la Cour de Cassation, chambre commerciale, du 5 novembre 1985 (*Revue internationale du droit d'auteur*, juillet 1986, n° 129, p. 125; *Revue du droit de la propriété intellectuelle*, décembre 1985, n° 2, p. 110) et arrêt de la Cour de Cassation, 1^{ère} chambre civile, du 10 février 1987 (Bull. civ. I, n° 50). Jurisprudence SACD: arrêt de la Cour de Cassation, chambre civile, du 8 décembre 1913 (*Gazette du Palais*, 1914, 1, 93).

86. Pour plus de détails à ce sujet, on se reportera aux manuels et périodiques juridiques cités en bibliographie.

En tant que sociétés civiles, les SPRD sont soumises aux articles 1845 et suivants du Code civil ⁽⁸⁷⁾. Cela leur procure deux types d'avantages: celui de ne pas être assujetties à la fiscalité commerciale - avec le risque de voir leurs frais de gestion doubler au détriment des versements aux auteurs - et celui de ne pas être soumises aux textes relatifs à la législation économique - dont l'application est strictement réservée aux industriels, producteurs, commerçants et artisans.

Ici encore, le paradoxe est étonnant. En effet, avant 1985, les membres de sociétés de gestion de droits étaient des créateurs *stricto sensu* (excepté au sein de la SACEM). Mais, avec l'élargissement des droits, on a vu devenir membres de ces sociétés des producteurs, des éditeurs, et des ayants droit ⁽⁸⁸⁾. Les SPRD conservent donc un caractère civil tout en accueillant en leur sein de plus en plus d'industriels ou de commerçants. Ce ne sont pas là les seules spécificités des SPRD.

B. Les spécificités de fonctionnement des SPRD.

La première spécificité concerne la constitution des SPRD, et plus particulièrement les apports que doivent réaliser les différents associés. Une distinction doit être opérée entre deux catégories d'apports:

- les apports en numéraire nécessaires à l'obligation de constitution d'un capital social découlant du Code civil;
- les "apports" des droits patrimoniaux des créateurs.

Le terme "apport" est employé abusivement dans le second cas. Il désigne en fait, dans les statuts des SPRD, l'opération juridique par laquelle les membres confient la gestion de leurs droits aux sociétés ⁽⁸⁹⁾. Cette cession se distingue d'ailleurs d'un apport en capital social sur plusieurs plans:

- les contreparties financières de cette cession ne sont pas des bénéfices évoluant selon la perception globale des droits, mais des sommes variant en fonction de l'exploitation des oeuvres de chaque membre;
- la cession n'est pas réalisée dans l'intérêt du cessionnaire qui exploite l'oeuvre (la société) mais dans l'intérêt même du cédant (le titulaire de droits);
- cette cession échappe enfin à la nullité de la cession globale des oeuvres futures prévue à l'article 33 de la loi du 11 mars 1957 ⁽⁹⁰⁾.

La seconde spécificité des SPRD est liée aux règles de convocation des différentes assemblées générales d'associés. Le décret du 26 septembre 1986 ⁽⁹¹⁾ prévoit en effet un assouplissement et un allègement des règles de droit commun en la matière. Ainsi, la convocation des associés aux assemblées générales se fait par publication d'un avis dans des journaux de

87. Tels que révisés par la loi du 4 janvier 1978 et le décret n° 78-704 du 3 juillet 1978.

88. Cf. article 38, alinéa 2, de la loi du 3 juillet 1985, annexe 1.

89. L'article 2 ter des statuts de la SACEM est formel: les droits patrimoniaux "*ne concourent pas à la formation du capital social*".

90. Cf. annexe 1.

91. Cf. annexe 3.

diffusion nationale, et non au moyen de lettres recommandées adressées à chaque membre ⁽⁹²⁾. Cependant, tout associé conserve le droit de demander à être convoqué selon le droit commun ⁽⁹³⁾. De même, il revient aux statuts des différentes SPRD de déterminer la date et le lieu des assemblées, ainsi que les conditions particulières de quorum et de majorité.

La principale explication de ces assouplissements réside dans le nombre très important d'associés - à titre d'exemple, la SACEM en compte quelques 70 000. On comprend dès lors que l'application des règles de droit commun de convocation aux assemblées puisse poser des problèmes matériels (surcharge de travail et de coût).

D'autres spécificités encore caractérisent le régime juridique des SPRD. Le législateur a ainsi instauré des mécanismes de contrôle spécifiques à ces sociétés.

§ 2: Les mesures de transparence et de contrôle applicables aux SPRD.

Ces mesures, impensables dans le cadre de sociétés civiles *stricto sensu*, établissent un contrôle de trois natures: un contrôle interne aux sociétés, un contrôle externe exercé par le ministre chargé de la Culture, un contrôle par une certaine transparence envers les utilisateurs.

A. Les mesures de "démocratie interne" ⁽⁹⁴⁾

Trois séries de dispositions ont été instituées en ce sens par l'article 39 de la loi du 3 juillet 1985 ⁽⁹⁵⁾.

1. La nomination d'un commissaire aux comptes.

L'article 39, alinéa 3, prévoit la présence d'au moins un commissaire au sein de chaque SPRD. En application de la loi du 24 juillet 1966 relative aux sociétés commerciales, la mission de ce commissaire ne peut être définie par la société qui le nomme, sous peine de réduire à néant les garanties de transparence.

2. La présentation des comptes aux associés.

L'alinéa 3 de l'article 39 définit en fait un véritable droit à l'information des associés. Il leur permet d'avoir accès aux comptes annuels et à la liste des administrateurs, aux rapports du conseil d'administration et des

92. Article 4 du décret du 26 septembre 1986, cf. annexe 3.

93. Article 6 du même décret, cf. annexe 3.

94. Expression de B. EDELMAN, op. cit. note 9.

95. Cf. annexe 1.

commissaires aux comptes, aux exposés des motifs des résolutions proposées en assemblée générale, au montant global des rémunérations perçues par les membres les mieux rémunérés.

Ce droit à l'information est renforcé par les dispositions du décret du 26 septembre 1986. Des sanctions pénales sont prévues à l'encontre de tout gérant de droit ou de fait ayant refusé la communication de ces documents ⁽⁹⁶⁾. Malgré cela, les obligations d'information des SPRD à l'égard de leurs associés sont réduites par rapport aux dispositions applicables aux sociétés civiles ordinaires ⁽⁹⁷⁾.

Certains associés de l'ADAMI ont néanmoins tenté de se voir reconnaître l'application de ces dispositions devant les tribunaux. Mais la jurisprudence est ferme: les SPRD sont soumises à un régime spécifique défini par la loi du 3 juillet 1985, qui se substitue dans son entier au régime de droit commun. La justification principale de ce régime dérogatoire est ici encore le nombre imposant d'associés au sein des SPRD. Une utilisation fréquente du droit à l'information entraînerait des charges et des complications excessives.

3. La possibilité de demander la nomination d'un expert.

Définie à l'alinéa 4 de l'article 39, cette faculté est accordée à tout groupe d'associés représentant un dixième du total des membres. La même possibilité est reconnue au ministère public et au comité d'entreprise. L'expert est nommé pour rédiger un rapport sur une ou plusieurs opérations de gestion.

B. Le contrôle exercé par le ministre chargé de la Culture.

Le projet de loi du 3 juillet 1985 prévoyait à l'origine une procédure d'agrément des SPRD par le ministre chargé de la Culture. Aux termes de celle-ci, le ministre aurait eu la possibilité de refuser l'agrément dans plusieurs hypothèses: actes contraires à la bonne gestion des droits; déséquilibre financier important; différences de traitement injustifiées entre associés ou entre utilisateurs des oeuvres et des prestations.

Ce projet a essuyé un véritable tir de barrage devant les parlementaires qui estimèrent qu'il y avait là une atteinte à "*l'idéologie du droit républicain*" et que "*subordonner la constitution des sociétés [...] à une autorisation administrative, c'est faire du droit rétrograde*" ⁽⁹⁸⁾. L'argument fut donc abandonné. Mais, il subsiste dans la loi de 1985 un certain nombre de dispositions permettant un contrôle sur la constitution des SPRD, de même que sur leur vie sociale.

⁹⁶. Article 3, alinéa 2 du décret, cf. annexe 3.

⁹⁷. Articles 40, 41 et 48 du décret du 3 juillet 1978.

⁹⁸. Intervention de J. FOYER, JO débats de l'Assemblée Nationale, séance du 28 juillet 1984, p. 3835, colonne 1. Citée in B. EDELMAN, op. cit. note 9.

1. Le contrôle sur la constitution des SPRD.

Aux termes de l'article 39, alinéa 2, les projets de statuts et de règlement général des SPRD doivent être adressés au ministre qui conserve la faculté de saisir le tribunal de grande instance s'il retient des motifs graves et sérieux contre la constitution d'une société. Le tribunal de grande instance apprécie alors la qualité professionnelle des fondateurs de la société, ainsi que les moyens matériels et humains à mettre en oeuvre pour le recouvrement des droits et l'exploitation du répertoire.

Il s'agit donc d'un contrôle à la fois important et étendu. On peut raisonnablement concevoir que sont examinées, à l'occasion de ce contrôle, la forme des sociétés, la qualité des associés, les mentions obligatoires des statuts (réductions au bénéfice des associations; mise à disposition du répertoire aux usagers; répartition des sommes perçues).

2. Le contrôle spécifique des articles 40 et 41 de la loi du 3 juillet 1985 sur la vie sociale ⁽⁹⁹⁾.

Premier aspect de ce contrôle, l'article 40 reconnaît au ministre chargé de la Culture un pouvoir exorbitant puisque ce dernier peut demander la dissolution d'une SPRD. Or, en droit commun, aucune autorité administrative n'a le pouvoir de saisir directement les tribunaux judiciaires pour une demande en annulation ou en restriction d'activité d'une société civile.

L'article 41, quant à lui, organise une surveillance de la vie quotidienne des SPRD. Celles-ci doivent en effet communiquer au ministre leurs comptes annuels, ainsi que toute modification des statuts ou règles de perception et de répartition et tout document relatif à ces opérations. Le ministre détient ainsi une copie de l'ensemble des conventions passées par les SPRD avec les tiers, qu'il s'agisse des contrats généraux de représentation ou des accords passés avec des organismes étrangers. Cela permet de vérifier que les sociétés n'abusent pas de leur position dominante, ni ne s'engagent dans des ententes illicites.

Les services du ministère chargé de la Culture ont également la possibilité de recueillir les renseignements nécessaires sur pièces ou sur place. Par exemple, s'est achevée début 1993 une mission de l'Inspection générale de l'administration des Affaires culturelles auprès de la SPADEM, afin d'obtenir des informations qui n'avaient pas été fournies spontanément ⁽¹⁰⁰⁾.

Enfin, le ministère a pris l'initiative depuis 1990 de publier périodiquement un rapport sur la gestion des droits d'auteur et droits voisins, afin d'assurer une information maximale du Parlement, des responsables des SPRD et du public.

⁹⁹. Cf. annexe 1.

¹⁰⁰. Rapport du ministère de la Culture, op. cit. note 19.

C. L'information des utilisateurs.

Dernier volet des mesures de transparence et de contrôle, l'information des usagers est régie par l'article 37, alinéa 4, de la loi du 3 juillet 1985.

Les SPRD sont donc tenues de mettre à disposition des utilisateurs éventuels le répertoire complet des auteurs et compositeurs français et étrangers qu'elles représentent. Cette disposition fut insérée par le Sénat, en seconde lecture du projet de loi, à la suite d'une controverse autour de la SACEM.

Des parlementaires reprochaient à la SACEM de profiter de sa situation de monopole pour taxer les utilisateurs, qu'ils aient eu ou non accès à la totalité du répertoire. *"J'ai sous les yeux les règles générales de tarification de la SACEM pour les établissements présentant un spectacle: elles sont constituées par des pourcentages qui sont les mêmes pour chaque catégorie d'établissements, même si, au cours de leur spectacle, ceux-ci utilisent pour des attractions, par exemple, de la musique étrangère ou de la musique tombée dans le domaine publique"* ⁽¹⁰¹⁾.

Désormais, et en vertu de l'article 1^{er} du décret du 26 septembre 1986, tout utilisateur a la possibilité de prendre connaissance du répertoire au siège de la société ou dans ses agences régionales et d'en obtenir une copie. La transparence est ici particulièrement nécessaire, les usagers n'étant pas, pour la plupart, rompus aux arcanes du droit d'auteur. Peu d'entre eux connaissent également l'étendue exacte des activités des SPRD.

§ 3: Les activités des SPRD.

Hors de leur mission première de perception et de répartition des droits, les SPRD assurent des activités d'intérêt général. Elles ont pour mission d'assurer la défense des intérêts professionnels, matériels et moraux de leurs membres en exerçant plusieurs fonctions.

1. Une fonction de conseil et d'assistance juridique.

Cette mission est surtout assurée par les sociétés d'auteurs qui procurent à leurs membres des conseils juridiques et fiscaux, notamment pour la négociation et la conclusion de leurs contrats. Elles favorisent également les contacts avec les organismes sociaux. Elles procurent enfin une assistance juridique à leurs membres dans le cadre de litiges privés mettant en cause des problèmes d'intérêt général, voire arbitrent certains litiges (entre les co-auteurs

¹⁰¹. Intervention de Mr CARAT, JO débats du Sénat, séance du 17 juin 1985, p. 1277, colonne 1. Citée in B. EDELMAN, op. cit. note 9.

d'oeuvres audiovisuelles, par exemple). A noter que certaines SPRD - SCAD et SCAM - assurent le dépôt des oeuvres non divulguées afin de lutter contre le plagiat.

2. Une fonction d'action sociale.

Il s'agit d'une action propre aux SPRD pour laquelle elles mettent en oeuvre des fonds de prévoyance et de solidarité. La SACEM gère ainsi un fonds social destiné à venir en aide aux sociétaires de plus de 55 ans, aux auteurs de variétés dont les droits ne correspondent plus à leur succès passé et aux sociétaires en situation financière difficile (accident, maladie).

3. Une fonction d'action culturelle et promotionnelle.

Imposées par l'article 38 de la loi du 3 juillet 1985 ⁽¹⁰²⁾, les actions menées dans ce cadre s'appuient sur un dispositif financier précis et établi à partir des sommes non-répartissables perçues au titre de la rémunération équitable et de la rémunération pour copie privée ⁽¹⁰³⁾. L'ensemble de ces sommes doit être affecté à des actions de création, d'aide au spectacle vivant et de formation.

Le ministère de la Culture a dressé un bilan plutôt positif des actions des SPRD dans ce domaine, d'autant qu'il s'agit pour elles de missions nouvelles. L'effort a surtout été porté sur le domaine musical, avec une bonne coopération interprofessionnelle. Il convient néanmoins de rester vigilant au risque d'assister à un saupoudrage financier ⁽¹⁰⁴⁾. Notons que des procédures de contrôle sont prévues pour vérifier la réalité des actions engagées ⁽¹⁰⁵⁾.

4. Une fonction de défense des intérêts de la profession.

Les lois de 1957 et 1985 reconnaissent toutes deux aux SPRD le droit d'ester en justice pour défendre leurs intérêts personnels et les intérêts généraux dont elles ont la charge statutairement ⁽¹⁰⁶⁾. Elles peuvent ainsi intenter des actions en recouvrement des sommes dues à leurs sociétaires et des actions en contrefaçon lors de représentation des oeuvres de leur répertoire sans consentement. Elles ont également la faculté de désigner des agents assermentés (agrés par le ministère) pour constater les infractions. Nous reviendrons sur ce dernier point lorsque nous aborderons les mécanismes de perception des droits.

Au regard des facultés qui leur sont reconnues par la loi, on peut se demander dans quelle mesure les SPRD n'empiètent pas sur le terrain du syndicalisme. Nées avant lui, les sociétés d'auteurs se considèrent investies de la défense des droits de leurs sociétaires et, plus généralement, des professions

102. Cf. annexe 1.

103. On trouvera un tableau récapitulatif de ce dispositif financier à l'annexe 4.1.

104. Pour plus de détails, voir le rapport du ministère de la Culture, op. cit. note 19.

105. Cf. tableau précité, annexe 4.1.

106. Article 65, alinéa 2 de la loi du 11 mars 1957 et article 38, alinéa 2 de la loi du 3 juillet 1985, annexe 1.

qui les concernent. Les syndicats professionnels semblent d'ailleurs ne pas contester la représentativité des SPRD, notamment des plus anciennes (SACD, SACEM, SGDL-SCAM).

A l'inverse, dans le domaine des droits voisins, la filiation est plus nette entre SPRD et syndicats. Les sociétés concernant les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes sont directement issues de syndicats préexistants, bien que chaque structure conserve son autonomie de représentation. La situation de dépendance est plus accentuée dans le cas des producteurs de cinéma (surtout pour la PROCIREP) et dans celui des artistes-interprètes (ADAMI, SPEDIDAM).

Cela n'a pas été sans créer problèmes et conflits. On note cependant; de part et d'autre, une volonté de développer des actions conjointes. Cette évolution est d'autant plus encourageante que la défense des intérêts de la profession revêt également une dimension internationale ⁽¹⁰⁷⁾.

Pour assurer l'ensemble des missions que nous venons d'aborder, les SPRD se doivent d'avoir un fonctionnement financier efficace. Rappelons que, n'étant pas des sociétés commerciales, elles n'opèrent aucune distribution de dividendes, mais répartissent des redevances.

Les ressources des SPRD sont de plusieurs natures et de plusieurs origines:

- ressources provenant des sociétaires: droits d'entrée ⁽¹⁰⁸⁾ et cotisations annuelles;
- retenues financières, pour charges de fonctionnement, sur les droits à répartir;
- rémunération des droits en attente de répartition et déposés auprès de banques ou d'organismes financiers;
- sommes non réclamées à l'issue d'un certain délai (10 ans);
- dons, legs et libéralités;
- amendes infligées aux sociétaires;
- dommages et intérêts alloués à la suite d'actions en justice.

Quant aux charges, elles sont également de plusieurs natures:

- frais généraux d'administration, d'inspection, mais aussi de perception, répartition et recouvrement des redevances - le poste financier le plus important reste les dépenses de personnel ⁽¹⁰⁹⁾;
- frais de représentation;
- frais découlant des actions culturelles et sociales;
- frais judiciaires et autres, pour les actions de défense des droits des sociétés et de leurs membres.

107. On se reportera à la liste des organismes internationaux évoluant dans ce cadre à l'annexe 4.2.

108. Rappel: les SPRD sont des sociétés dont le capital varie au gré des adhésions et des retraits.

109. En 1993, les charges d'exploitation de la SACEM ont atteint 664 millions de francs, dont les 2/3 correspondent aux frais de personnel (1479 salariés).

Les sociétés de gestion des droits constituent bel et bien un monde à part. Leur régime juridique en est un exemple éclairant. Nous avons d'ailleurs préféré mettre en évidence ses principales caractéristiques, plutôt que de noyer le lecteur par trop de détails. Ainsi, nous n'avons pas abordé l'organisation interne aux SPRD, dont on prendra pourtant l'exacte mesure en étudiant celle de la SACEM.

En effet, après avoir brossé un portrait d'ensemble des SPRD, il nous appartient d'étudier plus précisément les structures qui interviennent dans le cadre des discothèques et vidéothèques publiques.

CHAPITRE 2

LES INTERLOCUTEURS DES DISCOTHEQUES ET VIDEOTHEQUES PUBLIQUES

Nous avons eu l'occasion de signaler quelles sont les structures intervenant dans le cadre des discothèques et vidéothèques de prêt en matière de droits d'auteur et droits voisins. Il s'agit, d'une part, de la SACEM pour ce qui concerne le domaine musical et, d'autre part, de l'ADAV pour ce qui concerne le domaine de la vidéo.

Toutes deux interlocuteurs des bibliothèques publiques, ces structures sont pourtant fort dissemblables. La SACEM est une véritable SPRD et intervient directement dans la gestion des droits, à la différence de l'ADAV. Cette association mène par contre depuis une dizaine d'années une expérience innovante qui allie dimension culturelle et respect strict de la législation relative aux droits d'auteur.

Il nous a donc semblé intéressant de mettre en évidence les disparités qui peuvent exister entre ces deux types de structures, d'autant qu'elles évoluent dans deux logiques différentes qui s'opposent presque.

Section 1 : **La SACEM, une structure complexe et ramifiée.**

A défaut d'être la plus ancienne, la SACEM est rapidement devenue la plus importante des SPRD en France. Son originalité est d'avoir, dès sa création, regroupé auteurs et éditeurs dans un souci de solidarité et de cohésion interprofessionnelles, qui n'a pas toujours l'occasion de s'exprimer.

Aujourd'hui, la SACEM fait presque figure de "monstre tentaculaire". En effet, elle dispose d'un siège social à Neuilly-sur-Seine mais a également implanté sur le territoire français dix directions régionales ⁽¹¹⁰⁾, chapeautant

110. Aix-en-Provence, Ajaccio, Bordeaux, Lyon, Orléans, Paris, Rennes, Rouen, Strasbourg, Toulouse.

98 délégations régionales (métropole et outre-mer). L'ensemble emploie au total 1479 personnes ⁽¹¹¹⁾.

Face à cette structure imposante, les détracteurs sont légion. Ils reprochent pour la plupart à la SACEM d'avoir un train de vie élevé, tant en terme de locaux qu'en terme de personnel: administration pléthorique et trop payée, bureaucratisation croissante, le tout aux dépens des véritables missions de la SACEM, et notamment de l'aide à la création.

Notre but n'est pas d'entrer ici dans la polémique. Il faut cependant reconnaître que la structure de la SACEM entérine bel et bien les lois du marché. C'est à ce titre qu'il nous semble intéressant d'appréhender le fonctionnement d'une des SPRD les mieux "rôdées", au travers de son répertoire, de son organisation interne et de ses liens avec d'autres sociétés.

§ 1. Le répertoire de la SACEM.

La SACEM gère un répertoire particulièrement vaste puisqu'il concerne en fait tout ce qui relève du domaine musical. Derrière cette définition floue, se cachent en réalité plusieurs catégories d'oeuvres ⁽¹¹²⁾:

- les compositions musicales (originales ou arrangements) avec ou sans paroles (ex.: chanson, morceau instrumental, musique de film). Un difficile partage de compétences se fait jour ici puisque la SACEM entre en concurrence avec la SACD qui gère le répertoire dramatico-musical ⁽¹¹³⁾;

- les poèmes, qui appartiennent également au répertoire de la SCAM;

- les sketches, qui relèvent aussi du répertoire de la SACD;

- les doublages et sous-titrages de films étrangers (la justification de l'intervention de la SACEM dans ce cadre est qu'elle est la seule SPRD à percevoir des droits directement auprès des exploitants de salles de cinéma);

- les extraits d'oeuvres dramatiques ou dramatico-musicales dont la durée est inférieure à 20 minutes pour la télévision et 25 minutes pour la radio;

- les réalisations audiovisuelles. Ici, le partage de compétences entre les différentes sociétés concernées est clair. La SACEM, la SACD et la SCAM gèrent ces réalisations en fonction du genre d'oeuvres concerné ⁽¹¹⁴⁾.

Au total, la SACEM possédait un répertoire de 4 631 857 oeuvres en 1990. Au titre de l'exercice 1991, on comptait parmi 80 574 oeuvres françaises

111. Effectifs 1993 (environ 442 millions de francs en budget).

112. Ce passage s'inspire très largement de l'ouvrage de F. de RIDDER, op. cit. note 75.

113. Malgré un accord conclu en 1930 pour délimiter les champs d'intervention respectifs des deux sociétés, le partage peut ne pas être très clair en pratique. Cf. F. de RIDDER, op. cit. note 75.

114. Une émission de variétés sera incluse dans le répertoire de la SACEM, une fiction télévisuelle dans celui de la SACD et un documentaire dans celui de la SCAM.

déposées: 23 982 chansons; 14 424 oeuvres instrumentales; 1 158 poèmes; 4 740 sketches et monologues; 3 331 musiques de chambre, symphonique ou électronique; 33 001 oeuvres non cataloguées ⁽¹¹⁵⁾.

Pour appartenir au répertoire de la SACEM, les oeuvres concernées doivent être déclarées. Les manuscrits peuvent ainsi être déposés au Service de la documentation et de la répartition au siège de la SACEM ⁽¹¹⁶⁾. Cette déclaration est entourée d'un certain nombre de formalités, définies à l'article 39 du règlement général de la SACEM.

Un bulletin de déclaration doit être rempli et signé par tous les collaborateurs de l'oeuvre, auteurs et compositeurs. Ce bulletin comporte les mentions suivantes:

- au recto: le titre et le genre de l'oeuvre avec l'ensemble des noms des collaborateurs; la durée d'exécution de l'oeuvre; le mouvement métronomique; l'instrumentation; le pourcentage de répartition des droits de reproduction phonographique et vidéographique; éventuellement, le titre du film dans lequel l'oeuvre est incorporée;

- au verso: pour les oeuvres de musique instrumentale, les 8 premières mesures sans accompagnement, des thèmes principaux; pour les oeuvres vocales, les 8 premières mesures avec paroles; pour les oeuvres sans musique, au moins les 8 premières lignes.

La déclaration des oeuvres est donc obligatoire pour déclencher leur protection. Elle doit être faite avant toute exécution ou reproduction mécanique des oeuvres. Les bulletins de déclaration doivent comporter les signatures de tous les auteurs et compositeurs "*ayant régulièrement participé à la création intellectuelle de l'oeuvre*", sous peine de nullité en cas de fausse signature ou de signature de complaisance ⁽¹¹⁷⁾.

La procédure d'intégration d'une oeuvre au sein du répertoire de la SACEM est donc très encadrée, sans parler de la précision pointilleuse des déclarations. Cette exigence et ce formalisme se justifient par les garanties de protection qu'ils offrent. Il faut pouvoir reconnaître les oeuvres pour réclamer des droits sur leur reproduction.

§ 2 : L'organisation interne de la SACEM.

Nous envisagerons l'organisation interne de la SACEM sous deux aspects: d'une part, celui des rapports de la SACEM avec ses membres, d'autre part, celui de l'administration proprement dite de la société.

115. Source: rapport du ministère de la Culture, op. cit. note 19.

116. Les auteurs ont également la possibilité de déposer des enregistrements sur cassettes d'oeuvres de variété de courte durée, si elles sont inédites ou improvisées. Mais ces enregistrements ne feront pas foi devant les tribunaux.

117. Article 47 du règlement général.

A. Les rapports de la SACEM avec ses membres.

Ces rapports sont sous-tendus par une philosophie générale qu'on pourrait résumer ainsi: on ne devient pas membre de la SACEM sous prétexte qu'on a écrit une chanson dans sa soupente! Plaisanterie mise à part, l'admission à la SACEM se fait en fonction de règles strictes, desquelles découlent une hiérarchie sociale et des devoirs.

1. Règles d'admission des membres.

Les articles 4 et suivants du règlement général définissent différentes conditions d'admission, en fonction de la catégorie à laquelle appartient le postulant.

Les candidats auteurs et compositeurs doivent présenter 5 de leurs oeuvres et justifier pour l'une d'entre elles, qu'elle ait fait l'objet:

- soit d'un enregistrement sur disque ou cassette du commerce;
- soit de 5 exécutions au cours de 5 séances publiques pendant une période minimum de 6 mois.

Les candidats auteurs-réalisateurs doivent justifier de l'exploitation publique (représentation et/ou reproduction) d'au moins une oeuvre de leur création.

Les candidats éditeurs de musique ont l'obligation de présenter les contrats d'édition d'au moins 10 oeuvres originales, appartenant toutes au répertoire de la société, et de justifier d'un commencement d'exploitation.

Une quatrième catégorie de postulants a été admise il y a une dizaine d'années, afin d'entériner une pratique devenue courante. Des producteurs de cinéma qui commandaient une musique originale pour un film et la finançaient en partie avec l'éditeur de musique, demandaient en effet en contrepartie une part des droits éditoriaux provenant de l'exploitation de la musique. La SACEM a donc décidé d'admettre les candidats producteurs d'une oeuvre cinématographique au titre de coéditeur ou d'éditeur à part entière.

Toute décision d'admission relève du Conseil d'administration de la SACEM. Elle se concrétise par l'obtention d'une carte d'adhérent et le paiement de droits d'adhésion réévalués chaque année ⁽¹¹⁸⁾. La SACEM comptait ainsi, en 1990, 62 749 membres - dont 59 413 auteurs et 2 836 éditeurs - et, en 1991, 65 299 membres - dont 62 364 auteurs et 2 935 éditeurs ⁽¹¹⁹⁾. En 1993, elle approchait des 70 000 membres.

Autre contrepartie de l'admission en tant que membre de la SACEM, l'apport des droits d'exploitation est particulièrement étendu. Il concerne

118. 595 francs en 1992.

119. Source: rapport du ministère de la Culture, op. cit. note 19.

l'ensemble des oeuvres actuelles et futures de l'adhérent, pour tous les modes d'exploitation qui viendraient à être découverts postérieurement à l'adhésion. Il est par ailleurs réalisé pour le monde entier et pour toute la durée de la société ⁽¹²⁰⁾.

Il a néanmoins fallu tempérer l'universalisme de cet apport pour se mettre en conformité avec le Traité de Rome. Ainsi, tout ressortissant d'un Etat membre de l'Union européenne a la faculté de limiter son apport: - soit à une ou plusieurs des 7 catégories de droits définies à l'article 34 des statuts de la SACEM, - soit à certains territoires pour l'une ou plusieurs des catégories de droits ⁽¹²¹⁾.

2 . Hiérarchie sociale.

Après l'adhésion initiale, l'adhérent SACEM a la possibilité de postuler à une position nouvelle au sein de la société, puisque l'article 1^{er} du règlement général définit trois catégories de membres: les adhérents, les stagiaires professionnels et les sociétaires définitifs.

Là encore, les conditions d'accès à ces différents grades varient en fonction de la catégorie à laquelle appartient le postulant: auteurs ou compositeurs, auteurs-réalisateurs, éditeurs. Les décisions reviennent en tout état de cause au conseil d'administration, après étude du dossier et du catalogue des oeuvres de l'intéressé.

La position de stagiaire professionnel ⁽¹²²⁾ permet d'être nommé au sein des commissions statutaires que nous examinerons plus loin (sous réserve de répondre aux conditions définies pour cela par les statuts et le règlement général). La position de sociétaire définitif ⁽¹²³⁾ confère l'éligibilité aux commissions ainsi qu'au conseil d'administration (sous la même réserve que précédemment). Enfin, la position de sociétaire définitif *honoris causa* peut être conférée à "*toute personnalité française ou étrangère membre de la société dont le renom, la compétence ou l'activité exercée dans le domaine des arts et lettres [...] paraît justifier cette nomination*" ⁽¹²³⁾.

120. Avec possibilité de retrait au bout de 10 ans (préavis d'1 an).

121. Les 7 catégories de droits sont les suivantes:

- droit de représentation ou d'exécution publique général (y compris pour les oeuvres cinématographiques et audiovisuelles);
- droit de radiodiffusion (y compris le droit de réception publique des émissions);
- droit de reproduction sur des supports de sons (y compris le droit d'usage public de ces supports et le droit d'exécution publique);
- droit de reproduction sur des supports d'images (y compris le droit d'usage public de ces supports et le droit d'exécution publique);
- droit de reproduction des oeuvres dans des films pour la projection en salles (si les oeuvres ont été spécialement écrites à cet effet);
- droit de reproduction sur des oeuvres préexistantes dans des films pour la projection en salles;
- droits d'exploitation résultant du développement technique ou de la modification de la législation dans l'avenir.

122. Articles 23 et 24 du règlement général.

123. Articles 25 à 27 du règlement général.

3 . Devoirs généraux des membres.

Quelle que soit leur position au sein de la société, les membres de la SACEM doivent respecter un certain nombre de devoirs définis à l'article 29 du règlement général. On peut les synthétiser comme suit:

- se conformer aux statuts et règlement général;
- se soumettre, dans ce cadre, aux décisions du conseil d'administration;
- d'une façon générale, ne rien entreprendre qui puisse nuire aux intérêts matériels et moraux de la société et de ses membres.

A raison de l'irrespect de ces devoirs, il peut subvenir des litiges entre membres ou entre membres et tributaires de droits. Le règlement général prévoit alors des possibilités d'arbitrage du conseil d'administration dans le cas de contestations d'ordre social ou dans le cas de litiges sur les redevances ⁽¹²⁴⁾. Le conseil d'administration peut également prendre des mesures conservatoires dans le domaine de la contrefaçon et du plagiat. Il a ainsi le pouvoir de mettre en réserve les redevances concernées et de refuser l'incorporation de l'oeuvre incriminée au répertoire de la SACEM ⁽¹²⁵⁾.

B. L'administration de la SACEM.

On distinguera ici les organes de direction de la SACEM des organes adjoints à ces derniers pour une bonne administration de la société sur l'ensemble de ses activités.

1. Organes de direction ⁽¹²⁶⁾.

La SACEM est administrée par les auteurs, compositeurs et éditeurs réunis en assemblée générale, laquelle élit un conseil d'administration. La gestion de la société est confiée à un directoire depuis la modification des statuts du 11 mars 1992. A sa tête, on trouve le président du directoire assisté d'un directeur délégué et de trois directeurs adjoints.

L'assemblée générale reste bien évidemment l'organe suprême. Chaque membre y détient une voix, à laquelle s'ajoutent 15 voix supplémentaires pour les sociétaires définitifs et certains stagiaires professionnels ⁽¹²⁷⁾. L'assemblée générale se réunit annuellement, avec la possibilité de tenir des assemblées exceptionnelles ou extraordinaires. On ne reviendra pas sur les règles de convocation, mais plutôt sur les pouvoirs de l'assemblée. Elle statue en effet sur les comptes annuels, sur le rapport

124. Article 32 du règlement général.

125. Article 33 du règlement général.

126. On trouvera en annexe 5.1 les listes des membres des différents organes étudiés pour l'exercice 1994-1995.

127. Articles 2 ter, 7 et 25 bis du règlement général.

d'activité de la société et sur toute question qui lui est soumise par le conseil d'administration. Elle élit les membres de ce dernier, ainsi que ceux des deux commissions statutaires.

Le conseil d'administration est composé, quant à lui, de six auteurs, six compositeurs et six éditeurs élus pour 3 ans - renouvelables chaque année par tiers et par catégorie - ainsi que d'un auteur-réalisateur, élu pour 3 ans ⁽¹²⁸⁾. Les conditions d'éligibilité à ces fonctions sont de quatre ordres ⁽¹²⁹⁾:

- avoir une nationalité d'un Etat membre de l'Union européenne,
- jouir de ses droits civils,
- être sociétaire définitif depuis un an au moins,
- n'avoir essuyé aucune sanction disciplinaire durant les trois dernières années au sein d'une SPRD.

Les fonctions d'administrateur sont gratuites. Ils reçoivent néanmoins des indemnités mensuelles pour frais de représentation et de déplacement, que les plus sévères détracteurs de la SACEM qualifient de dépenses princières.

Le conseil d'administration élit son bureau, composé d'un président, de trois vice-présidents (un auteur, un compositeur, un éditeur), d'un trésorier adjoint, d'un secrétaire général et d'un secrétaire adjoint. Ses pouvoirs recouvrent l'administration de la société dans son ensemble, c'est-à-dire *"traiter, contracter, plaider, transiger et compromettre au nom de la société et faire tous les actes d'administration"* ⁽¹³⁰⁾.

Enfin, le directoire de la société, composé de six membres au maximum, est chargé d'assurer *"un fonctionnement harmonieux de la SACEM dans ses rapports avec les différentes personnes morales auxquelles elle est liée et qui forment le Groupe SACEM"*. A ce titre, il dispose d'un droit de veto sur toute décision qu'il juge contraire aux intérêts du groupe ⁽¹³¹⁾.

2 . Organes adjoints ⁽¹³²⁾.

L'article 22 des statuts de la SACEM prévoit l'existence d'un Comité de gestion du droit de reproduction mécanique. Il est composé de 20 membres (six auteurs, six compositeurs, six éditeurs, deux réalisateurs), tous sociétaires définitifs désignés par le Conseil d'administration pour un an. Il a pour mission d'administrer les droits de reproduction mécanique apportés à la SACEM.

A ce comité, viennent s'ajouter deux commissions statutaires définies à l'article 24 des statuts. Elles comptent chacune six membres, sociétaires définitifs depuis un an et élus par l'assemblée générale pour deux ans. La commission des comptes et de la surveillance a pour mission de

128. Article 12 des statuts.

129. Article 14 des statuts.

130. Article 16 des statuts.

131. Article 19 des statuts.

132. Voir note 126.

contrôler les recettes et les dépenses de la société et d'en vérifier toute la comptabilité. La commission des programmes est chargée de contrôler ces derniers, ainsi que les tableaux et documents de répartition.

En outre, quatre commissions sont prévues par l'article 99 du règlement général. Leurs membres sont nommés par le conseil d'administration pour un an renouvelable. Il s'agit de la commission du cinéma, de la commission de la musique symphonique, de la commission des variétés et de la commission des réalisateurs. Ces commissions, qu'elles soient statutaires ou réglementaires, n'ont pas vocation à s'immiscer dans l'administration de la société. Elles sont destinées à traiter des problèmes relatifs au domaine de leurs compétences.

La SACEM est donc une structure assez complexe. Mais c'est aussi une structure ramifiée, au regard des liens qu'elle entretient avec ses partenaires.

§ 3 : Le "réseau" SACEM.

L'expression est peut-être quelque peu exagérée. Mais elle tient à mettre en évidence les relations particulièrement fortes qui unissent la SACEM à un certain nombre d'autres sociétés de gestion. Elle se justifie également par l'existence d'un véritable Groupe SACEM.

L'élément principal de ce réseau est la SDRM, filiale directe de la SACEM dans le domaine du droit de reproduction mécanique. La SACEM a en effet fortement contribué à la création de la SDRM en 1935 et en est restée l'associée majoritaire.

L'article 6 des statuts de la SDRM entérine cette situation. Il prévoit le découpage du capital social en 61 parts dont 41 reviennent à la SACEM, 15 à la SACD, 3 à la SACEM / SGDL et 2 à l'AEEDRM (Association des Editeurs pour l'Exploitation du Droit de Reproduction Mécanique).

Les liens entre la SACEM et la SDRM sont au demeurant particulièrement forts. Les deux sociétés ont quasiment le même répertoire. Elles ont d'ailleurs décidé en 1974 de fusionner leurs services administratifs et leur personnel au sein de la SACEM. De ce fait, elles ont également le même siège social. La présence de la SACEM au sein des organes de la SDRM est, de plus, particulièrement sensible. L'article 17 des statuts de cette dernière prévoit qu'elle est administrée par un conseil d'administration de 19 membres, parmi lesquels la SACEM en nomme 10 - cette nomination étant ensuite ratifiée par l'assemblée générale. A cela, vient s'ajouter la présence, à titre consultatif, du gérant de la SACEM aux réunions du conseil d'administration et de son bureau ⁽¹³³⁾.

133. Le délégué général de la SACD participe dans les mêmes conditions à ces réunions. On trouvera en annexe 5.1 la composition des instances de la SDRM pour l'exercice 94/95.

La SDRM bénéficie néanmoins d'une totale autonomie juridique et financière, ce qui n'est du reste pas accessoire. On peut enfin préciser le partage de compétences institué entre la SACEM et la SDRM. Celle-ci est donc chargée d'exercer le droit de reproduction mécanique pour le cinéma et la télédiffusion (sur mandat de la SACEM), de même que pour la délivrance aux producteurs des autorisations nécessaires à la fabrication et à la commercialisation des phonogrammes et vidéogrammes uniquement destinés à l'usage privé.

Par le biais de sa filiale, la SACEM conserve un accès indirect à d'autres sociétés de gestion de droits: celles qui ont en charge la rémunération pour copie privée sonore et audiovisuelle. Il s'agit, dans le premier cas, de la SORECOP qui compte comme associées la SCPA, l'ADAMI, la SPEDIDAM et la SDRM qui représente la majorité des parts sociales (40 parts) et nomme 8 membres au conseil d'administration. Dans le second cas, la SDRM représente au sein de COPIE FRANCE un tiers des parts sociales et un tiers des sièges au conseil d'administration.

Enfin, il convient de compléter la composition du "réseau" SACEM en citant, pour mémoire uniquement, les différents organismes constitutifs du Groupe SACEM au sens strict du terme:

- le Fonds d'action SACEM de communication musicale. Créé en 1977, il est chargé d'encourager la création, la production et la diffusion en France et à l'étranger du répertoire national d'aujourd'hui;

- le Groupement d'intérêt économique Musique et promotion. Il édite et diffuse une documentation destinée à promouvoir le répertoire des membres de la SACEM et produit des concerts.

- le Centre de documentation de la musique contemporaine. C'est un organisme tripartite SACEM - Radio-France - Ministère de la Culture, chargé d'encourager et de développer des initiatives en faveur d'une meilleure connaissance et d'une plus large diffusion de la musique contemporaine.

Tout ceci renforce donc, s'il en était besoin, la prédominance de la SACEM au sein de l'ensemble des SPRD. A cela, vient s'ajouter le fait que plusieurs sociétés utilisent les structures de la SACEM (directions et délégations régionales) pour récupérer leurs redevances. C'est ainsi le cas de la SACD, de la SCAM et de la SPRE depuis 1991. Il est vrai que cette "concentration" simplifie énormément les formalités pour les utilisateurs des oeuvres, qui ne traitent qu'avec un seul interlocuteur. Mais, peut-on vraiment en vouloir aux détracteurs de la SACEM qui l'accusent d'être en situation de monopole?

Toutes les sociétés de gestion de droits n'ont bien évidemment pas le même degré d'élaboration, ni le même poids économique que la SACEM. De même, il existe d'autres structures, évoluant dans un contexte différent et mettant l'accent sur un rôle culturel actif.

Section 2 : L'ADAV, une structure atypique

Comme nous l'avons déjà souligné, l'ADAV n'est pas une société de gestion de droits. Elle n'intervient donc pas directement dans les opérations de perception et de répartition des droits au profit de leurs titulaires. Son activité est néanmoins en lien direct avec ces droits.

L'une des justifications de la création de l'ADAV est l'existence de problèmes juridiques liés au prêt et à la consultation sur place de vidéocassettes au sein des vidéothèques publiques. A ce titre, l'ADAV est un partenaire privilégié de ces dernières, d'autant qu'elle est à l'origine de leur création. Sa nature atypique est donc sa caractéristique principale, tant sur le plan de sa création que de ses missions ou de sa structure.

§ 1 : Les origines de l'ADAV.

On ne peut correctement appréhender les motivations qui ont prévalu à la création de l'ADAV sans évoquer le contexte dans lequel elle évolue: le marché français de la vidéo.

Il s'agit en effet d'un marché récent et très fluctuant, parce que directement en prise avec les lois du commerce. L'exigence première de ce marché est la rentabilité. Et cet objectif de rentabilité est à l'origine, d'une part, de la prédominance de certains genres (pornographie, horreur, violence) et d'autre part, d'une grande rotation des titres; à l'instar du système de distribution des films de cinéma en salles, dès qu'un titre "ne marche pas", il est retiré du marché.

Cette dimension commerciale exerce également une grande influence sur les structures du marché de la vidéo. Ainsi, après une période de forte croissance - quasi anarchique - le secteur de la location vidéographique est en chute libre. Plusieurs facteurs combinés expliquent ce phénomène. L'un des plus importants reste la démultiplication de l'offre des films à la télévision, que ce soit sur le câble ou sur les chaînes traditionnelles qui, non seulement diffusent, mais aussi produisent de plus en plus.

La combinaison de ces phénomènes entraîne, à plus ou moins long terme, le risque de voir la production vidéographique perdre toute sa dimension culturelle. La création de l'ADAV est donc venue répondre à la volonté d'instituer un outil de distribution de vidéogrammes à forte dimension culturelle. Mais, il s'agissait également d'en faire un outil adapté à un secteur spécifique sur le plan juridique, celui des bibliothèques publiques s'ouvrant au multisupport.

C'est en 1984 qu'est déposé un projet culturel en ce sens, par une équipe de professionnels de l'audiovisuel travaillant dans le secteur culturel (maisons de la culture, associations éducatives, réalisateurs). Une mission d'étude sur la création des vidéothèques de prêt et les conditions de cette création leur est donc confiée ⁽¹³⁴⁾.

Financée par le fonds d'intervention culturelle, cette mission reçut l'appui d'une dizaine de ministères, parmi lesquels le ministère de la Culture (Direction du développement culturel et Direction du livre et de la lecture), le ministère de la communication, le ministère de la Jeunesse et des Sports ⁽¹³⁵⁾.

L'ADAV a ainsi pu contribuer à l'ouverture de nombreuses vidéothèques de prêt: environ 300 au sein des bibliothèques municipales et 10 au sein des bibliothèques départementales, de 1986 à aujourd'hui. Nous allons voir en quoi consiste cette contribution, en étudiant les missions de l'ADAV.

§ 2 : Les missions de l'ADAV.

Les buts de l'ADAV sont définis à l'article 3 des statuts de l'association ⁽¹³⁶⁾:

- *"mettre en valeur le patrimoine culturel audiovisuel, notamment celui issu de la télévision et du tiers secteur audiovisuel, le faire mieux connaître par tous les moyens: information, manifestations, colloques...*

- *favoriser, dans le cadre de l'action culturelle, la diffusion de ce patrimoine dans les structures culturelles, éducatives, sociales, de loisirs et au-delà;*

- *développer, par l'ensemble de ces actions, des pratiques dynamiques et actives de diffusion audiovisuelle au sein des publics touchés, situées dans la perspective des moyens de communication à venir".*

Pour mener à bien ces objectifs, l'ADAV assume donc deux rôles.

Le premier est celui d'une centrale d'achats. Elle présente donc aux vidéothèques de prêt un catalogue des plus larges, notamment par rapport à celui de la DLL. Il comptait quelques 3 900 titres en 1993, provenant aussi bien de l'édition vidéographique commerciale que de la production indépendante non distribuée. La constitution de ce catalogue est d'ailleurs fortement marquée par une volonté d'ouverture. Actuellement, l'ADAV est en négociation avec un certain nombre de producteurs américains sur un catalogue éducatif qu'elle espère présenter en France en 1995.

Le second rôle de l'ADAV est d'apporter aux vidéothèques publiques aides et conseils, tant sur le plan technique que sur le plan juridique. Elle

¹³⁴. "En concertation avec la Direction du Livre et de la Lecture du ministère de la Culture, l'ADAV est chargée d'étudier les modalités de mise en oeuvre de vidéothèques de prêt dans le réseau des bibliothèques publiques et d'élaborer des propositions de sélection de programmes." Source ADAV.

¹³⁵. La subvention obtenue atteignait 540 000 francs. Cf. P. GABILLARD, op. cit. note 61.

¹³⁶. Cf. annexe 6.1.

travaille ainsi en étroite collaboration avec les bibliothèques qui désirent faire entrer dans leur fonds le support vidéographique (définition des conditions matérielles et techniques, politique d'acquisition, étude de public, animations, prêt direct ou indirect...).

Dans le cadre de son rôle de centrale d'achats, l'ADAV poursuit des négociations pointues avec les éditeurs et/ou producteurs vidéographiques pour assurer la vente de vidéocassettes nanties des autorisations nécessaires au prêt et/ou à la consultation sur place. Mener ces négociations nécessite d'ailleurs une vigilance permanente, d'une part, parce que les éditeurs ne sont pas toujours correctement informés de leurs droits et devoirs et, d'autre part, parce qu'ils ne respectent pas toujours les contraintes qu'ils imposent à leurs partenaires.

Par exemple, un grand éditeur a récemment lancé sur le marché, à grand renfort de battage médiatique - y compris dans Livres Hebdo - des cassettes vidéo destinées à la jeunesse, et normalement prévues pour être diffusées en classe et dans les bibliothèques. Or, il s'est avéré que le contrat signé par l'éditeur pour la distribution de ces cassettes en interdisait le prêt et la diffusion dans le cadre pédagogique! Malgré cela, ces vidéocassettes de série ont été exposées au salon du Monde de l'Education,...

Les négociations que mène l'ADAV portent sur les droits commerciaux en ce qui concerne les activités de prêt, et sur les droits commerciaux et non-commerciaux pour ce qui est de la consultation sur place. Il nous faut d'ailleurs apporter ici une précision. L'ADAV ne négocie pas un droit spécifique au prêt (qui, rappelons-le, n'existe pas en droit français) mais bien une autorisation de commercialisation pour une utilisation étendue à plusieurs cercles de familles successifs. C'est pourquoi l'ADAV a toujours refusé de traiter avec des éditeurs qui imposent un surcoût pour autoriser le prêt de leurs cassettes.

Une autre difficulté surgit lorsqu'il faut négocier deux fois à propos du même catalogue de titres. Certains éditeurs vidéographiques font en effet distribuer leur catalogue par d'autres éditeurs. Si les premiers ont la possibilité de négocier à la fois pour le prêt et pour la diffusion publique gratuite, les seconds n'ont souvent que le droit de négocier pour le prêt. Pour obtenir les oeuvres en question et les proposer en prêt et en consultation sur place, l'ADAV est tenue d'avoir deux interlocuteurs pour un même catalogue, et donc de signer deux contrats ⁽¹³⁷⁾.

On l'aura compris, rien n'est simple en matière de droits d'auteur et de droits voisins. C'est d'autant plus vrai que l'ADAV a rencontré en plus des difficultés juridiques qu'on vient de voir, des obstacles d'ordre structurel.

137. On trouvera en annexe 6.2 deux exemples des contrats que signe l'ADAV.

§ 3 : La structure de l'ADAV.

L'ADAV est une association dite "loi 1901". Elle est donc soumise aux dispositions de la loi du 1^{er} juillet 1901 et du décret du 16 août 1901. A ce titre, sa création (ainsi que toute modification importante) doit être déclarée en préfecture et publiée au Journal officiel.

Nous ne reviendrons pas ici sur le fonctionnement interne de l'ADAV, similaire à celui de toute association ⁽¹³⁸⁾. Par contre, il nous faut revenir sur les difficultés qu'a rencontrées l'ADAV pour faire admettre qu'un organisme à structure associative intervienne dans le champ économique normal. De là, naît un paradoxe puisque la législation sur les droits d'auteur et droits voisins oblige à négocier l'achat des droits avec des éditeurs vidéographiques qui, eux, appartiennent au monde économique et commercial.

Les difficultés rencontrées par l'ADAV en la matière proviennent du fait qu'aucune banque ne garantit les traites signées par une association loi 1901 ⁽¹³⁹⁾. Or, par manque de trésorerie et par manque de confiance des éditeurs vidéographiques, elle ne pouvait fonctionner autrement. Pour éviter de devoir mettre un terme à son activité, il a fallu recourir à une solution de rechange en créant, parallèlement à la structure associative, une structure commerciale.

L'originalité de l'ADAV est donc sa coexistence avec une SARL (société anonyme à responsabilité limitée), née en 1987 et dont elle détient la majorité du capital. Cette nouvelle structure, dotée des statuts habituels d'une SARL, se voit néanmoins interdire toute distribution de bénéfices. Ceux-ci sont donc systématiquement et intégralement réinvestis dans l'activité de la société.

Cet outil technique approprié a perdu aujourd'hui de sa justification. En 1994, l'ADAV a mené une campagne d'information et de sensibilisation auprès des éditeurs vidéographiques, qui a porté ses fruits. Depuis le début de l'année, la grande majorité des partenaires commerciaux de l'ADAV a accepté de traiter directement avec l'association, sans garanties bancaires. La SARL ne devient qu'une étape transitoire, destinée à accueillir les nouveaux partenaires.

On se trouve donc avec l'ADAV, face à un organisme atypique, qui devient même un modèle de référence en instituant une nouvelle forme de diffusion audiovisuelle et une gestion économique associative.

D'aucuns lui reprochent une situation de monopole qui reste pourtant relative. D'autres structures fournissent en effet le réseau éducatif et

138. Les statuts de l'ADAV sont intégralement reproduits à l'annexe 6.1.

139. Rappel rapide du fonctionnement des traites: la banque garantissant la traite paye la somme due au créancier au lieu et place du débiteur, et se fait ensuite rembourser par ce dernier.

culturel, ou vont être amenés à le faire ⁽¹⁴⁰⁾. Par ailleurs, jusqu'à présent la forme associative de l'ADAV semble être une garantie à la fois d'indépendance et de rigueur. L'association ne reçoit aucune subvention ministérielle et ne peut donc se voir sanctionner que par ses adhérents et utilisateurs, lesquels sont membres du conseil d'administration qui conserve le contrôle absolu des comptes et du bilan.

Il existe peu de structures comparables à l'ADAV à l'étranger, notamment au sein de l'Union européenne. On peut la rapprocher d'une structure instituée aux Pays-Bas par le ministère de la Culture. Elle assure la gestion de la diffusion audiovisuelle auprès des réseaux scolaires, éducatifs et culturels, qu'elle accompagne d'une politique d'achats de droits.

La gestion au quotidien des droits d'auteur et droits voisins impliquent donc des structures aussi différentes que les SPRD d'une part, et des organismes comme l'ADAV d'autre part. On se rend d'ailleurs bien compte que ces deux types de structures évoluent dans des logiques très différentes, voire contradictoires. L'ADAV assure une mission culturelle, dans le respect de la législation. Mais les SPRD, elles, sont là pour permettre aux créateurs de récolter les fruits de leur création. Cette fonction met en jeu des principes et des mécanismes qu'il nous appartient également d'étudier.

140. On peut citer le Centre National de Documentation Pédagogique (CNDP), le Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) ou les musées.

Deuxième partie

Les mécanismes de gestion des droits d'auteur et droits voisins

La gestion des droits d'auteur et droits voisins concerne d'énormes flux financiers. Par exemple, une simple estimation donne pour l'année 1991 un volume de près de 4 millions de francs, si l'on ne tient compte que des droits gérés collectivement. Cette estimation monte à environ 10 millions de francs si l'on prend en considération l'ensemble des droits, quel que soit leur mode de gestion.

La gestion de telles sommes doit donc s'appuyer sur des mécanismes encadrés, dont les principales caractéristiques sont ici encore multiplicité et complexité. D'ores et déjà, on peut dire que ces mécanismes ont fait la preuve de leur efficacité. Néanmoins, celle-ci ne saurait être pleinement garantie sans que des mesures de contrôle tant préventives que répressives n'aient été prévues.

CHAPITRE 1

La perception et la répartition des droits d'auteur et droits voisins

La gestion des droits d'auteur et droits voisins se fonde sur deux mécanismes: la perception qui permet de récupérer les droits d'utilisation des oeuvres protégées; la répartition qui permet de rémunérer les titulaires de droits. A la croisée de ces flux financiers, on trouve les SPRD.

Les lois du 11 mars 1957 et du 3 juillet 1985 ont mis en place les grands principes qui régissent ces mécanismes. Mais, en pratique, des aménagements et des précisions ont dû être apportés par rapport aux textes de la loi. On abordera cet aspect sous l'angle particulier de la SACEM, avant de tenter de cerner la situation des bibliothèques publiques.

Section 1: Les grands principes de la perception et de la répartition des droits

La perception et la répartition des droits sont des mécanismes complémentaires. Dans notre volonté de faire aussi du présent mémoire un outil pratique, nous serons amenés à nous intéresser plus précisément aux mécanismes de perception, puisqu'ils concernent directement les utilisateurs des oeuvres.

Néanmoins, il y a de nombreuses précisions à apporter au sujet de la répartition des droits, qui relève de la "cuisine interne" des SPRD. Par ailleurs, il nous faut mettre à part le système particulier de perception et de répartition qui découle de l'instauration de licences légales.

§ 1 : La perception des droits.

Sous le terme générique de perception, on trouve en fait plusieurs réalités. Au sein même du droit d'autoriser ou d'interdire l'utilisation des oeuvres protégées, plusieurs cas de figure existent. La principale distinction doit être faite en fonction du degré de pouvoir dont disposent les SPRD dans la détermination des conditions d'exploitation des oeuvres.

A . Les méthodes de fixation des conditions d'exploitation des oeuvres.

Première hypothèse: la fixation du coût d'utilisation des oeuvres dans le cadre de conventions collectives.

Cela ne concerne que les artistes-interprètes, à raison de leur statut particulier de salarié. Dans ce cadre, le montant des redevances à percevoir est fixé par les organisations syndicales. Les sociétés de gestion n'interviennent que dans le processus de paiement de ces sommes par les utilisateurs.

Deuxième hypothèse: la fixation des rémunérations dues au titre de certains droits par le biais d'accords spécifiques. Trois cas ont été prévus par la loi du 3 juillet 1985: l'article 14 vise le contrat de commande pour la publicité, l'article 19 la réalisation d'oeuvres audiovisuelles, l'article 23 la rémunération équitable des artistes-interprètes et producteurs de phonogrammes. Dans les deux premiers cas, la rémunération - distincte et due pour chaque mode d'exploitation - est fixée par voie d'accord entre les organisations représentatives des différents titulaires de droits. Dans le troisième cas, la fixation du barème de perception est réalisée par accord au sein de chaque branche d'activité ⁽¹⁴¹⁾.

Troisième hypothèse: la fixation des modalités de perception par des commissions "ad hoc". Elles sont prévues:

- d'une part, en cas d'échec des négociations pour la conclusion des accords spécifiques que l'on vient de mentionner (commissions des articles 14, 20 et 24 de la loi du 3 juillet 1985)⁽¹⁴¹⁾;

- d'autre part, dans le cadre de la rémunération pour copie privée pour laquelle la mise en place d'une commission spéciale intervient sans préalable de concertation (article 34 de la loi du 3 juillet 1985).⁽¹⁴²⁾

Quatrième hypothèse: la fixation des conditions d'exploitation des oeuvres gérées par les SPRD elles-mêmes. Il s'agit en fait du mode de fonctionnement traditionnel des sociétés de gestion de droits, que nous allons étudier plus précisément.

141. Pour plus de précisions, on se reportera au texte de loi, annexe 1.

142. On développera cet aspect en étudiant le système de la licence légale. Cf. § 3 de la présente section.

B. Le fonctionnement traditionnel des SPRD.

Le droit d'autoriser ou d'interdire l'utilisation de ses oeuvres confère à l'auteur ou à l'artiste-interprète la liberté de fixer la redevance exigée en contrepartie de toute communication au public. La jurisprudence française a logiquement appliqué ce principe aux sociétés de gestion, refusant ainsi de considérer que l'intervention d'un intermédiaire entre titulaires de droits et utilisateurs des oeuvres pouvait le remettre en cause.

Certains ont pu craindre que les SPRD profitent de cette liberté pour tomber dans l'excès. L'examen de la pratique des sociétés de gestion prouve le contraire, d'autant qu'elles n'ont rien à gagner à fixer des conditions d'utilisation des oeuvres trop lourdes. Elles courraient en effet le risque de voir les utilisateurs se tourner vers des oeuvres tombées dans le domaine public et délaisser le répertoire protégé, voire de devoir faire face à une multiplicité d'actions en justice. Par ailleurs, le respect du droit de la concurrence reste un excellent garde-fou, surtout au niveau européen où cela reste un sujet sensible. Enfin, une disposition légale, en application des dispositions de l'article 38, alinéa 3, de la loi de 1985, prévoit une réduction des redevances au profit des associations dites "d'intérêt général", pour leurs manifestations ne donnant pas lieu à entrée payante ⁽¹⁴³⁾.

Pour assurer la fixation des conditions d'exploitation des oeuvres, les SPRD ont plusieurs outils à leur disposition.

Premier outil: les contrats généraux.

L'article 43 de la loi du 11 mars 1957 prévoit la possibilité pour les sociétés de gestion de droits de conclure des contrats généraux de représentation. Elles accordent ainsi à un usager la faculté d'utiliser leur répertoire (actuel et futur, français et étranger), en contrepartie de quoi l'usager rétrocède un pourcentage de ses recettes. Cette rémunération proportionnelle est due quelle que soit l'utilisation réelle des oeuvres protégées. Dans la plupart des cas, ces contrats généraux de représentation sont intersociaux, c'est-à-dire signés par plusieurs sociétés regroupées. Surgit alors la zone d'ombre du système qui concerne la répartition de la somme globale perçue entre les différentes SPRD.

La loi du 3 juillet 1985 a étendu la signature de ces contrats au domaine des droits voisins. L'article 43 de la loi les désigne sous le terme de contrats d'intérêt commun et permet également qu'ils soient collectifs ⁽¹⁴⁴⁾.

Second outil: les barèmes.

La loi pose le principe d'une rémunération proportionnelle des droits. Mais un problème se pose lorsqu'il devient impossible de déterminer

143. La plupart des sociétés accordent une réduction de 5 %.

144. Pour éviter une sanction au niveau européen, à raison de l'article 85 du Traité de Rome sur les ententes illicites, la loi de 1985 reprend presque mot pour mot le texte du Traité en déclarant que ces contrats ont pour but "d'améliorer la diffusion [des phonogrammes et vidéogrammes] ou de promouvoir le progrès technique ou économique."

précisément l'utilisation des oeuvres. C' est pourquoi l'article 35 de la loi de 1957 prévoit la possibilité de recourir au système de forfait dans plusieurs cas:

- quand la base de calcul de la rémunération proportionnelle ne peut être déterminée (exemple: un concert gratuit);
- quand les frais ou les opérations de calcul et de contrôle sont hors de proportion par rapport au résultat d'une éventuelle perception;
- quand l'emprunt d'une oeuvre à un répertoire est accessoire par rapport à l'ensemble de l'oeuvre en cours de réalisation (exemple: l'illustration musicale d'une scène de 35 secondes).

Dans ce cas, les sociétés de gestion ont négocié avec les organisations représentatives des utilisateurs toute une série de barèmes, fondés sur plusieurs critères: la nature du support, la durée d'utilisation, la nature de l'oeuvre principale. Toutefois, ces barèmes restent modulables puisque ne sont négociés que des minima de perception.

Troisième outil: les accords-cadres.

Depuis de nombreuses années, les sociétés de gestion ont engagé une politique de concertation dans nombre de domaines. Elles ont ainsi négocié avec certaines organisations syndicales d'usagers des contrats-types ou contrats-cadres. On peut citer, par exemple, le contrat-type négocié par la SDRM et la GICA (Groupement Intersyndical de la Communication Audiovisuelle) pour *"l'exploitation des vidéocopies d'oeuvres cinématographiques destinées à la vente ou à la location au public pour l'usage privé"*. On reviendra d'ailleurs sur cet outil lorsque nous aborderons la pratique de la SACEM en matière de perception des droits.

Comme on le voit, les SPRD sont bien armées pour percevoir les différentes rémunérations dues au titre des droits d'auteur et droits voisins. Une fois ces sommes perçues, et après déduction des frais de gestion et des sommes réservées à l'action culturelle et sociale, les sociétés de gestion doivent en assurer la répartition.

§ 2: La répartition des droits.

La principale caractéristique du processus de répartition est sa grande complexité, ce qui nécessite d'ailleurs de la part des SPRD un équipement lourd ⁽¹⁴⁵⁾. La difficulté provient du fait qu'il y a plusieurs répartitions à effectuer. Cette difficulté est aplanie lorsqu'une clé de répartition est fixée par le législateur, comme c'est le cas dans le système de licence légale. Hormis cette hypothèse, le processus de répartition tient du véritable casse-tête.

145. Certaines SPRD se sont regroupées au sein du GRITA, organisme chargé de réunir les moyens informatiques nécessaires à leur fonctionnement.

A. Les partages intersociaux.

La première étape de la répartition des droits concerne les partages entre différentes SPRD. La conclusion de contrats généraux de représentation permet de récolter des sommes globales pour plusieurs sociétés regroupées. Ainsi, la SACEM, la SACD et la SCAM ont conclu un contrat général avec les chaînes publiques de télévision. Celles-ci versent donc aux SPRD 4,5 % de la redevance et 4,16 % des recettes publicitaires.

Sur l'ensemble des sommes récoltées, chaque société perçoit une quote-part, déterminée à l'aide de clés de répartition conventionnelles que les sociétés de gestion négocient entre elles. On entre alors dans le domaine de la "cuisine interne" des SPRD qui ne souhaitent pas révéler la teneur des conventions signées.

B. La répartition par titre.

Une fois les partages intersociaux réalisés, une seconde répartition est opérée par titre des oeuvres concernées. Ici encore, deux cas de figure se présentent:

- soit une autorisation ponctuelle a été donnée à un usager, sur la base de barèmes préétablis ou moyennant une rémunération négociée (somme proportionnelle ou forfaitaire); dans ce cas, les oeuvres sont clairement identifiées;

- soit il s'agit de ventiler une somme globale entre un très grand nombre d'oeuvres; cela concerne les redevances provenant des contrats généraux de représentation et les accords-cadres.

Dans cette deuxième hypothèse, le travail de répartition devient colossal, puisqu'il faut préalablement identifier l'ensemble des titres exploités. Trois méthodes d'identification sont envisageables.

La première méthode consiste en la communication par les utilisateurs eux-mêmes de la liste complète des oeuvres utilisées. Il s'agit de loin de la méthode la plus précise et la plus rigoureuse. C'est d'ailleurs grâce à elle que la SACEM identifie 80 % des oeuvres concernées. Cette communication peut prendre plusieurs formes, dont on citera un seul exemple: dans l'audiovisuel, les chaînes de télévision ont l'obligation de faire parvenir aux SPRD un relevé précis de leurs programmes (communication mensuelle avec quatre mois de décalage).

Quand l'individualisation des oeuvres est impossible, la seconde méthode employée est celle des sondages. Elle est utilisée notamment pour les discothèques de danse et les bals avec orchestre, puisqu'on ne peut connaître à l'avance leurs programmes. La SACEM utilise ainsi des relevés d'écoute qui lui permettent de percevoir 15 % des sommes qu'elle distribue.

Enfin, la troisième méthode utilise un raisonnement par analogie. Ainsi en est-il des redevances perçues au titre des lieux publics sonorisés. Par exemple, les redevances versées par les exploitants de cafés, d'hôtels et de restaurants qui diffusent des programmes de radio ou de télévision sont réparties par référence au contenu des programmes des télédiffuseurs.

Quand l'oeuvre est correctement identifiée, les sommes à lui attribuer sont définies selon plusieurs critères, complétés de mécanismes complexes de pondération (degré d'originalité; première diffusion, rediffusions successives).

C. La répartition par ayant droit.

La troisième série de répartitions doit être effectuée ensuite entre ayants droit, quand il s'agit d'oeuvres auxquelles ont collaboré plusieurs auteurs. Les clés de répartition entre titulaires de droits peuvent être déterminées par voie statutaire ou par voie conventionnelle. A titre d'exemple, les statuts de la SACD prévoient les pourcentages attribués aux co-auteurs d'un film de cinéma fondé sur un scénario original et diffusé à la télévision; le partage est le suivant: 40 % pour le réalisateur, 15 % pour le scénariste, 20 % pour l'adaptateur et 25 % pour le dialoguiste.

La répartition est donc loin d'être aisée, du fait de l'imbrication des mécanismes et des titulaires de droits. Cette complexité s'accroît encore si l'on y ajoute le processus de répartition des redevances aux sociétés étrangères ayant conclu des accords de réciprocité avec les SPRD françaises. Par ailleurs, des mécanismes particuliers ont été instaurés dans le cadre des licences légales.

§ 3: le système des licences légales.

Comme nous l'avons vu précédemment ⁽¹⁴⁶⁾, le système des licences légales supprime le droit d'autoriser ou d'interdire l'exploitation des oeuvres au profit d'un simple droit à rémunération. Deux catégories de rémunérations sont visées dans ce cadre.

A. La rémunération équitable.

Due aux artistes-interprètes et aux producteurs pour la diffusion publique des phonogrammes du commerce, cette rémunération est bien évidemment gérée par les SPRD, en l'occurrence la SPRE ⁽¹⁴⁷⁾.

L'article 23 de la loi du 3 juillet 1985 prévoit que les barèmes et modalités de versement de cette rémunération doivent être établis par voie

¹⁴⁶. Cf. partie préliminaire du présent mémoire.

¹⁴⁷. Article 25 de la loi du 3 juillet 1985.

d'accord spécifique. Mais aucun accord n'est intervenu dans les six mois de l'entrée en vigueur de la loi. Un arrêté ministériel du 27 janvier 1987 ⁽¹⁴⁸⁾ décide donc de recourir à la commission prévue à l'article 24 de la loi de 1985 pour fixer le barème de rémunération. Par la même décision, il charge la SPRE de désigner les représentants des titulaires de droits auprès de cette commission.

Présidée par un membre de la Cour de Cassation, cette commission comprend également un membre du Conseil d'Etat, une personnalité désignée par le ministère de la Culture, ainsi qu'en nombre égal, des représentants des titulaires de droits et des représentants des utilisateurs.

Dans sa décision du 9 septembre 1987 ⁽¹⁴⁹⁾, la commission a établi les barèmes et modalités de perception de cette rémunération auprès de tous les redevables: Radio-France et l'ensemble des radios périphériques; les radios FM à vocation nationale, régionale et locale; la télévision; les discothèques et activités similaires; les établissements et lieux sonorisés. Dans ce dernier cas, le taux de perception défini pour 1992 était de 18 % (avec un minimum de 180 francs à percevoir). Rappelons que, selon l'article 35 de la loi de 1985, cette rémunération est assise sur les recettes d'exploitation ou au forfait. Enfin, cette rémunération est répartie pour moitié aux artistes-interprètes et pour moitié aux producteurs, au travers des SPRD gérant leurs droits ⁽¹⁵⁰⁾.

B. La rémunération pour copie privée sonore et audiovisuelle.

Dans le cadre de cette rémunération, l'ensemble des modalités de perception et de répartition sont fixées par la commission de l'article 34 de la loi de 1985, sans concertation préalable.

Cette commission est chargée de déterminer les types de supports, les taux de rémunération et les modalités de versement - autrement dit de reconstituer le prix pour la copie privée en lieu et place d'un marché qui n'existe pas en tant que tel. A ce titre, le législateur a tenu à assurer la présence de l'Etat au sein de cette commission, en confiant à l'un de ses représentants la présidence de la commission ⁽¹⁵¹⁾.

Hormis cela, les membres de la commission sont pour moitié des personnes désignées par les organisations représentatives des bénéficiaires de droits, pour un quart des personnes désignées par les organisations représentatives des fabricants et importateurs de supports vierges et pour un quart des personnes représentant les consommateurs ⁽¹⁵²⁾.

148. JO du 12 février 1987.

149. JO du 13 septembre 1987, applicable à compter du 1er janvier 1988.

150. On trouvera en annexe 7 un schéma des flux de cette rémunération.

151. Un arrêté du 20 janvier 1986 a désigné comme président un conseiller-maître à la Cour des Comptes (JO du 30 janvier 1986).

152. Un arrêté ministériel du 20 janvier 1986 a admis que les SPRD, comme les syndicats, avaient la possibilité de désigner des représentants. Ainsi, la SORECOP (qui regroupe la SDRM, l'ADAMI, la SPEDIDAM et la SCPP) s'est vue reconnaître six représentants.

La loi du 3 juillet 1985 fixe les grands principes de perception de la rémunération pour copie privée sonore et audiovisuelle. Il s'agit d'une rémunération forfaitaire, versée par les fabricants ou importateurs de supports vierges, pour un montant déterminé en fonction du type de support et de la durée possible de l'enregistrement. Ces dispositions ont été prises, après l'examen de plusieurs séries d'arguments.

Tout d'abord, la totale méconnaissance des oeuvres reproduites oblige à recourir à la fois à la méthode des sondages pour tenter une identification de ces dernières, et à la fois au système de perception forfaitaire. Ensuite, le choix d'un prélèvement unique sur les supports vierges s'est fait au motif qu'on peut estimer que *"le nombre de bandes magnétiques vierges qu'une personne achète est fonction du nombre de copies qu'elle fait ou qu'elle a l'intention de faire"* (153). Cet argument oublie qu'on peut faire plusieurs copies successives sur une même bande. Enfin, la commission de l'article 34 a été conduite à exempter de rémunération pour copie privée certaines catégories de supports vierges professionnels (154).

Pour les autres types de supports, la commission de l'article 34 a rempli son office. Dans sa décision du 30 juin 1986, elle a fixé le taux de rémunération, en-deçà d'ailleurs de ceux prévus dans le projet de loi, soit 1,50 franc par heure pour les supports vierges sonores et 2,25 francs par heure pour les supports vierges vidéographiques. L'article 6 de la décision fixe, par ailleurs, la date d'exigibilité de la rémunération auprès des fabricants et importateurs, pour chaque catégorie d'entre eux (155).

A l'inverse, c'est le législateur qui a déterminé les modalités de répartition de la rémunération pour copie privée, notamment les clés de répartition:

- partage pour moitié au bénéfice des auteurs, pour un quart au bénéfice des artistes-interprètes et pour un dernier quart au bénéfice des producteurs, dans le cadre de la copie privée sonore;
- partage par tiers au bénéfice de chaque catégorie, dans le cadre de la copie privée audiovisuelle.

Le caractère impératif de ces partages est dû aux craintes du législateur de manipulations intempestives sur des sommes qu'on estimait à environ 200 millions de francs en 1985.

En examinant les grands principes qui président à la perception et à la répartition des droits, on a pu donner une vision d'ensemble de leur gestion. Chaque société met pourtant ces principes en pratique de manière différente. La SACEM est à ce titre un exemple éclairant.

153. Rapport de A. RICHARD, op. cit. note 70.

154. Décision du 30 juin 1986: "1. En matière sonore: les cassettes dites C.10 et C.15 utilisées en informatique; les microcassettes exclusivement destinées aux machines à dicter; les bandes d'une largeur de 6,25 mm sur bobines; les cassettes à boucle sans fin destinées aux répondeurs téléphoniques. - 2. En matière audiovisuelle: les supports dont les bandes sont d'une largeur supérieure à 12,7 mm".

155. "Pour les fabricants et importateurs, agents dits "exclusifs": 90 jours francs à compter de la fin du mois des dates d'exigibilité; pour les importateurs-grossistes: 40 jours [...]; pour les autres importateurs, à la date d'exigibilité [...]"; la date d'exigibilité est celle de sortie du stock pour les deux premières catégories et la date d'acquisition pour la troisième.

Section 2 : La pratique de la SACEM en matière de perception et de répartition des droits.

Pour schématiser, on peut dire que la SACEM intervient pour percevoir des droits dès qu'il y a communication d'oeuvres au public, qu'il s'agisse de représentation ou de reproduction.

Dans ces interventions, la SACEM a néanmoins le souci de tenir le plus possible compte des réalités économiques auxquelles sont soumis les redevables. Elle a ainsi engagé une réforme récente d'un certain nombre de ses barèmes, dont les critères n'étaient plus adaptés. Son but affirmé est donc de taxer au plus juste, puis de répartir au mieux les sommes perçues.

§ 1 : La pratique de la perception des droits.

Il nous faut avant tout apporter une première précision. La perception de droits peut être réalisée à deux moments: lors de l'élaboration de l'oeuvre et/ou lors de son exploitation.

Le premier cas concerne les oeuvres audiovisuelles. Ainsi, lorsqu'une oeuvre est protégée, toute fixation de son contenu sur un support quel qu'il soit (pellicule, bande magnétique, vidéocassette...) nécessite une autorisation préalable que le producteur doit demander à la SDRM. Les conditions et le coût de cette autorisation varient selon le type d'oeuvres et le mode d'exploitation prévu ⁽¹⁵⁶⁾.

Mais l'étape qui nous intéresse ici est celle de l'exploitation de l'oeuvre. Dans ce cadre, et afin de bien cerner l'activité de la SACEM, plusieurs choses sont à prendre en compte: d'une part, les différentes catégories de redevables, d'autre part le calcul des droits et leur tarification.

A. Les redevables de la SACEM

Depuis 1990, la SACEM perçoit directement le droit de représentation (ou d'exécution publique), ainsi que le droit de reproduction mécanique pour ceux qu'on qualifie d' "usagers communs", c'est-à-dire quand la diffusion publique d'une oeuvre musicale est réalisée à partir de musique enregistrée.

Les différentes catégories de redevables de la SACEM sont donc les suivantes:

- les organisateurs de spectacles avec danse (discothèques; bals avec disques; bals avec orchestre; cabarets dancing; casinos; associations;

¹⁵⁶. Pour plus de précisions à ce sujet, on se référera utilement à l'ouvrage de F. de RIDDER, op. cit. note 75.

collectivités publiques et privées);

- les organisateurs de spectacle sans danse (tournées professionnelles de variétés, galas occasionnels de variétés; concerts symphoniques; cirques; concerts et spectacles divers; grands établissements de spectacles);

- les responsables de lieux sonorisés (cafés; hôtels; restaurants; commerces; entreprises; associations; collectivités publiques et privées);

- les cinémas et diffuseurs de programmes audiovisuels;

- les télédiffuseurs (radios et télévisions).

Parmi l'ensemble de ces redevables, la catégorie des usagers communs regroupe les exploitants de discothèques, les organisateurs de bals avec musique enregistrée et les responsables de lieux publics sonorisés.

A ce dernier niveau, les recettes de la SACEM sont en chute de près de 10 % pour l'année 1993 par rapport à 1992. Elles constituent pourtant un poste essentiel dans la diffusion de la musique enregistrée, qui était elle-même la troisième ressource des auteurs et éditeurs de musique en 1993. Dans cette hiérarchie, la première place revient aux télédiffuseurs qui représentent 29,5 % des ressources de perception, dont une grande part provient des droits radiophoniques (plus 13,82 % en 1993).⁽¹⁵⁷⁾

Le spectacle vivant sous toutes ses formes se maintient: il ne représente que 8 % du total des droits perçus mais progresse de 12,5 %. On peut ainsi noter une forte hausse du nombre de bals et de repas dansants animés par un orchestre, ainsi que du nombre de concerts symphoniques. De même, les tournées des artistes de variétés ont connu une forte augmentation (plus 24,15 %).⁽¹⁵⁸⁾

En plus des catégories de redevables que nous venons de lister, la SACEM opère une distinction entre les séances occasionnelles et les abonnés, qui sont désignés comme tels dès qu'ils organisent une séance de musique par semaine, sous quelque forme que ce soit. A chaque catégorie correspondent des barèmes différents.

B. Le calcul des droits.

L'ensemble des droits perçus par la SACEM en 1993 s'élève à 2 milliards 868 millions de francs, soit une hausse de 7,41 % par rapport à 1992 et une baisse de 0,79 % par rapport à 1991.

157. On trouvera en annexe 5.2 un tableau récapitulatif de l'origine des droits perçus par la SACEM en 1993.

158. A titre anecdotique, les dix plus grandes tournées en 1993 en termes de droits générés ont été celles de: Michel SARDOU, Johnny HALLYDAY, Jacques DUTRONC, U 2, France GALL, Jean-Michel JARRE, Vanessa PARADIS, Peter GABRIEL, Michel JONASZ et Patricia KAAS.

Ces sommes ont été perçues de trois manières différentes en fonction de trois hypothèses:

- quand la musique a un caractère essentiel au sein de la manifestation concernée (par exemple, un concert), est appliqué le système de rémunération proportionnelle;

- quand la musique a un caractère nécessaire mais non essentiel (par exemple, un dîner dansant), l'intervention de la SACEM se fait en pourcentage des recettes d'exploitation, avec une pondération en fonction de la nature de l'activité concernée;

- quand la musique a un caractère accessoire (par exemple, un magasin sonorisé), on a recours au système forfaitaire, avec des aménagements en fonction des conditions économiques dans lesquelles évolue le lieu de diffusion concerné.

A ces trois hypothèses, il faut associer la distinction que nous faisons précédemment entre abonnés et séances occasionnelles. On obtient ainsi de nombreux barèmes, tous fondés sur un taux de base de 8,8 % ⁽¹⁵⁹⁾. Pour mieux en prendre la mesure, nous prendrons quelques exemples de tarification.

1. Exemples de tarification de séances occasionnelles ⁽¹⁶⁰⁾.

- Cas d'une séance dansante avec recettes - entrée et recettes annexes : un bal avec buvette.

La SACEM applique ici le système proportionnel avec un taux de 8,8% sur la totalité des recettes - entrées et un taux de 4,4% sur la totalité des recettes annexes. Il existe également un seuil minimal de perception, calculé par application du taux de 8,8% sur le budget des dépenses engagées ⁽¹⁶¹⁾. En effet, selon la SACEM, l'échec d'un bal ne justifie pas que les auteurs en supportent les conséquences.

En matière de concerts, le taux de base de 8,8 % est modulable, en fonction du programme préalablement transmis à la SACEM ⁽¹⁶²⁾.

- Cas d'une séance dansante sans recette.

On a alors recours au système forfaitaire avec application du taux de base sur le budget des dépenses engagées. Pour les séances de musique vivante (concerts), la perception-plancher est fixée à 196 francs (pour 1994). Cette somme correspond aux frais de dossier. Si l'application du taux de base a pour résultat une somme inférieure à 196 francs, elle n'est pas recouvrée.

159. La fixation de ce taux remonterait à l'époque napoléonienne, lors de la campagne de Russie, selon une légende interne à la SACEM!

160. On trouvera en annexe 5.3 plusieurs exemples de formulaires SACEM.

161. Avant la réforme récente de ces barèmes, la SACEM tenait également compte dans ce calcul de la superficie et de la contenance de la salle et choisissait ensuite le minimum le plus favorable aux auteurs. Ce système a été abandonné, parce que peu équitable.

162. Voir en annexe 5.3 un exemple de programme.

2. Exemples de tarification des abonnés.

- Cas d'application du système forfaitaire: lieux sonorisés.

Le calcul est ici basé sur les caractéristiques du lieu concerné. Ainsi, la SACEM applique, auprès d'un salon de coiffure par exemple, une tarification qui varie en fonction du nombre d'employés, du mode de diffusion de la musique et du tarif protocolaire. La tarification varie également selon que les magasins sont ou non en libre service. Les grandes surfaces sont ainsi taxées au m².

Dans le cas de la sonorisation des cafés, hôtels et restaurants, les critères de tarification sont le mode de diffusion, le nombre de places de l'établissement, la tarification protocolaire, mais aussi le nombre d'habitants de la commune d'implantation. Il s'agit de prendre en compte le public potentiel de la diffusion. Les barèmes diffèrent selon que l'établissement est implanté à Paris, en province ou dans une localité saisonnière.

- Cas d'application du système proportionnel.

L'exemple type dans ce cadre est celui des discothèques de danse. Faisant partie des usagers communs, elles se voient appliquer un taux majoré à 11 % ⁽¹⁶³⁾. De nombreux exploitants de discothèques ont déclenché une véritable fronde contre la SACEM au sujet de ce taux qu'ils jugeaient trop lourd. La signature d'un protocole d'accord entre la SACEM et huit groupements professionnels en 1990 n'a pas mis un terme à ce conflit, bien que les dispositions prévues autorisent des possibilités de réduction substantielle ⁽¹⁶⁴⁾:

- réduction générale de 13 % des taux applicables aux recettes annexes (consommations) pour tenir compte des charges de personnel;
- déduction de la TVA de l'assiette de calcul;
- règlement de la redevance à terme échu;
- application de deux abattements pour les adhérents des groupements professionnels signataires: un premier abattement de 15 % en contrepartie d'actions d'information et de conciliation et un abattement de 10 % pour communication des documents fiscaux.

Le taux final de perception dans ces conditions tombe à 5,49 % pour les discothèques adhérentes et à 7,18 % pour les autres. D'après nos informations, le taux applicable aux discothèques en 1993 était de 4,63 %. L'année 1993 a d'ailleurs vu la fin d'un conflit d'environ dix ans, la SACEM et l'ensemble des exploitants frondeurs étant parvenus à un accord.

¹⁶³. En l'occurrence, cette majoration est également valable pour les deux exemples précédents.

¹⁶⁴. Source: ministère de la Culture, op. cit. note 19.

3. Les possibilités de réduction.

Ces possibilités sont de deux ordres.

- Les réductions protocolaires.

La SACEM a développé une politique protocolaire avec les grandes fédérations et organismes professionnels représentatifs. La signature de protocoles d'accord, portant sur la tarification et les barèmes, présente des intérêts pour les deux parties. Les professionnels y obtiennent avant tout des abattements sur le montant des redevances. La SACEM, quant à elle, y trouve trois séries d'avantages: une information constante ⁽¹⁶⁵⁾, l'intervention des organismes professionnels auprès de leurs adhérents en cas de contestation ou de litige, la réunion de commission paritaire pour un règlement amiable avant toute procédure judiciaire.

- Les réductions légales.

La loi prévoit toute une série de réductions au profit des collectivités locales, des associations d'éducation populaire et des associations d'intérêt général, dans le cadre de manifestations gratuites qu'elles organisent. Ainsi, dans le secteur associatif, la SACEM a signé un protocole d'accord avec l'Association des Maires de France. Révisé en 1990, il concerne les banquets, goûters ou "arbres de Noël" en musique offerts par les municipalités aux habitants de leurs communes (personnes âgées, enfants, chômeurs). La SACEM donne d'ailleurs une autorisation d'utilisation gratuite lorsque les dépenses engagées (sans les frais de repas) ne dépassent pas 1900 francs. En 1991, de nouveaux accords sont intervenus pour simplifier les conditions d'intervention de la SACEM auprès des organisateurs de bals en plein air sans recettes d'entrée, et pour prévoir de nouvelles règles tarifaires pour les fêtes à caractère social.

La volonté manifeste de la SACEM en matière de perception est donc de prévoir tous les cas possibles de diffusion d'oeuvres musicales et d'y adapter à chaque fois un barème spécifique. Néanmoins, il subsiste des situations qui n'ont pas été prévues et pour lesquelles la tarification n'est pas au point. C'est le cas, par exemple, de la sonorisation des cellules de prison ou des magasins qui sont ouverts deux mois par an sans être saisonniers!...

§ 2: La pratique de la répartition des droits.

En 1993, la SACEM a réparti un total de 2 milliards 214 millions de francs - soit une augmentation de 7,13 % par rapport à 1992 - à la fois en termes de droits d'auteur et d'action sociale et culturelle. Elle a ainsi rémunéré l'utilisation de 463 434 oeuvres au titre du droit de représentation publique et 241 235 oeuvres au titre du droit de reproduction ⁽¹⁶⁶⁾.

165. Les délégués de la SACEM assistent aux réunions des grandes fédérations professionnelles.

166. Source SACEM. A cause des délais nécessaires à la collecte et au traitement des informations, les répartitions de 1993 portent sur l'utilisation des oeuvres au cours de l'année 1992 et une partie de l'année 1993. On trouvera un bilan chiffré en annexe 5.2.

La répartition des droits perçus s'effectue trimestriellement:

- en janvier et juillet en ce qui concerne la répartition des droits d'exécution et de diffusion publique;
- en avril et octobre en ce qui concerne la répartition des droits de reproduction mécanique dits "phonographiques" et des droits provenant de l'étranger et de la copie privée.

L'article 55 du règlement général de la SACEM prévoit la possibilité d'avances trimestrielles et d'avances provisionnelles sans intérêts ⁽¹⁶⁷⁾.

La SACEM adresse le règlement de ces droits accompagné d'un feuillet de répartition, qui est en quelque sorte le bulletin de salaire de l'auteur. Sur ce feuillet est mentionné le relevé, oeuvre par oeuvre, des droits versés selon leur origine (radio, télévision, disque, etc.). Le délai entre la perception des droits par la SACEM et leur attribution effective est de six mois à un an. Les intérêts produits par les sommes en attente de répartition sont déduits des frais de gestion.

En outre, il faut noter que la totalité des droits à répartir ne peut être versée à leurs bénéficiaires au cours du même exercice du fait du manque d'éléments d'identification des ayants droit. Dans ce cas, la SACEM entame une procédure de recherche (notamment auprès des sociétés étrangères) qui peut s'avérer longue. Les sommes sont alors versées sur un compte d'attente. Si aucun résultat n'est obtenu au bout de trois ans, les sommes sont portées au bénéfice de l'ensemble des membres. En 1991, on a pu constater une faible augmentation de ces sommes en attente: 6 937 301 francs pour environ 1 milliard 911 millions de francs répartissables.

La répartition des sommes collectées en droits individuels est calculée au prorata du nombre de parts accordées aux oeuvre identifiées. Ce nombre est déterminé par le règlement général, selon un critère principal - la durée de l'oeuvre - et un critère secondaire - le genre de l'oeuvre ⁽¹⁶⁸⁾. Cette répartition s'effectue donc d'abord oeuvre par oeuvre, puis ayant droit par ayant droit.

Dans le cadre de la répartition oeuvre par oeuvre, de nombreux cas de figure sont prévus. Pour les droits provenant des diffusions et exécutions publiques, on peut citer les exemples suivants:

- oeuvres musicales, vocales et instrumentales: 6 parts pour une durée de 1 à 5 minutes;
- oeuvres de musique symphonique: 7 parts minimum pour une durée de 2 minutes 30 à 4 minutes;
- tous morceaux, tous genres confondus: 18 parts pour une durée de 8 à 10 minutes.

167. Dans le premier cas, le plafond est de 40 % de la totalité des droits perçus au cours de l'exercice précédent; dans le second cas, 20 % de la moyenne annuelle des droits perçus durant les deux exercices précédents.

168. Articles 52 à 75 du règlement général.

D'autres barèmes ont été établis pour les oeuvres littéraires (saynètes, poèmes, monologues), pour les droits provenant de la télévision, pour la musique utilisée dans un film. Pour les droits provenant de la vente de disques et de cassettes, les critères de répartition sont le nombre d'exemplaires et le minutage exact de l'oeuvre comparé à la durée globale de l'enregistrement.

Dans le cadre de la répartition par ayants droit, différentes clés de répartition sont établies selon que l'oeuvre est écrite par une ou plusieurs personnes, qu'elle est ou non éditée, qu'elle est exécutée en public et/ou reproduite mécaniquement:

- premier exemple: galas, bals et toute exécution publique de musique vivante. La clé de répartition est statutaire et donc invariable: 1/3 pour les auteurs, 1/3 pour les compositeurs, 1/3 pour les éditeurs;

- second exemple: arrangement musical d'une oeuvre sans parole. Prévues à l'article 69 du règlement général, la clé de répartition est la suivante: 1/12 pour l'arrangeur, 7/12 pour le compositeur original et 4/12 pour l'éditeur original dans le cas d'une oeuvre éditée; 1/12 pour l'arrangeur et 11/12 pour le compositeur original si l'oeuvre est inédite.

La répartition par ayants droit en 1993 a permis à 30 236 sociétaires de la SACEM de recevoir des droits, dont 22 287 auteurs et compositeurs vivants. Tous ne perçoivent cependant pas le même montant:

- 16 203 sociétaires ont perçu moins de 6 000 francs;
- 4 515 sociétaires ont perçu de 6 000 à 60 000 francs;
- 1 569 sociétaires ont perçu plus de 60 000 francs ⁽¹⁶⁹⁾.

La grande majorité des sociétaires est donc loin de recevoir des rémunérations colossales. Par analogie avec des caisses de retraite, par exemple, qui sont aussi des organismes de perception et de répartition de fonds, la SACEM s'apparente plus à un fonds de capitalisation qu'à un fonds de répartition; les sociétaires les plus prolifiques (ceux qui "investissent" le plus) seront les mieux rémunérés. Même s'il y a "mutualisation" d'une partie des sommes perçues, consacrée à l'action sociale au profit des auteurs les moins rémunérés, on est loin d'un système mutualiste, comme certains ont pu le prétendre. Les fonds répartis le sont en fonction de l'investissement initial du sociétaire que constitue sa production artistique. On serait donc tenté de dire que l'activité de la SACEM permet une rémunération du succès.

Comparé au volume des sommes perçues par la SACEM, il faut cependant reconnaître que le coût de la gestion des droits - tant perception que répartition - reste bien canalisé. Un bilan rapide permet d'établir que ce coût représentait 18,23 % du montant total des droits en 1990, 16,14 % en 1991, et 16,92 % en 1992 (soit 485 millions de francs). Ce résultat fait de la SACEM une des SPRD les moins "chères" d'Europe et du monde, ainsi que le souligne le ministère de la Culture. Une analyse récente a par ailleurs

¹⁶⁹. Source SACEM.

montré que la rentabilité d'un agent de la SACEM est supérieure à celle constatée dans la majorité des autres sociétés existantes au sein de l'Union européenne ⁽¹⁷⁰⁾.

Le bilan de la pratique de la SACEM en matière de perception et de répartition des droits est donc plutôt positif. Elle semble, effectivement, ne pas abuser d'une position dominante indéniable. Il est bien compréhensible que les utilisateurs critiquent le montant des droits qu'ils ont à acquitter, puisqu'ils s'imputent directement sur le bénéfice brut qu'ils comptent retirer de l'utilisation des oeuvres. Par contre, dans le cadre d'organismes à but culturel et non lucratif, le coût induit par la perception des droits d'auteur et droits voisins a d'autres conséquences que la seule diminution du "profit". Et c'est dans ce secteur dit "non lucratif" que nous étudierons l'impact de la perception de ces droits, sur les discothèques et vidéothèques de prêt.

Section 3: Le coût des droits d'auteur et droits voisins pour les discothèques et vidéothèques de prêt

Les obligations des bibliothèques publiques en matière de droits d'auteur et droits voisins sont les suivantes. Pour les discothèques, il faut signer un contrat avec la SACEM et un contrat avec la SPRE, via la SACEM, pour l'activité de sonorisation des locaux accessibles au public et les postes d'écoute. Pour les vidéothèques, il est fortement recommandé d'utiliser les services d'une centrale d'achats ayant préalablement négocié les droits nécessaires.

Le contrat que signe une bibliothèque publique avec la SACEM au sujet de son activité "musicale" est un contrat général de sonorisation ⁽¹⁷¹⁾. La tarification, telle qu'elle nous a été communiquée, s'effectue au m² avec un seuil minimum de perception de 435 francs par an. On peut ainsi estimer 4 000 francs par an la redevance à verser pour une superficie de 1000 m² ⁽¹⁷²⁾. A ce prix, n'est prise en compte que la rémunération des auteurs. Il faut y ajouter la rémunération des titulaires de droits voisins au titre de la rémunération équitable, c'est-à-dire les sommes à verser à la SPRE, via la SACEM. Nous n'avons malheureusement pas d'indications plus précises dans ce cas.

En matière audiovisuelle, l'ADAV a bien voulu nous communiquer les détails de la constitution du prix des vidéocassettes qu'elle diffuse. La base de calcul est constituée du prix-éditeur (y compris la remise consentie par ce

170. Cf. rapport du ministère de la Culture, op. cit. note 19.

171. Modèle équivalent à ceux reproduits en annexe 5.3.

172. Source SACEM.

dernier), à laquelle viennent s'ajouter trois éléments:

- la marge de distribution de l'ADAV, soit 30 à 40 % du prix de base en fonction des conditions faites par l'éditeur;
- l'adhésion à l'ADAV;
- les frais financiers: 3 % supplémentaires qui correspondent en fait au préjudice causé par les paiements très tardifs des collectivités locales dont dépendent les vidéothèques (90 jours de délai minimum). Ces 3 % ne sont pas facturés lorsque le règlement est effectué dans les 30 jours. Il est alors considéré comme un paiement comptant.

Pour les vidéocassettes destinées à la consultation, il existe par rapport à ce prix un surcoût dû à la négociation des deux catégories de droits nécessaires ⁽¹⁷³⁾. Ce surcoût systématique est appliqué d'abord au prix-éditeur. Puis sont appliqués les trois éléments mentionnés ci-dessus.

L'ADAV présente ainsi un catalogue de vidéocassettes destinées au prêt dont le prix est proche de celui du commerce. Par contre, il faut compter pour les vidéocassettes également destinées à la consultation sur place une augmentation de l'ordre de 70 % par rapport au prix du commerce. Une cassette atteint donc rapidement un prix de 500 francs et plus, difficilement supportable pour des petits budgets d'acquisition.

L'activité de diffusion de vidéocassettes au sein des bibliothèques publiques n'est d'ailleurs pas au bout de ses peines. En effet, l'une des délégations régionales de la SACEM entendrait percevoir des droits sur les projections effectuées par la vidéothèque publique d'une commune de plus de 10 000 habitants, qui plus est en appliquant un taux particulièrement prohibitif.

Ce problème, à prendre tout de même au conditionnel, appelle plusieurs remarques. La vidéothèque ayant déjà acquitté les droits relatifs à la consultation sur place en achetant les vidéocassettes à l'ADAV, nous sommes face à un cas de double perception qui ne se justifie pas. Si la SACEM s'estime lésée par ce genre d'activités, c'est vers les producteurs qu'il lui faut se tourner afin de réclamer la quote-part des droits revenant aux auteurs pour la diffusion publique de leurs oeuvres au sein d'un vidéogramme.

Il semble que la SACEM appréhende difficilement la situation des bibliothèques publiques, étant habituée à traiter avec d'autres utilisateurs. Ainsi, lorsqu'un "autocariste" décide de diffuser des films à bord de ses véhicules, il verse à la SACEM un forfait annuel de 3 000 à 4 000 francs, puis il se procure des vidéocassettes au prix normal (c'est-à-dire dans lequel ne sont pas inclus les droits de diffusion).

173. Voir partie préliminaire, chapitre 3, section 2, § 2.

La difficulté provient en fait de ce qu'il existe un droit de diffusion institutionnelle unique ⁽¹⁷⁴⁾, que les oeuvres soient destinées aux réseaux commerciaux ou aux réseaux pédagogiques et culturels.

Pour l'instant, il s'est instauré un certain statu quo dans cette affaire, d'autant que la SACEM n'a toujours pas clairement officialisé sa position, ni identifié les bases juridiques sur lesquelles elle appuie ses prétentions. L'ADAV, quant à elle, est prête à agir pour qu'une telle perception ne devienne pas la règle, ni ne se voit appliquer des taux prohibitifs si elle venait à se répandre ⁽¹⁷⁵⁾. On peut d'ailleurs douter de la portée de cette perception pour la SACEM elle-même: cela représenterait une activité minimale pour la société en termes de sommes récoltées, mais un énorme travail de répartition (identification des ayants droit).

De manière générale, la situation des discothèques et vidéothèques publiques risque d'être longtemps encore difficile à cerner. Ce flou ne les encourage pas à être vigilantes outre mesure au respect de la législation sur les droits d'auteur et droits voisins. On assiste pourtant depuis quelques années à une recrudescence des contrôles et des sanctions contre les infractions constatées, quel que soit leur degré de gravité.

174. On entend par diffusion institutionnelle la "représentation publique, en dehors du cercle de famille, sans billetterie CNC, donnée à titre gratuit dans le cadre de l'activité des circuits institutionnels". Ces derniers désignent les organismes publics ou privés à vocation culturelle, éducative, sociale, à caractère non lucratif. Voir articles 1.4 et 1.5 de la convention de diffusion et de distribution "réseaux culturels" en annexe 6.2.

175. L'ADAV propose d'aligner ce taux sur le barème de la sonorisation des discothèques publiques.

CHAPITRE 2

LA DEFENSE DES DROITS D'AUTEUR ET DROITS VOISINS

La protection des droits d'auteur et droits voisins est garantie par leur reconnaissance législative et par la mise en place d'un système complet de perception et de répartition des sommes qui s'y réfèrent. Un autre aspect de cette protection est la défense active de ces droits par le biais de mécanismes de contrôle interne aux SPRD, d'une action de prévention (information et sensibilisation des utilisateurs) et d'un appareil répressif de lutte contre la contrefaçon et la piraterie mis en place par le législateur.

Section 1 : La législation en matière de répression de la contrefaçon ⁽¹⁷⁶⁾

De même que pour la reconnaissance des droits, l'instauration d'un appareil répressif s'est faite en deux temps: la loi du 11 mars 1957 a posé les grands principes qu'est venue compléter la loi du 3 juillet 1985.

1. Les dispositions de la loi du 11 mars 198⁵7.

Les articles 70 et 71 de la loi définissent avant tout ce qu'il faut entendre par délit de contrefaçon. Ils visent d'une part "*toute édition d'écrit, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production imprimée ou gravée en entier ou en partie au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs*" et d'autre part "*toute reproduction ou représentation ou diffusion par quelque moyen que ce soit d'une oeuvre de l'esprit en violation des droits des auteurs*".

Le législateur a ainsi entendu cerner toutes les éventualités. La nature protéiforme de la contrefaçon est d'ailleurs à l'origine des difficultés de

176. La rédaction de ce passage s'inspire largement d'une intervention de Maître C. SOULIE, avocat à la Cour, in Les septièmes rencontres anti-piraterie européennes [actes des journées des 28 et 29 octobre 1993] - document ALPA.

la répression. La lutte contre la contrefaçon doit s'adapter à l'imagination, souvent impressionnante, des contrefacteurs.

Les sanctions prévues sont de deux natures: des peines d'emprisonnement d'une durée de 3 mois à 2 ans et des peines d'amende allant de 6 000 à 120 000 francs. Ces peines peuvent être prononcées concomitamment et sont applicables aux contrefaçons réalisées en France ou aux importations et exportations d'ouvrages étrangers contrefaits.

L'arsenal répressif mis en place par la loi de 1957 est donc conséquent. Pendant longtemps une difficulté a néanmoins subsisté autour de la notion de "contrefaçon d'habitude". Le Code pénal ne prévoyait en effet de sanction du délit de contrefaçon que dans la mesure où "*étaient établis au moins deux faits délictueux à des dates différentes*"⁽¹⁷⁷⁾.

Cette disposition avait de graves conséquences. En cas d'action en flagrant délit, il était impossible d'effectuer une saisie ou une perquisition, ni une garde à vue; il était également impossible de placer le contrefacteur sous contrôle judiciaire ou en détention, encore moins d'envisager une comparution immédiate. La loi du 3 juillet 1985 a donc fort heureusement supprimé ce blocage.

2 . Les dispositions de la loi du 3 juillet 1985 et la situation actuelle.

La loi de 1985 vient accentuer l'appareil répressif de deux manières: d'une part en aggravant les sanctions déjà prévues, d'autre part en créant de nouvelles infractions.

Dans la première catégories de dispositions, on trouve la suppression du délit de contrefaçon d'habitude, l'augmentation des amendes encourues, le doublement des peines en cas de récidive et la possibilité de prononcer la fermeture de l'établissement concerné ⁽¹⁷⁸⁾. Des mesures complémentaires sont également applicables:

- mesures de confiscation à la fois des recettes (au sens de profit réalisé et non de chiffre d'affaires), des exemplaires contrefaits et du matériel ayant servi à la contrefaçon ⁽¹⁷⁹⁾;

- mesures de publicité des condamnations, notamment par voie d'affichage durant une durée maximale de 2 mois.

La publicité est d'ailleurs devenue en 1985 une mesure complémentaire facultative utilisable même en l'absence de demandes en réparation civiles.

La seconde catégorie de dispositions de la loi de 1985 concerne la création d'infractions nouvelles correspondant à la reconnaissance nouvelle

¹⁷⁷. Cf. note 176.

¹⁷⁸. Cette fermeture peut être temporaire ou définitive, pour une durée maximale de 5 ans.

¹⁷⁹. La remise aux victimes des contrefaçons confisquées est considérée comme un mode d'indemnisation.

les droits voisins. Les délits définis dans ce cadre ont une connotation économique certaine, puisqu'ils viennent sanctionner la protection d'intérêts avant tout commerciaux et industriels.

La loi vise ici *"toute fixation, reproduction, communication ou mise à disposition du public, à titre onéreux ou gratuit, ou toute télédiffusion d'une prestation d'un phonogramme, d'un vidéogramme ou d'un programme, réalisée sans l'autorisation lorsqu'elle est exigée de l'artiste-interprète d'une part, et d'autre part du producteur de phonogramme ou de vidéogramme ou de l'entreprise de communication audiovisuelle"*. Sont également visées l'interprétation ou l'exportation réalisées sans autorisation. L'article 426-1 du Code pénal prévoit pour ces délits les mêmes peines que pour la contrefaçon stricto sensu.

Enfin, des compléments ponctuels ont été apportés à l'oeuvre du législateur. Le défaut de versement de la rémunération équitable ou de la rémunération pour copie privée est sanctionné d'une peine d'amende (6 000 à 120 000 francs). Par ailleurs, la responsabilité pénale des personnes morales est reconnue. Elles encourent des peines pouvant atteindre le quintuple de celles prévues pour les personnes physiques.

Les efforts législatifs de 1985 ont été correctement relayés au niveau de la jurisprudence. Pendant longtemps, pourtant, les délits relatifs à la violation de la propriété intellectuelle étaient peu pris en compte, et les magistrats mal formés à ce domaine du droit. Ce n'est aujourd'hui plus le cas et l'on doit cette prise de conscience à l'action conjointe des pouvoirs publics, des syndicats professionnels et des sociétés de gestion des droits.

La coopération importante et active du Parquet a permis d'obtenir des résultats d'ensemble positifs. Les délits de faible gravité sont généralement sanctionnés de peines d'amende avec ou sans sursis. Quand des professionnels sont impliqués, des peines d'emprisonnement avec sursis (souvent de 3 à 6 mois) sont prononcées et assorties d'amendes. Dans le cas de réseaux organisés ou de récidive, on passe à des peines d'emprisonnement ferme.

L'action combinée du législateur et des tribunaux, malgré leurs efforts, n'est cependant pas suffisante pour endiguer le développement des délits de contrefaçon. D'autres organismes viennent donc en pratique seconder l'appareil judiciaire.

Section 2 : La défense des droits d'auteur et droits voisins en pratique

La défense des droits en pratique est en premier lieu assurée par les SPRD dans le cadre de leur activité de perception, grâce au

développement de ce qu'on peut appeler des mécanismes de contrôle interne. D'autres structures se sont investies dans un travail de prévention ou dans une véritable action de lutte contre la piraterie. Nous mesurerons l'étendue de ces activités dans le domaine musical, puis dans le domaine audiovisuel.

§1 : La lutte contre la fraude dans le domaine musical.

On a longtemps pensé que l'arrivée du disque compact sur le marché allait rendre le piratage, sinon impossible, du moins difficile. On a pu se rendre compte qu'il n'en est rien, ainsi que le montrent les chiffres.

Selon l' **IFPI** (Fédération Internationale de l'Industrie Phonographique), la France a vu circuler sur son territoire en 1993 2,7 millions de disques compacts frauduleux. Cela représente 3% du marché phonographique français. En ce domaine, la palme revient au Kenya où 80% du marché du disque est d'origine frauduleuse.

Le phénomène de piratage dans le domaine musical a pris ces dernières années une ampleur considérable. Et les moyens de lutte paraissent bien dérisoires quand ils se bornent à une plus grande sophistication des emballages. La riposte est néanmoins venue, non seulement des pouvoirs publics, mais aussi des SPRD.

Ainsi, la SCPP a mis en place depuis 2 ans une équipe d'agents assermentés, qui interviennent chez les disquaires et dans les grandes surfaces, n'hésitant pas à s'en prendre aux plus importantes d'entre elles ⁽¹⁸⁰⁾. Ces agents achètent les disques compacts litigieux et, munis des tickets de caisse, lancent des actions devant les tribunaux.

La SACEM a établi un dispositif similaire qui remplit deux types de fonctions:

- la recherche des contrevenants qui organisent des séances musicales sans les déclarer,
- le contrôle des déclarations faites par les organisateurs des manifestations portées à la connaissance de la SACEM.

La signature d'un contrat général de représentation ne dispense pas en effet de ce dernier contrôle. Même dans ce cas, des agents de la SACEM peuvent vérifier sur place la véracité des déclarations initiales, sans être tenus de décliner leur identité. Si aucun contrat n'a été signé, la manifestation se déroule dans l'illégalité. Le contrôle est alors effectué à l'insu des organisateurs. Les agents de la SACEM établissent un constat de matérialité de l'infraction, afin d'ouvrir une action contentieuse devant le tribunal d'instance.

180. Exemples: le Furet du Nord, Hypermédia.

Deux exemples permettront d'éclairer nos propos. Lorsqu' un producteur prend contact avec la SACEM pour introduire des oeuvres protégées sur la bande sonore de son film, il lui communique une "feuille de timbre" sur laquelle sont répertoriés les titres concernés. Lors de la diffusion en salle dudit film, la SACEM peut mandater des agents qui relèvent en sténographie les neufs premières notes de chaque mélodie. Dans le cas de manifestations illicites, les agents de la SACEM enregistrent anonymement les quinze premières secondes de chaque morceau. Les relevés d'écoute sont ensuite transmis au siège de la SACEM.

La SACEM fait ainsi en sorte que rien ne lui échappe, d'autant qu'elle n'hésite pas à intenter des procédures judiciaires de principe, même pour ne récupérer que 500 francs. Elle entend ainsi assurer sa crédibilité et appliquer une certaine non discrimination: toute fraude, même minime, doit être sanctionnée.

Cette politique ne contribue pas à donner une bonne image de la SACEM. Récemment, une controverse sur les factures de la SACEM a été déclenchée par certains élus locaux qui contestent "*des tarifs sans commune mesure avec le budget des bals du samedi soir*" (181). La réponse de la SACEM à ce sujet est la suivante: la somme perçue en la matière est calculée sur le budget des dépenses engagées par l'organisateur. Or, dans ce budget, sont comptabilisés les frais de location des salles municipales qui sont déterminés par ceux-là même qui considèrent que la SACEM va trop loin.

On le voit, les mécanismes de contrôle ne sont pas toujours acceptés par les utilisateurs des oeuvres protégées. Ils tentent pourtant de contenir l'ampleur d'un phénomène de fraude qui se développe également dans le domaine audiovisuel.

§ 2 : La lutte contre la piraterie audiovisuelle.

La piraterie dans le domaine audiovisuel connaît une extrême diversité de formes, dont on peut tenter de dresser une typologie (182). On distingue ainsi:

- la contrefaçon d'un film sur pellicule, destiné à la projection en salles. Le pirate emprunte les bobines du film et fabrique un "master" à l'aide d'un télécinéma. Il duplique ensuite le master sur vidéocassettes, puis reproduit jaquettes et références;

- la contrefaçon d'une vidéocassette licitement éditée, par duplication d'une cassette vendue dans le commerce, à l'aide de plusieurs magnétoscopes. C'est la forme de fraude la plus répandue et la plus importante en

181. Il s'agit des élus de Picardie, conduits par R. FROMENT, maire de Haucourt (Aisne). Cité in *l'Expansion*, n° spécial été 1994.

182. Source ALPA.

quantité. Elle est souvent pratiquée par les exploitants de vidéoclubs;

- les représentations illicites de films, dans des locaux ou établissements privés tels que les comités d'entreprise, les moyens de transport, les villages de vacances;
- les télévisions pirates, fraude peu répandue en métropole mais importante dans les DOM -TOM;
- la fabrication et la vente de décodeurs pirates des chaînes à péage comme CANAL PLUS.

L'enjeu de la lutte contre la piraterie audiovisuelle est considérable, tant sur le plan économique et social que sur le plan culturel, et même politique. Le risque existe de voir toute l'industrie du cinéma et de la vidéo déstabilisée et la création cinématographique dangereusement affaiblie. Par ailleurs, des difficultés proviennent de l'attitude des pouvoirs publics qui, au-delà du discours officiel, semblent toujours tolérer certaines pratiques illicites.

Au sein du monde scolaire, on compte ainsi un nombre de plus en plus important d'enseignants qui diffusent à leurs élèves des émissions de télévision enregistrées par leurs soins ou des vidéocassettes achetées dans le commerce. Il va de soi que *"la "piraterie" scolaire n'a pas le caractère cynique des contrefaçons délibérées, mais le préjudice qu'elle cause aux ayants droit est le même"* (183).

La situation présente néanmoins un certain caractère de gravité, d'autant que l'ALPA (Association de Lutte contre la Piraterie Audiovisuelle) n'a jamais pu obtenir du ministère de l'Education nationale une circulaire mettant les enseignants en garde (183). Le problème semble d'ailleurs dépasser largement celui de diffusions occasionnelles, avec la mise en place des "classes A3 " et de l'opération "Collèges au cinéma".

Malgré cela, la lutte contre la piraterie audiovisuelle reste plus que jamais à l'ordre du jour et bénéficie de la structure spécifique que constitue l'ALPA. Cette association "loi 1901" a été créée le 6 novembre 1985, sur l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication, du ministère de la Justice, du Centre National de la Cinématographie et des professionnels de l'audiovisuel (184). Parmi ses membres, l'ALPA compte également un grand nombre de sociétés de gestion de droits : la SACEM/SDRM, la SCAM, la SACD, la PROCIREP, l'ADAMI, la SPEDIDAM et la SPPF.

Le but de l'ALPA est la prévention et la lutte contre la piraterie des oeuvres audiovisuelles, c'est-à-dire contre *"toute atteinte aux intérêts de ceux qui participent, directement ou indirectement, à la création, production,*

183. A-D. BOUZET, *Copier, c'est pas du jeu*, Libération, 20 septembre 1994.

184. On compte parmi eux la Fédération Nationale des Distributeurs de Films (FNDF), la Motion Picture Association of America (MPEAA) qui regroupe sept "majors" compagnies, la Chambre Syndicale des Producteurs et Exportateurs de Films Français (CSPEFF) et la Chambre Syndicale de l'Édition Audiovisuelle (CSEA), ainsi que l'Institut National de l'Audiovisuel (INA).

distribution et exploitation d'oeuvres audiovisuelles résultant de la reproduction et/ou de la diffusion non autorisées desdites oeuvres"⁽¹⁸⁵⁾.

Fonctionnant avec un budget d'environ 4 millions de francs (subventions et cotisations), l'ALPA poursuit deux types d'actions ⁽¹⁸⁶⁾:

- une action répressive grâce à une équipe d'enquêteurs assermentés, agréés par le ministère chargé de la Culture et désignés par le CNC (sur la base de l'article 53 de la loi du 3 juillet 1985);

- une action préventive par l'information et la sensibilisation de deux publics: celui susceptible de commettre des délits de contrefaçon (particuliers ou professionnels) et celui chargé de les sanctionner (magistrats, officiers de police).

Dans le cadre de son action répressive, l'ALPA est avant tout chargée de constater la matérialité des faits délictueux pour pouvoir faire déposer des plaintes par ses adhérents et les transmettre aux Parquets concernés ⁽¹⁸⁷⁾. Ses autres missions sont de centraliser toutes les informations relatives à la lutte contre la piraterie, quelle que soit leur provenance (membres de l'ALPA; services de gendarmerie, de police, de douane; public), de coordonner les dépôts de plaintes et l'ensemble des démarches judiciaires, et d'organiser la gestion des justificatifs des droits de ses membres pour les joindre aux procédures.

Dans le cadre de ses actions préventives, l'ALPA participe à de multiples réunions professionnelles, conférences et missions d'information à destination des magistrats, policiers, gendarmes et douaniers en cours de formation. Elle développe également des recherches sur les nouveaux moyens d'identifier les vidéocassettes licites et de les protéger. Il semble que cette action préventive porte ses fruits. L'ALPA fait ainsi face à des demandes de renseignements de plus en plus nombreuses et émanant d'horizons les plus divers.

Le bilan des actions de l'ALPA est dans l'ensemble positif. En 1993, 93 affaires ont été portées devant les Parquets, concernant surtout les domaines de la représentation et de la reproduction d'oeuvres ⁽¹⁸⁸⁾. Dans ce dernier cas, on note par exemple une recrudescence des ventes de vidéocassettes pirates sur les marchés populaires (région parisienne, Montpellier, Grenoble, Epernay). Au total, 50 cas de reproductions illicites et 38 cas de représentations illicites ⁽¹⁸⁹⁾ ont été relevés; 11 574 vidéocassettes contrefaites ont été saisies, 96 individus inculpés et deux individus écroués.

185. Source ALPA.

186. A noter que le champ d'action de l'ALPA couvre les oeuvres audiovisuelles, à l'exception des enregistrements uniquement sonores.

187. L'ALPA ne se porte jamais elle-même partie civile pour ne pas être à la fois "juge" et partie.

188. Source ALPA.

189. Ont été mis en cause ici: 9 hôtels, 8 villages de vacances, un camping, 9 centres socio-culturels, 5 hypermarchés, 5 établissements d'enseignement, un circuit de théâtre cinématographique.

Que ce soit dans le domaine musical ou dans le domaine audiovisuel, on constate donc ces dernières années deux phénomènes parallèles: la recrudescence de la fraude d'une part et l'accentuation de la lutte contre la piraterie et la contrefaçon d'autre part. Entre ces deux extrêmes, les bibliothèques ne semblent pas toujours avoir trouvé leur place.

L'ADAV reste une des premières structures à accomplir un travail d'information et de sensibilisation, donc de prévention, en direction des bibliothèques publiques. Certains professionnels perçoivent mal cette attitude et reprochent à l'ADAV d'exercer sur eux un "*terrorisme pseudo-juridique*" pour augmenter le chiffre de ses ventes ⁽¹⁹⁰⁾.

L'argument est on ne peut plus spécieux et dénote une mauvaise appréhension du problème. On peut comprendre la volonté des bibliothèques de bénéficier d'une offre diversifiée et de ne pas traiter exclusivement avec l'ADAV. Mais, en achetant des vidéocassettes sans être sûres d'acquérir les droits nécessaires à leur utilisation, elles agissent à leurs risques et périls.

Les bibliothèques, pas plus que d'autres structures, ne sont à l'abri des contrôles. Dans le contexte actuel - celui d'un débat relancé par la directive européenne du 19 novembre 1992 relative au droit de prêt - il semble illusoire de croire que les bibliothèques puissent jouir encore longtemps d'une relative tranquillité sans se mettre en conformité avec la loi.



190. P. GABILLARD, p. 67, op. cit. note 61.

Conclusion

L'étude de la gestion des droits d'auteur et droits voisins est révélatrice de l'énormité des flux financiers que génère la protection de ces droits, de même que de la complexité et de l'imbrication des mécanismes et des structures qui les gèrent.

Dans ces conditions, l'observateur extérieur peut avoir parfois la sensation que la défense de la création littéraire et artistique s'efface derrière la protection d'intérêts économiques et financiers. Cette impression est souvent renforcée par le manque de transparence dont font preuve les sociétés de gestion. L'initiative ministérielle de publier un rapport annuel sur la gestion des droits peut s'avérer, à cet égard, être un excellent outil de connaissance et de contrôle. Il permettra à la fois d'éclaircir le débat autour de la perception des droits et de donner une image plus juste du rôle des SPRD.

Le flou juridique qui persiste autour de certains aspects de la protection des droits des créateurs est en fait le reflet des incertitudes culturelles et économiques du monde artistique. Il pose d'ailleurs le problème plus général de l'adaptation des règles juridiques à l'évolution d'une société, et notamment à celle des technologies.

A ce titre, l'apparition de nouveaux supports de la création et de la connaissance est un véritable défi. On commence seulement en effet à prendre la mesure des problèmes soulevés par la protection des logiciels, sans parler même des difficultés découlant de leur introduction dans les bibliothèques publiques. La commercialisation des vidéodisques compacts (CDV) est actuellement bloquée par des obstacles juridiques ⁽¹⁹¹⁾. Que dire alors du multimédia et autres bornes interactives, pour lesquels vont se poser d'épineux problèmes autour de la rémunération des droits? L'idéal en la matière serait d'établir un paiement à la consommation des contenus au lieu d'un paiement au support ⁽¹⁹²⁾. Mais quelle méthode pourrait permettre le calcul des montants exacts de consommation?

Au regard de ces multiples interrogations, on ne peut qu'encourager l'ensemble des professionnels des bibliothèques à s'impliquer dans ces débats, qui dépassent le seul cadre juridique, et à ne pas attendre de se voir imposer des règles difficilement conciliables avec leurs missions.

191. On s'est aperçu qu'il est non seulement possible de contrefaire un CDV, mais encore que cette piraterie est indécélable.

192. Position défendue notamment par l'ADAV.

ANNEXE 1

Extrait du Code de la propriété intellectuelle concernant la propriété littéraire et artistique.

Source:

Rapport de la sous-direction des affaires juridiques de la direction de l'administration générale du ministère de la Culture.

EXTRAIT DU CODE DE LA
PROPRIETE INTELLECTUELLE
CONCERNANT
LA PROPRIETE LITTERAIRE ET ARTISTIQUE

Partie législative

A - TABLE DE REFERENCE

B - TABLE DE CONCORDANCE

C - LA PROPRIETE LITTERAIRE ET ARTISTIQUE

D - L'APPLICATION AUX TERRITOIRES D'OUTRE-MER ET A LA
COLLECTIVITE TERRITORIALE DE MAYOTTE

A

TABLE DE REFERENCE
DES ARTICLES DU CODE ET DES TEXTES D'ORIGINE
CONCERNANT LA PROPRIETE LITTERAIRE ET ARTISIQUE

ARTICLES DU CODE	TEXTES
PREMIERE PARTIE	LIVRE I^{er}
TITRE I ^{er}	
Chapitre I ^{er}	
L. 111-1	Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 :
L. 111-2	Art. 1 ^{er} .
L. 111-3	Art. 7.
	Art. 29.
L. 111-4	Loi n° 64-668 du 6 juillet 1964 :
	Art. 1 ^{er} .
L. 111-5	Loi n° 66-660 du 3 juillet 1966 :
	Art. 51.
Chapitre II	
L. 112-1	Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 :
	Art. 2.
L. 112-2	Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 :
	Art. 3.
	Loi n° 82-300 du 12 mars 1982 :
	Art. 2.
L. 112-3	Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 :
L. 112-4	Art. 4.
	Art. 5.
Chapitre III	
L. 113-1	Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 :
L. 113-2	Art. 8.
L. 113-3	Art. 9.
L. 113-4	Art. 10.
L. 113-5	Art. 12.
L. 113-6	Art. 13.
L. 113-6	Art. 11.
L. 113-7	Art. 14.
L. 113-8	Art. 16.
L. 113-9	Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 :
	Art. 45.
TITRE II	
Chapitre I ^{er}	
L. 121-1	Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 :
L. 121-2	Art. 6.
L. 121-3	Art. 19.
L. 121-4	Art. 20.
L. 121-5	Art. 32.
L. 121-6	Art. 16.
L. 121-6	Art. 15, alinéa 1 ^{er} .
L. 121-7	Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 :
	Art. 46.

ARTICLES DU CODE	TEXTES
L. 121-8	Loi n° 67-298 du 11 mars 1967 : Art. 38, alinéa 4.
L. 121-9	Art. 38, alinéa 3, 2 ^e phrase. Art. 25.
Chapitre II	
L. 122-1	Loi n° 67-298 du 11 mars 1967 : Art. 26.
L. 122-2	Art. 27.
L. 122-3	Art. 28.
L. 122-4	Art. 40.
L. 122-5	Art. 41.
L. 122-8	Loi n° 85-680 du 3 juillet 1985 : Art. 47.
L. 122-7	Loi n° 67-298 du 11 mars 1967 : Art. 30.
L. 122-8	Art. 42, alinéas 1, 3, 4 et 5.
L. 122-9	Article nouveau rédigé sur le modèle de l'art. 20.
Chapitre III	
L. 123-1	Loi n° 67-298 du 11 mars 1967 : Art. 21, alinéas 1 et 2.
L. 123-2	Art. 21, alinéa 3.
L. 123-3	Art. 22.
L. 123-4	Art. 23.
L. 123-5	Loi n° 85-680 du 3 juillet 1985 : Art. 48.
L. 123-6	Loi n° 67-298 du 11 mars 1967 : Art. 24.
L. 123-7	Art. 42, alinéa 2.
L. 123-8	Loi du 3 février 1919 : Art. 1 ^{er} .
L. 123-9	Loi n° 61-1119 du 21 septembre 1961 : Art. 1 ^{er} .
L. 123-10	Art. 2.
L. 123-11	Art. 3.
TITRE III	
Chapitre I ^{er}	
L. 131-1	Loi n° 67-298 du 11 mars 1967 : Art. 33.
L. 131-2	Art. 31, alinéas 1 et 2.
L. 131-3	Art. 31, alinéas 3 et 4.
L. 131-4	Art. 35.
L. 131-5	Loi n° 85-680 du 3 juillet 1985 : Art. 49.
L. 131-6	Loi n° 67-298 du 11 mars 1967 : Art. 37.
L. 131-7	Art. 38.
L. 131-8	Art. 39. Art. 68 et 63-d.

ARTICLES DU CODE	TEXTES
Chapitre II	
L. 132-1	Art. 48.
L. 132-2	Art. 49.
L. 132-3	Art. 60.
L. 132-4	Art. 34.
L. 132-5	Art. 62, alinéa 1.
L. 132-6	Art. 38, alinéas 1, 2 et 3, 1 ^{er} phrase.
L. 132-7	Art. 63.
L. 132-8	Art. 54.
L. 132-9	Art. 56.
L. 132-10	Art. 61.
L. 132-11	Art. 62, alinéa 2. Art. 68.
L. 132-12	Art. 67.
L. 132-13	Art. 69.
L. 132-14	Art. 80.
L. 132-15	Art. 81.
L. 132-16	Art. 82.
L. 132-17	Art. 83.
L. 132-18	Art. 43.
L. 132-19	Art. 44.
L. 132-20	Art. 45.
L. 132-21	Art. 46.
L. 132-22	Art. 47.
L. 132-23	Art. 17.
L. 132-24	Art. 63-1.
L. 132-25	Art. 63-2.
L. 132-26	Art. 63-4.
L. 132-27	Art. 63-6.
L. 132-28	Art. 63-3.
L. 132-29	Art. 16, alinéa 2.
L. 132-30	Art. 63-7.
L. 132-31	Loi n° 85-680 du 3 juillet 1985 : Art. 14, alinéas 1, 2, 3 et 4.
L. 132-32	Art. 14, alinéa 6.
L. 132-33	Art. 14, alinéas 5 à 8.
TITRE UNIQUE	
Chapitre I ^{er}	
L. 211-1	Loi n° 85-680 du 3 juillet 1985 : Art. 16, alinéa 1.
L. 211-2	Art. 16, alinéa 2.
L. 211-3	Art. 29, alinéa 1.
L. 211-4	Art. 30.
Chapitre II	
L. 212-1	Art. 16.
L. 212-2	Art. 17.
L. 212-3	Art. 18.

LIVRE II

ARTICLES DU CODE	TEXTES
L. 212-4 L. 212-5 L. 212-6 L. 212-7 L. 212-8 L. 212-9 L. 212-10	Art. 19, alinéas 1 et 2. Art. 19, alinéa 3. Art. 19, alinéa 4. Art. 19, alinéa 5. Art. 20, alinéa 1. Art. 20, alinéas 2 à 6. Art. 29, dernier alinéa.
Chapitre III L. 213-1	Art. 21.
Chapitre IV L. 214-1 L. 214-2 L. 214-3 L. 214-4 L. 214-5	Art. 22. Art. 28. Art. 23. Art. 24. Art. 25.
Chapitre V L. 215-1	Art. 28.
Chapitre VI L. 216-1	Art. 27. Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 : Art. 95, alinéa 2.
	LIVRE III
TITRE I ^{er} Chapitre unique	
L. 311-1 L. 311-2 L. 311-3 L. 311-4	Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 : Art. 31. Art. 28. Art. 32. Art. 33.
	Loi n° 92-677 du 17 juillet 1992 : Art. 119.
L. 311-5 L. 311-6 L. 311-7 L. 311-8	Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 : Art. 34. Art. 35. Art. 36. Art. 37.
TITRE II Chapitre unique	
L. 321-1 L. 321-2 L. 321-3 L. 321-4 L. 321-6	Art. 36, alinéas 1 et 2. Art. 42. Art. 39-II. Art. 39-I. Art. 39-III.

ARTICLES DU CODE	TEXTES
L. 321-7 L. 321-8 L. 321-9 L. 321-10 L. 321-11 L. 321-12	Art. 36, alinéa 4. Art. 38, alinéa 3. Art. 38, alinéas 5, 6 et 7. Art. 43. Art. 40. Art. 41.
TITRE III Chapitre I ^{er}	
L. 331-1 L. 331-2	Loi n° 67-296 du 11 mars 1967 : Art. 64 et 66, alinéa 2. Art. 76.
Chapitre II L. 332-1 L. 332-2 L. 332-3	Loi n° 67-296 du 11 mars 1967 : Art. 66. Art. 67. Art. 68.
L. 332-4	Loi n° 86-660 du 3 juillet 1985 : Art. 60.
Chapitre III L. 333-1	Loi n° 67-296 du 11 mars 1967 : Art. 68.
L. 333-2 L. 333-3 L. 333-4	Loi n° 67-803 du 19 juillet 1967 : Art. 1 ^{er} . Art. 2. Art. 3.
Chapitre IV L. 334-1	Loi n° 67-296 du 11 mars 1967 : Art. 76.
Chapitre V L. 335-1	Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 : Art. 57.
L. 335-2	Loi n° 67-296 du 11 mars 1967 : Art. 76.
L. 335-3	Loi n° 67-296 du 11 mars 1967 : Art. 71.
L. 335-4	Loi n° 67-296 du 11 mars 1967 : Art. 71.
	Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 : Art. 56.
L. 335-5	Loi n° 67-296 du 11 mars 1967 : Art. 72.
	Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 : Art. 59.
L. 335-6	Loi n° 67-296 du 11 mars 1967 : Art. 73.
	Loi n° 85-660 du 3 juillet 1986 : Art. 60.
L. 335-7	Loi n° 67-296 du 11 mars 1967 : Art. 74.
	Loi n° 86-660 du 3 juillet 1986 : Art. 61, alinéas 1 et 2.
	Loi n° 92-1336 du 16 décembre 1992 :

TABLE DE CONCORDANCE
DES TEXTES D'ORIGINE ET DES ARTICLES DU CODE
CONCERNANT LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

TEXTES	ARTICLES DU CODE
Loi n° 57 803 du 19 juillet 1957 instituant une limitation des saisies arrêts en matière de droit d'auteur :	
Art 1 ^{er}	L. 333-2
Art 2	L. 333-3
Art 3	L. 333-4
Loi du 3 février 1919 prorogeant, en raison de la guerre, la durée des droits de propriété littéraire et artistique :	
Art 1 ^{er}	L. 123-8
Loi n° 51-1119 du 21 septembre 1951 :	
Art 1 ^{er}	L. 123-9.
Art 2	L. 123-10.
Art 3	L. 123-11
Art 4	Non codifié.
Art 5	L. 811-1.
Loi n° 52-300 du 12 mars 1952 :	
Art. 1 ^{er}	Abrogé.
Art. 2	L. 112-2.
Art. 3	Abrogé.
Art. 4	Abrogé.
Art. 5	Abrogé.
Art. 6	Abrogé.
Art. 7	Abrogé.
Art. 8	Abrogé.
Art. 9	Abrogé.
Art. 10	Abrogé.

TEXTES	ARTICLES DU CODE
Art. 69	L. 335-1.
Art. 70	L. 335-2.
Art. 71	L. 335-3 et L. 335-4.
Art. 72	L. 335-5.
Art. 73	L. 335-6.
Art. 74	L. 335-7.
Art. 75	L. 331-2.
Art. 76	L. 334-1.
Art. 78	Abrogé.
Art. 79	Sans objet.
Art. 80	Sans objet.
Art. 81	L. 811-1.
Loi n° 64-689 du 8 juillet 1964 sur l'application du principe de réciprocité en matière de protection de droit d'auteur :	
Art. 1 ^{er}	L. 111-4.
Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle :	
Art. 14	L. 132-31 à L. 132-33
Art. 15	L. 211-1 et L. 211-2.
Art. 16	L. 212-1.
Art. 17	L. 212-2.
Art. 18	L. 212-3.
Art. 19 :	
Alinéas 1 et 2	L. 212-4.
Alinéa 3	L. 212-5.
Alinéa 4	L. 212-6.
Alinéa 5	L. 212-7.
Art. 20	L. 212-8 et L. 212-9.
Art. 21	L. 213-1.
Art. 22	L. 214-1.
Art. 23	L. 214-3.
Art. 24	L. 214-4.
Art. 25	L. 214-6.
Art. 26	L. 215-1.
Art. 27	L. 216-1.
Art. 28	L. 311-2.
Art. 29	L. 211-3 et L. 212-10.

TEXTES	ARTICLES DU CODE
Art. 36	L. 211-4.
Art. 31	L. 311-1.
Art. 32	L. 311-3.
Art. 33	L. 311-4.
Art. 34	L. 311-5.
Art. 36	L. 311-6.
Art. 36	L. 311-7.
Art. 37	L. 311-8.
Art. 38	L. 321-1, alinéas 1 et 2 ; L. 321-7, alinéa 4 ; L. 321-8, alinéa 3 et L. 321-9, alinéas 5 à 7.
Art. 38	L. 321-3, alinéa 2 ; L. 321-4, alinéa 1 ; L. 321-5, alinéa 3 ; L. 321-6, alinéa 4.
Art. 40	L. 321-11.
Art. 81	L. 321-12.
Art. 42	L. 321-2.
Art. 43	L. 321-10.
Art. 44	Sans objet.
Art. 45	L. 113-9.
Art. 46	L. 121-7.
Art. 47	L. 122-6.
Art. 48	L. 123-5.
Art. 49	L. 131-4.
Art. 50	L. 332-4.
Art. 51	L. 111-5.
Art. 53	
Art. 66	
Art. 56	L. 335-4.
Art. 57	L. 335-1.
Art. 59	L. 335-5.
Art. 66	L. 335-6.
Art. 81	L. 335-7.
Art. 82	Abrogé.
Art. 83	L. 811-1.
Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de la communication :	
Art. 108	L. 811-1.

TEXTES	ARTICLES DU CODE
Loi n° 92-677 du 17 juillet 1992 : Art. 119	L. 311-4
Loi n° 92-1336 du 18 décembre 1992 : Art. 203 Art. 204	L. 335-6 L. 621-1

PREMIÈRE PARTIE

La propriété littéraire et artistique

X

	<u>Pages</u>
Livre 1 ^{er} . – Le droit d'auteur	213
Livre II. – Les droits voisins du droit d'auteur	225
Livre III. – Dispositions générales	228

LIVRE 1^{er}
LE DROIT D'AUTEUR

TITRE 1^{er}
Objet du droit d'auteur

CHAPITRE 1^{er}
Nature du droit d'auteur

Article L. 111-1

L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous.

Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial, qui sont déterminés par les livres I et III du présent code.

L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte aucune dérogation à la jouissance du droit reconnu par l'alinéa 1^{er}.

Article L. 111-2

L'œuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée, de la conception de l'auteur.

Article L. 111-3

La propriété incorporelle définie par l'article L. 111-1 est indépendante de la propriété de l'objet matériel.

L'acquéreur de cet objet n'est investi, du fait de cette acquisition, d'aucun des droits prévus par le présent code, sauf dans les cas prévus par les dispositions des deuxième et troisième alinéas de l'article L. 123-4. Ces droits subsistent en la personne de l'auteur ou de ses ayants droit qui, pourtant, ne pourront exiger du propriétaire de l'objet matériel la mise à leur disposition de cet objet pour l'exercice desdits droits. Néanmoins, en cas d'abus notoire du propriétaire empêchant l'exercice du droit de divulgation, le tribunal de grande instance peut prendre toute mesure appropriée, conformément aux dispositions de l'article L. 121-3.

Article L. 111-4

Sous réserve des dispositions des conventions internationales auxquelles la France est partie, dans le cas où, après consultation du ministre des affaires étrangères, il est constaté qu'un Etat n'assure pas aux œuvres divulguées pour la première fois en France sous quelque forme que ce soit une protection suffisante et efficace, les œuvres divulguées pour la première fois sur le territoire de cet Etat ne bénéficient pas de la protection reconnue en matière de droit d'auteur par la législation française.

Toutefois, aucune atteinte ne peut être portée à l'intégrité ni à la paternité de ces œuvres.

Dans l'hypothèse prévue à l'alinéa 1^{er} ci-dessus, les droits d'auteur sont versés à des organismes d'intérêt général désignés par décret.

Article L. 111-5

Sous réserve des conventions internationales, les droits reconnus en France aux auteurs de logiciels par le présent code sont reconnus aux étrangers sous la condition que la loi de l'Etat dont ils sont les nationaux ou sur le territoire duquel ils ont leur domicile, leur siège social ou un établissement effectif accorde sa protection aux logiciels créés par les nationaux français et par les personnes ayant en France leur domicile ou un établissement effectif.

CHAPITRE II

Œuvres protégées

Article L. 112-1

Les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination.

Article L. 112-2

Sont considérés notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code :

- 1^o Les livres, brochures et autres écrits littéraires, artistiques et scientifiques ;
- 2^o Les conférences, allocutions, sermons, plaidoiries et autres œuvres de même nature ;
- 3^o Les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales ;
- 4^o Les œuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirque, les pantomimes, dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement ;
- 5^o Les compositions musicales avec ou sans paroles ;
- 6^o Les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles ;
- 7^o Les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie ;
- 8^o Les œuvres graphiques et typographiques ;
- 9^o Les œuvres photographiques et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie ;
- 10^o Les œuvres des arts appliqués ;
- 11^o Les illustrations, les cartes géographiques ;
- 12^o Les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture et aux sciences ;
- 13^o Les logiciels ;

14^o Les créations des industries saisonnières de l'habillement et de la parure. Sont réputées industries saisonnières de l'habillement et de la parure les industries qui, en raison des exigences de la mode, renouvel-

lent fréquemment la forme de leurs produits, et notamment la couture, la fourrure, la lingerie, la broderie, la mode, la chaussure, la ganterie, la maroquinerie, la fabrique de tissus de haute nouveauté ou spéciaux à la haute couture, les productions des paruriers et des bottiers et les fabriques de tissus d'ameublement.

Article L. 112-3

Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des œuvres de l'esprit jouissent de la protection instituée par le présent code sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale. Il en est de même des auteurs d'anthologies ou recueils d'œuvres diverses qui, par le choix et la disposition des matières, constituent des créations intellectuelles.

Article L. 112-4

Le titre d'une œuvre de l'esprit, dès lors qu'il présente un caractère original, est protégé comme l'œuvre elle-même.

Nul ne peut, même si l'œuvre n'est plus protégée dans les termes des articles L. 123-1 à L. 123-3, utiliser ce titre pour individualiser une œuvre du même genre, dans des conditions susceptibles de provoquer une confusion.

CHAPITRE III

Titulaires du droit d'auteur

Article L. 113-1

La qualité d'auteur appartient, sauf preuve contraire, à celui ou à ceux sous le nom de qui l'œuvre est divulguée.

Article L. 113-2

Est dite de collaboration l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques.

Est dite composite l'œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière.

Est dite collective l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé.

Article L. 113-3

L'œuvre de collaboration est la propriété commune des coauteurs.

Les coauteurs doivent exercer leurs droits d'un commun accord.

En cas de désaccord, il appartient à la juridiction civile de statuer.

Lorsque la participation de chacun des coauteurs relève de genres différents, chacun peut, sauf convention contraire, exploiter séparément sa contribution personnelle, sans toutefois porter préjudice à l'exploitation de l'œuvre commune.

Article L. 113-4

L'œuvre composite est la propriété de l'auteur qui l'a réalisée, sous réserve des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante.

Article L. 113-5

L'œuvre collective est, sauf preuve contraire, la propriété de la personne physique ou morale sous le nom de laquelle elle est divulguée.

Cette personne est investie des droits de l'auteur.

Article L. 113-6

Les auteurs des œuvres pseudonymes et anonymes jouissent sur celles-ci des droits reconnus par l'article L. 111-1.

Ils sont représentés dans l'exercice de ces droits par l'éditeur ou le publicateur originaire, tant qu'ils n'ont pas fait connaître leur identité civile et justifié de leur qualité.

La déclaration prévue à l'alinéa précédent peut être faite par testament ; toutefois, sont maintenus les droits qui auraient pu être acquis par des tiers antérieurement.

Les dispositions des deuxième et troisième alinéas ne sont pas applicables lorsque le pseudonyme adopté par l'auteur ne laisse aucun doute sur son identité civile.

Article L. 113-7

Ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre.

Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration :

- 1^o L'auteur du scénario ;
- 2^o L'auteur de l'adaptation ;
- 3^o L'auteur du texte parlé ;
- 4^o L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ;
- 5^o Le réalisateur.

Lorsque l'œuvre audiovisuelle est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originaire sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle.

Article L. 113-8

Ont la qualité d'auteur d'une œuvre radiophonique la ou les personnes physiques qui assurent la création intellectuelle de cette œuvre.

Les dispositions du dernier alinéa de l'article L. 113-7 et celles de l'article L. 121-6 sont applicables aux œuvres radiophoniques.

Article L. 113-9

Sauf stipulation contraire, le logiciel créé par un ou plusieurs employés dans l'exercice de leurs fonctions appartient à l'employeur auquel sont dévolus tous les droits reconnus aux auteurs.

Toute contestation sur l'application du présent article est soumise au tribunal de grande instance du siège social de l'employeur.

Les dispositions du premier alinéa du présent article sont également applicables aux agents de l'Etat, des collectivités publiques et des établissements publics à caractère administratif.

TITRE II Droits des auteurs

CHAPITRE I^{er} Droits moraux

Article L. 121-1

L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre.

Ce droit est attaché à sa personne.

Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible.

Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur.

L'exercice peut être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires.

Article L. 121-2

L'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre. Sous réserve des dispositions de l'article L. 132-24, il détermine le procédé de divulgation et fixe les conditions de celle-ci.

Après sa mort, le droit de divulgation de ses œuvres posthumes est exercé leur vie durant par le ou les exécuteurs testamentaires désignés par l'auteur. A leur défaut, ou après leur décès, et sauf volonté contraire de l'auteur, ce droit est exercé dans l'ordre suivant : par les descendants, par le conjoint contre lequel n'existe pas un jugement passé en force de chose jugée de séparation de corps ou qui n'a pas contracté un nouveau mariage, par les héritiers autres que les descendants qui recueillent tout ou partie de la succession et par les légataires universels ou donataires de l'universalité des biens à venir.

Ce droit peut s'exercer même après l'expiration du droit exclusif d'exploitation déterminé à l'article L. 123-1.

Article L. 121-3

En cas d'abus notoire dans l'usage ou le non-usage du droit de divulgation de la part des représentants de l'auteur décédé visés à l'article L. 121-2, le tribunal de grande instance peut ordonner toute mesure appropriée. Il en est de même s'il y a conflit entre lesdits représentants, s'il n'y a pas d'ayant droit connu ou en cas de vacance ou de déshérence.

Le tribunal peut être saisi notamment par le ministre chargé de la culture.

Article L. 121-4

Nonobstant la cession de son droit d'exploitation, l'auteur, même postérieurement à la publication de son œuvre, jouit d'un droit de repentir ou de retrait vis-à-vis du cessionnaire. Il ne peut toutefois exercer ce droit qu'à charge d'indemniser préalablement le cessionnaire du préjudice que ce repentir ou ce retrait peut lui causer. Lorsque, postérieurement à l'exercice de son droit de repentir ou de retrait, l'auteur décide de faire

publier son œuvre, il est tenu d'offrir par priorité ses droits d'exploitation au cessionnaire qu'il avait originellement choisi et aux conditions originellement déterminées.

Article L. 121-5

L'œuvre audiovisuelle est réputée achevée lorsque la version définitive a été établie d'un commun accord entre, d'une part, le réalisateur ou, éventuellement, les coauteurs et, d'autre part, le producteur.

Il est interdit de détruire la matrice de cette version.

Toute modification de cette version par addition, suppression ou changement d'un élément quelconque exige l'accord des personnes mentionnées au premier alinéa.

Tout transfert de l'œuvre audiovisuelle sur un autre type de support en vue d'un autre mode d'exploitation doit être précédé de la consultation du réalisateur.

Les droits propres des auteurs, tels qu'ils sont définis à l'article L. 121-1, ne peuvent être exercés par eux que sur l'œuvre audiovisuelle achevée.

Article L. 121-6

Si l'un des auteurs refuse d'achever sa contribution à l'œuvre audiovisuelle où se trouve dans l'impossibilité d'achever cette contribution par suite de force majeure, il ne pourra s'opposer à l'utilisation, en vue de l'achèvement de l'œuvre, de la partie de cette contribution déjà réalisée. Il aura, pour cette contribution, la qualité d'auteur et jouira des droits qui en découlent.

Article L. 121-7

Sauf stipulation contraire, l'auteur ne peut s'opposer à l'adaptation du logiciel dans la limite des droits qu'il a cédés, ni exercer son droit de repentir ou de retrait.

Article L. 121-8

L'auteur seul a le droit de réunir ses articles et ses discours en recueil et de les publier ou d'en autoriser la publication sous cette forme.

Pour toutes les œuvres publiées ainsi dans un journal ou recueil périodique, l'auteur conserve, sauf stipulation contraire, le droit de les faire reproduire et de les exploiter, sous quelque forme que ce soit, pourvu que cette reproduction ou cette exploitation ne soit pas de nature à faire concurrence à ce journal ou à ce recueil périodique.

Article L. 121-9

Sous tous les régimes matrimoniaux et à peine de nullité de toutes clauses contraires portées au contrat de mariage, le droit de divulguer l'œuvre, de fixer les conditions de son exploitation et d'en défendre l'intégrité reste propre à l'époux auteur ou à celui des époux à qui de tels droits ont été transmis. Ce droit ne peut être apporté en dot, ni acquis par la communauté ou par une société d'acquêts.

Les produits pécuniaires provenant de l'exploitation d'une œuvre de l'esprit ou de la cession totale ou partielle du droit d'exploitation sont soumis au droit commun des régimes matrimoniaux, uniquement lorsqu'ils ont été acquis pendant le mariage ; il en est de même des économies réalisées de ces chefs.

Les dispositions prévues à l'alinéa précédent ne s'appliquent pas lorsque le mariage a été célébré antérieurement au 12 mars 1958.

Les dispositions législatives relatives à la contribution des époux aux charges du ménage sont applicables aux produits pécuniaires visés au deuxième alinéa du présent article.

CHAPITRE II

Droits patrimoniaux

Article L. 122-1

Le droit d'exploitation appartenant à l'auteur comprend le droit de représentation et le droit de reproduction.

Article L. 122-2

La représentation consiste dans la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque, et notamment :

1° Par récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique et transmission dans un lieu public de l'œuvre télédiffusée ;

2° Par télédiffusion.

La télédiffusion s'entend de la diffusion par tout procédé de télécommunication de sons, d'images, de documents, de données et de messages de toute nature.

Est assimilée à une représentation l'émission d'une œuvre vers un satellite.

Article L. 122-3

La reproduction consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte.

Elle peut s'effectuer notamment par imprimerie, dessin, gravure, photographie, moulage et tout procédé des arts graphiques et plastiques, enregistrement mécanique, cinématographique ou magnétique.

Pour les œuvres d'architecture, la reproduction consiste également dans l'exécution répétée d'un plan ou d'un projet type.

Article L. 122-4

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite. Il en est de même pour la traduction, l'adaptation ou la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque.

Article L. 122-5

Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire :

1° Les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille ;

2° Les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, à l'exception des copies des œuvres d'art destinées à être utilisées pour des fins identiques à celles pour lesquelles l'œuvre originale a été créée ;

3° Sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source :

a) Les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ;

b) Les revues de presse ;

c) La diffusion, même intégrale, par la voie de presse ou de télédiffusion, à titre d'information d'actualité, des discours destinés au public prononcés dans les assemblées politiques, administratives, judiciaires ou académiques, ainsi que dans les réunions publiques d'ordre politique et les cérémonies officielles ;

4° La parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre.

Article L. 122-6

Par dérogation au 2° de l'article L. 122-5 lorsque l'œuvre est un logiciel, toute reproduction autre que l'établissement d'une copie de sauvegarde par l'utilisateur ainsi que toute utilisation d'un logiciel non expressément autorisée par l'auteur ou ses ayants droit, ou ayants cause, est illicite.

Article L. 122-7

Le droit de représentation et le droit de reproduction sont cessibles à titre gratuit ou à titre onéreux.

La cession du droit de représentation n'emporte pas celle du droit de reproduction.

La cession du droit de reproduction n'emporte pas celle du droit de représentation.

Lorsqu'un contrat comporte cession totale de l'un des deux droits visés au présent article, la portée en est limitée aux modes d'exploitation prévus au contrat.

Article L. 122-8

Les auteurs d'œuvres graphiques et plastiques ont, nonobstant toute cession de l'œuvre originale, un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de cette œuvre faite aux enchères publiques ou par l'intermédiaire d'un commerçant.

Le tarif du droit perçu est fixé uniformément à 3 p. 100 applicables seulement à partir d'un prix de vente fixé par voie réglementaire.

Ce droit est prélevé sur le prix de vente de chaque œuvre et sur le total du prix sans aucune déduction à la base. Un décret en Conseil d'Etat détermine les conditions dans lesquelles les auteurs feront valoir à l'occasion des ventes prévues au premier alinéa les droits qui leur sont reconnus par les dispositions du présent article.

Article L. 122-9

En cas d'abus notoire dans l'usage ou le non-usage des droits d'exploitation de la part des représentants de l'auteur décédé visés à l'article L. 121-2, le tribunal de grande instance peut ordonner toute mesure appropriée. Il en est de même s'il y a conflit entre lesdits représentants, s'il n'y a pas d'ayant droit connu ou en cas de vacance ou de déshérence.

Le tribunal peut être saisi notamment par le ministre chargé de la culture.

CHAPITRE III

Durée de la protection

Article L. 123-1

L'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire.

Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les cinquante années qui suivent. Toutefois, pour les compositions musicales avec ou sans paroles, cette durée est de soixante-dix années.

Article L. 123-2

Pour les œuvres de collaboration, l'année civile prise en considération est celle de la mort du dernier vivant des collaborateurs.

Article L. 123-3

Pour les œuvres pseudonymes ou collectives, la durée du droit exclusif est de cinquante années à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle de la publication. Toutefois, pour les compositions musicales avec ou sans paroles, cette durée est de soixante-dix années. La date de publication est déterminée par tout mode de preuve du droit commun, et notamment par le dépôt légal.

En cas de publication échelonnée d'une œuvre collective, le délai court à compter du 1^{er} janvier de l'année civile qui suit la publication de chaque élément. Toutefois, si la publication est entièrement réalisée dans un délai de vingt ans à compter de la publication d'un premier élément, la durée du droit exclusif pour l'ensemble de l'œuvre prend fin seulement à l'expiration de la cinquantième année suivant celle de la publication du dernier élément.

En ce qui concerne les œuvres anonymes ou pseudonymes, si le ou les auteurs se sont fait connaître, la durée du droit d'exploitation est celle afférente à la catégorie de l'œuvre considérée, et la période de protection légale commence à courir dans les conditions prévues à l'article L. 123-1.

Article L. 123-4

Pour les œuvres posthumes, la durée du droit exclusif est de cinquante années à compter de la date de publication de l'œuvre ; toutefois, pour les compositions musicales avec ou sans paroles, cette durée est de soixante-dix années.

Le droit d'exploitation des œuvres posthumes appartient aux ayants droit de l'auteur si l'œuvre est divulguée au cours de la période prévue à l'article L. 123-1.

Si la divulgation est effectuée à l'expiration de cette période, il appartient aux propriétaires, par succession ou à d'autres titres, de l'œuvre, qui effectuent ou font effectuer la publication.

Les œuvres posthumes doivent faire l'objet d'une publication séparée, sauf dans le cas où elles ne constituent qu'un fragment d'une œuvre précédemment publiée. Elles ne peuvent être jointes à des œuvres du même auteur précédemment publiées que si les ayants droit de l'auteur jouissent encore sur celles-ci du droit d'exploitation.

Article L. 123-5

Pour un logiciel, les droits prévus par le présent code s'éteignent à l'expiration d'une période de vingt-cinq années à compter de sa date de création.

Article L. 123-6

Pendant la période prévue à l'article L. 123-1, le conjoint survivant, contre lequel n'existe pas un jugement passé en force de chose jugée de séparation de corps, bénéficie, quel que soit le régime matrimonial et indépendamment des droits d'usufruit qu'il tient de l'article 767 du code civil sur les autres biens de la succession, de l'usufruit du droit d'exploitation dont l'auteur n'aura pas disposé. Toutefois, si l'auteur laisse des héritiers à réserve, cet usufruit est réduit au profit des héritiers, suivant les proportions et distinctions établies par les articles 913 et suivants du code civil.

Ce droit s'éteint au cas où le conjoint contracte un nouveau mariage.

Article L. 123-7

Après le décès de l'auteur, le droit de suite mentionné à l'article L. 122-8 subsiste au profit de ses héritiers et, pour l'usufruit prévu à l'article L. 123-6, de son conjoint, à l'exclusion de tous légataires et ayants cause, pendant l'année civile en cours et les cinquante années suivantes.

Article L. 123-8

Les droits accordés par la loi du 14 juillet 1866 sur les droits des héritiers et des ayants cause des auteurs aux héritiers et autres ayants cause des auteurs, compositeurs ou artistes sont prorogés d'un temps égal à celui qui s'est écoulé entre le 2 août 1914 et la fin de l'année suivant le jour de la signature du traité de paix pour toutes les œuvres publiées avant cette dernière date et non tombées dans le domaine public le 3 février 1919.

Article L. 123-9

Les droits accordés par la loi du 14 juillet 1866 précitée et l'article L. 123-8 aux héritiers et ayants cause des auteurs, compositeurs ou artistes sont prorogés d'un temps égal à celui qui s'est écoulé entre le 3 septembre 1939 et le 1^{er} janvier 1948, pour toutes les œuvres publiées avant cette date et non tombées dans le domaine public à la date du 13 août 1941.

Article L. 123-10

Les droits mentionnés à l'article précédent sont prorogés, en outre, d'une durée de trente ans lorsque l'auteur, le compositeur ou l'artiste est mort pour la France, ainsi qu'il résulte de l'acte de décès.

Au cas où l'acte de décès ne doit être ni dressé ni transcrit en France, un arrêté du ministre chargé de la culture peut étendre aux héritiers ou autres ayants cause du défunt le bénéfice de la prorogation supplémentaire de trente ans ; cet arrêté, pris après avis des autorités visées à l'article 1^{er} de l'ordonnance n° 45-2717 du 2 novembre 1945, ne pourra intervenir que dans les cas où la mention « mort pour la France » aurait dû figurer sur l'acte de décès si celui-ci avait été dressé en France.

Article L. 123-11

Lorsque les droits prorogés par l'effet de l'article L. 123-10 ont été cédés à titre onéreux, les cédants ou leurs ayants droit pourront, dans un délai de trois ans à compter du 25 septembre 1951, demander au cessionnaire ou à ses ayants droit une révision des conditions de la cession en compensation des avantages résultant de la prorogation.

TITRE III Exploitation des droits

CHAPITRE 1^{er}

Dispositions générales

Article L. 131-1

La cession globale des œuvres futures est nulle.

Article L. 131-2

Les contrats de représentation, d'édition et de production audiovisuelle définis au présent titre doivent être constatés par écrit. Il en est de même des autorisations gratuites d'exécution.

Dans tous les autres cas, les dispositions des articles 1341 à 1348 du code civil sont applicables.

Article L. 131-3

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

Lorsque des circonstances spéciales l'exigent, le contrat peut être valablement conclu par échange de télégrammes, à condition que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité conformément aux termes du premier alinéa du présent article.

Les cessions portant sur les droits d'adaptation audiovisuelle doivent faire l'objet d'un contrat écrit sur un document distinct du contrat relatif à l'édition proprement dite de l'œuvre imprimée.

Le bénéficiaire de la cession s'engage par ce contrat à rechercher une exploitation du droit cédé conformément aux usages de la profession et à verser à l'auteur, en cas d'adaptation, une rémunération proportionnelle aux recettes perçues.

Article L. 131-4

La cession par l'auteur de ses droits sur son œuvre peut être totale ou partielle. Elle doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation.

Toutefois, la rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement dans les cas suivants :

1° La base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée ;

2° Les moyens de contrôler l'application de la participation font défaut :

3° Les frais des opérations de calcul et de contrôle seraient hors de proportion avec les résultats à atteindre ;

4° La nature ou les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la règle de la rémunération proportionnelle, soit que la contribution de l'auteur ne constitue pas l'un des éléments essentiels de la création intellectuelle de l'œuvre, soit que l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité ;

5° En cas de cession d'un logiciel ;

6° Dans les autres cas prévus au présent code.

Est également licite la conversion entre les parties, à la demande de l'auteur, des droits provenant des contrats en vigueur en annuités forfaitaires pour des durées à déterminer entre les parties.

Article L. 131-5

En cas de cession du droit d'exploitation, lorsque l'auteur aura subi un préjudice de plus de sept douzièmes dû à une lésion ou à une prévision insuffisante des produits de l'œuvre, il pourra provoquer la révision des conditions de prix du contrat.

Cette demande ne pourra être formée que dans le cas où l'œuvre aura été cédée moyennant une rémunération forfaitaire.

La lésion sera appréciée en considération de l'ensemble de l'exploitation par le cessionnaire des œuvres de l'auteur qui se prétend lésé.

Article L. 131-6

La clause d'une cession qui tend à conférer le droit d'exploiter l'œuvre sous une forme non prévisible ou non prévue à la date du contrat doit être expresse et stipuler une participation corrélative aux profits d'exploitation.

Article L. 131-7

En cas de cession partielle, l'ayant cause est substitué à l'auteur dans l'exercice des droits cédés, dans les conditions, les limites et pour la durée prévues au contrat, et à charge de rendre compte.

Article L. 131-8

En vue du paiement des redevances et rémunérations qui leur sont dues pour les trois dernières années à l'occasion de la cession, de l'exploitation ou de l'utilisation de leurs œuvres, telles qu'elles sont définies à l'article L. 112-2 du présent code, les auteurs, compositeurs et artistes bénéficient du privilège prévu au 4° de l'article 2101 et à l'article 2104 du code civil.

CHAPITRE II

Dispositions particulières à certains contrats

Section 1

Contrat d'édition

Article L. 132-1

Le contrat d'édition est le contrat par lequel l'auteur d'une œuvre de l'esprit ou ses ayants droit cèdent à des conditions déterminées à une personne appelée éditeur le droit de fabriquer ou de faire fabriquer en nombre des exemplaires de l'œuvre, à charge pour elle d'en assurer la publication et la diffusion.

Article L. 132-2

Ne constitue pas un contrat d'édition, au sens de l'article L. 132-1, le contrat dit à compte d'auteur.

Par un tel contrat, l'auteur ou ses ayants droit versent à l'éditeur une rémunération convenue, à charge par ce dernier de fabriquer en nombre, dans la forme et suivant les modes d'expression déterminés au contrat, des exemplaires de l'œuvre et d'en assurer la publication et la diffusion.

Ce contrat constitue un louage d'ouvrage régi par la convention, les usages et les dispositions des articles 1787 et suivants du code civil.

Article L. 132-3

Ne constitue pas un contrat d'édition, au sens de l'article L. 132-1, le contrat dit de compte à demi.

Par un tel contrat, l'auteur ou ses ayants droit chargent un éditeur de fabriquer, à ses frais et en nombre, des exemplaires de l'œuvre, dans la forme et suivant les modes d'expression déterminés au contrat, et d'en assurer la publication et la diffusion, moyennant l'engagement réciproquement contracté de partager les bénéfices et les pertes d'exploitation, dans la proportion prévue.

Ce contrat constitue une société en participation. Il est régi, sous réserve des dispositions prévues aux articles 1871 et suivants du code civil, par la convention et les usages.

Article L. 132-4

Est licite la stipulation par laquelle l'auteur s'engage à accorder un droit de préférence à un éditeur pour l'édition de ses œuvres futures de genres nettement déterminés.

Ce droit est limité pour chaque genre à cinq ouvrages nouveaux à compter du jour de la signature du contrat d'édition conclu pour la première œuvre ou à la production de l'auteur réalisée dans un délai de cinq années à compter du même jour.

L'éditeur doit exercer le droit qui lui est reconnu en faisant connaître par écrit sa décision à l'auteur, dans le délai de trois mois à dater du jour de la remise par celui-ci de chaque manuscrit définitif.

Lorsque l'éditeur bénéficiant du droit de préférence aura refusé successivement deux ouvrages nouveaux présentés par l'auteur dans le genre déterminé au contrat, l'auteur pourra reprendre immédiatement et de plein droit sa liberté quant aux œuvres futures qu'il produira dans ce genre. Il devra toutefois, au cas où il aurait reçu ses œuvres futures des avances du premier éditeur, effectuer préalablement le remboursement de celles-ci.

Article L. 132-5

Le contrat peut prévoir soit une rémunération proportionnelle aux produits d'exploitation, soit, dans les cas prévus aux articles L. 131-4 et L. 132-6, une rémunération forfaitaire.

Article L. 132-6

En ce qui concerne l'édition de librairie, la rémunération de l'auteur peut faire l'objet d'une rémunération forfaitaire pour la première édition, avec l'accord formellement exprimé de l'auteur, dans les cas suivants :

- 1° Ouvrages scientifiques ou techniques ;
- 2° Anthologies et encyclopédies ;
- 3° Préfaces, annotations, introductions, présentations ;
- 4° Illustrations d'un ouvrage ;
- 5° Editions de luxe à tirage limité ;
- 6° Livres de prières ;
- 7° A la demande du traducteur pour les traductions ;
- 8° Editions populaires à bon marché ;
- 9° Albums bon marché pour enfants.

Peuvent également faire l'objet d'une rémunération forfaitaire les cessions de droits à ou par une personne ou une entreprise établie à l'étranger.

En ce qui concerne les œuvres de l'esprit publiées dans les journaux et recueils périodiques de tout ordre et par les agences de presse, la rémunération de l'auteur, lié à l'entreprise d'information par un contrat de louage d'ouvrage ou de services, peut également être fixée forfaitairement.

Article L. 132-7

Le consentement personnel et donné par écrit de l'auteur est obligatoire.

Sans préjudice des dispositions qui régissent les contrats passés par les mineurs et les majeurs en curatelle, le consentement est même exigé lorsqu'il s'agit d'un auteur légalement incapable, sauf si celui-ci est dans l'impossibilité physique de donner son consentement.

Les dispositions de l'alinéa précédent ne sont pas applicables lorsque le contrat d'édition est souscrit par les ayants droit de l'auteur.

Article L. 132-8

L'auteur doit garantir à l'éditeur l'exercice paisible et, sauf convention contraire, exclusif du droit cédé.

Il est tenu de faire respecter ce droit et de le défendre contre toutes atteintes qui lui seraient portées.

Article L. 132-9

L'auteur doit mettre l'éditeur en mesure de fabriquer et de diffuser les exemplaires de l'œuvre.

Il doit remettre à l'éditeur, dans le délai prévu au contrat, l'objet de l'édition en une forme qui permette la fabrication normale.

Sauf convention contraire ou impossibilités d'ordre technique, l'objet de l'édition fournie par l'auteur reste la propriété de celui-ci. L'éditeur en sera responsable pendant le délai d'un an après l'achèvement de la fabrication.

Article L. 132-10

Le contrat d'édition doit indiquer le nombre minimum d'exemplaires constituant le premier tirage. Toutefois, cette obligation ne s'applique pas aux contrats prévoyant un minimum de droits d'auteur garantis par l'éditeur.

Article L. 132-11

L'éditeur est tenu d'effectuer ou de faire effectuer la fabrication selon les conditions, dans la forme et suivant les modes d'expression prévus au contrat.

Il ne peut, sans autorisation écrite de l'auteur, apporter à l'œuvre aucune modification.

Il doit, sauf convention contraire, faire figurer sur chacun des exemplaires le nom, le pseudonyme ou la marque de l'auteur.

A défaut de convention spéciale, l'éditeur doit réaliser l'édition dans un délai fixé par les usages de la profession.

En cas de contrat à durée déterminée, les droits du cessionnaire s'éteignent de plein droit à l'expiration du délai sans qu'il soit besoin de mise en demeure.

L'éditeur pourra toutefois procéder, pendant trois ans après cette expiration, à l'écoulement, au prix normal, des exemplaires restant en stock, à moins que l'auteur ne préfère acheter ces exemplaires moyennant un prix qui sera fixé à dire d'experts à défaut d'accord amiable, sans que cette faculté reconnue au premier éditeur interdise à l'auteur de faire procéder à une nouvelle édition dans un délai de trente mois.

Article L. 132-12

L'éditeur est tenu d'assurer à l'œuvre une exploitation permanente et suivie et une diffusion commerciale, conformément aux usages de la profession.

Article L. 132-13

L'éditeur est tenu de rendre compte.

L'auteur pourra, à défaut de modalités spéciales prévues au contrat, exiger au moins une fois l'an la production par l'éditeur d'un état mentionnant le nombre d'exemplaires fabriqués en cours d'exercice et précisant la date et l'importance des tirages et le nombre des exemplaires en stock.

Sauf usage ou conventions contraires, cet état mentionnera également le nombre des exemplaires vendus par l'éditeur, celui des exemplaires inutilisables ou détruits par cas fortuit ou force majeure, ainsi que le montant des redevances dues ou versées à l'auteur.

Article L. 132-14

L'éditeur est tenu de fournir à l'auteur toutes justifications propres à établir l'exactitude de ses comptes.

Faute par l'éditeur de fournir les justifications nécessaires, il y sera contraint par le juge.

Article L. 132-15

Le redressement judiciaire de l'éditeur n'entraîne pas la résiliation du contrat.

Lorsque l'activité est poursuivie en application des articles 31 et suivants de la loi n° 85-98 du 25 janvier 1985 relative au redressement et à la liquidation judiciaires des entreprises, toutes les obligations de l'éditeur à l'égard de l'auteur doivent être respectées.

En cas de cession de l'entreprise d'édition en application des articles 81 et suivants de la loi n° 85-98 du 25 janvier 1985 précitée, l'acquéreur est tenu des obligations du cédant.

Lorsque l'activité de l'entreprise a cessé depuis plus de trois mois ou lorsque la liquidation judiciaire est prononcée, l'auteur peut demander la résiliation du contrat.

Le liquidateur ne peut procéder à la vente en solde des exemplaires fabriqués ni à leur réalisation dans les conditions prévues aux articles 155 et 156 de la loi n° 85-98 du 25 janvier 1985 précitée que quinze jours après avoir averti l'auteur de son intention, par lettre recommandée avec demande d'acquéreur de réception.

L'auteur possède, sur tout ou partie des exemplaires, un droit de préemption. A défaut d'accord, le prix de rachat sera fixé à dire d'expert.

Article L. 132-16

L'éditeur ne peut transmettre, à titre gratuit ou onéreux, ou par voie d'apport en société, le bénéfice du contrat d'édition à des tiers, indépendamment de son fonds de commerce, sans avoir préalablement obtenu l'autorisation de l'auteur.

En cas d'aliénation du fonds de commerce, si celle-ci est de nature à compromettre gravement les intérêts matériels ou moraux de l'auteur, celui-ci est fondé à obtenir réparation même par voie de résiliation du contrat.

Lorsque le fonds de commerce d'édition était exploité en société ou dépendait d'une indivision, l'attribution du fonds à l'un des ex-associés ou à l'un des co-indivisaires en conséquence de la liquidation ou du partage ne sera, en aucun cas, considérée comme une cession.

Article L. 132-17

Le contrat d'édition prend fin, indépendamment des cas prévus par le droit commun ou par les articles précédents, lorsque l'éditeur procède à la destruction totale des exemplaires.

La résiliation a lieu de plein droit lorsque, sur mise en demeure de l'auteur lui impartissant un délai convenable, l'éditeur n'a pas procédé à la publication de l'œuvre ou, en cas d'épuisement, à sa réédition.

L'édition est considérée comme épuisée si deux demandes de livraisons d'exemplaires adressées à l'éditeur ne sont pas satisfaites dans les trois mois.

En cas de mort de l'auteur, si l'œuvre est inachevée, le contrat est résolu en ce qui concerne la partie de l'œuvre non terminée, sauf accord entre l'éditeur et les ayants droit de l'auteur.

Section 2

Contrat de représentation

Article L. 132-18

Le contrat de représentation est celui par lequel l'auteur d'une œuvre de l'esprit et ses ayants droit autorisent une personne physique ou morale à représenter ladite œuvre à des conditions qu'ils déterminent. Est dit contrat général de représentation le contrat par lequel un organisme professionnel d'auteurs confère à un entrepreneur de spectacles la faculté de représenter, pendant la durée du contrat, les œuvres actuelles ou futures, constituant le répertoire dudit organisme aux conditions déterminées par l'auteur ou ses ayants droit.

Dans le cas prévu à l'alinéa précédent, il peut être dérogé aux dispositions de l'article L. 131-1.

Article L. 132-19

Le contrat de représentation est conclu pour une durée limitée ou pour un nombre déterminé de communications au public.

Sauf stipulation expresse de droits exclusifs, il ne confère à l'entrepreneur de spectacles aucun monopole d'exploitation.

La validité des droits exclusifs accordés par un auteur dramatique ne peut excéder cinq années ; l'interruption des représentations au cours de deux années consécutives y met fin de plein droit.

L'entrepreneur de spectacles ne peut transférer le bénéfice de son contrat sans l'assentiment formel et donné par écrit de l'auteur ou de son représentant.

Article L. 132-20

Sauf stipulation contraire :

1° L'autorisation de télédiffuser une œuvre par voie hertzienne ne comprend pas la distribution par câble de cette télédiffusion, à moins qu'elle ne soit faite en simultané et intégralement par l'organisme bénéficiaire de cette autorisation et sans extension de la zone géographique contractuellement prévue ;

2° L'autorisation de télédiffuser l'œuvre ne vaut pas autorisation de communiquer la télédiffusion de cette œuvre dans un lieu accessible au public ;

3° L'autorisation de télédiffuser l'œuvre par voie hertzienne ne comprend pas son émission vers un satellite permettant la réception de cette œuvre par l'intermédiaire d'organismes tiers, à moins que les auteurs ou leurs ayants droit aient contractuellement autorisé ces organismes à communiquer l'œuvre au public ; dans ce cas, l'organisme d'émission est exonéré du paiement de toute rémunération.

Article L. 132-21

L'entrepreneur de spectacles est tenu de déclarer à l'auteur ou à ses représentants le programme exact des représentations ou exécutions publiques et de leur fournir un état justifié de ses recettes. Il doit acquitter aux échéances prévues, entre les mains de l'auteur ou de ses représentants, le montant des redevances stipulées.

Toutefois, les communes, pour l'organisation de leurs fêtes locales et publiques, et les sociétés d'éducation populaire, agréées par l'autorité administrative, pour les séances organisées par elles dans le cadre de leurs activités, doivent bénéficier d'une réduction de ces redevances.

Article L. 132-22

L'entrepreneur de spectacles doit assurer la représentation ou l'exécution publique dans des conditions techniques propres à garantir le respect des droits intellectuels et moraux de l'auteur.

Section 3

Contrat de production audiovisuelle

Article L. 132-23

Le producteur de l'œuvre audiovisuelle est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre.

Article L. 132-24

Le contrat qui lie le producteur aux auteurs d'une œuvre audiovisuelle, autres que l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles, emporte, sauf clause contraire et sans préjudice des droits reconnus à l'auteur par les dispositions des articles L. 111-3, L. 121-4, L. 121-5, L. 122-1 à L. 122-7, L. 123-7, L. 131-2 à L. 131-7, L. 132-4 et L. 132-7, cession au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle.

Le contrat de production audiovisuelle n'emporte pas cession au producteur des droits graphiques et théâtraux sur l'œuvre.

Ce contrat prévoit la liste des éléments ayant servi à la réalisation de l'œuvre qui sont conservés ainsi que les modalités de cette conservation.

Article L. 132-25

La rémunération des auteurs est due pour chaque mode d'exploitation.

Sous réserve des dispositions de l'article L. 131-4, lorsque le public paie un prix pour recevoir communication d'une œuvre audiovisuelle déterminée et individualisable, la rémunération est proportionnelle à ce prix, compte tenu des tarifs dégressifs éventuels accordés par le distributeur à l'exploitant ; elle est versée aux auteurs par le producteur.

Article L. 132-26

L'auteur garantit au producteur l'exercice paisible des droits cédés.

Article L. 132-27

Le producteur est tenu d'assurer à l'œuvre audiovisuelle une exploitation conforme aux usages de la profession.

Article L. 132-28

Le producteur fournit, au moins une fois par an, à l'auteur et aux coauteurs un état des recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre selon chaque mode d'exploitation.

A leur demande, il leur fournit toute justification propre à établir l'exactitude des comptes, notamment la copie des contrats par lesquels il cède à des tiers tout ou partie des droits dont il dispose.

Article L. 132-29

Sauf convention contraire, chacun des auteurs de l'œuvre audiovisuelle peut disposer librement de la partie de l'œuvre qui constitue sa contribution personnelle en vue de son exploitation dans un genre différent et dans les limites fixées par l'article L. 113-3.

Article L. 132-30

Le redressement judiciaire du producteur n'entraîne pas la résiliation du contrat de production audiovisuelle.

Lorsque la réalisation ou l'exploitation de l'œuvre est continuée en application des articles 31 et suivants de la loi n° 85-98 du 25 janvier 1985 relative au redressement et à la liquidation judiciaires des entreprises, l'administrateur est tenu au respect de toutes les obligations du producteur, notamment à l'égard des coauteurs.

En cas de cession de tout ou partie de l'entreprise ou de liquidation, l'administrateur, le débiteur, le liquidateur, selon le cas, est tenu d'établir un lot distinct pour chaque œuvre audiovisuelle pouvant faire l'objet d'une cession ou d'une vente aux enchères. Il a l'obligation d'aviser à

LIVRE II
LES DROITS VOISINS DU DROIT D'AUTEUR

TITRE UNIQUE

CHAPITRE I^{er}

Dispositions générales

Article L. 211-1

Les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs. En conséquence, aucune disposition du présent titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaires.

Article L. 211-2

Outre toute personne justifiant d'un intérêt pour agir, le ministre chargé de la culture peut saisir l'autorité judiciaire, notamment s'il n'y a pas d'ayant droit connu, ou en cas de vacance ou déshérence.

Article L. 211-3

Les bénéficiaires des droits ouverts au présent titre ne peuvent interdire :

- 1° Les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille ;
- 2° Les reproductions strictement réservées à l'usage privé de la personne qui les réalise et non destinées à une utilisation collective ;
- 3° Sous réserve d'éléments suffisants d'identification de la source :
 - les analyses et courtes citations justifiées par les caractères critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ;
 - les revues de presse ;
 - la diffusion, même intégrale, à titre d'information d'actualité, des discours destinés au public dans les assemblées politiques, administratives, judiciaires ou académiques, ainsi que dans les réunions publiques d'ordre politique et les cérémonies officielles ;
- 4° La parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre.

Article L. 211-4

La durée des droits patrimoniaux objets du présent titre est de cinquante années à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle de la première communication au public, de l'interprétation de l'œuvre, de sa production ou des programmes visés à l'article L. 216-1.

peine de nullité, chacun des auteurs et des coproducteurs de l'œuvre par lettre recommandée, un mois avant toute décision sur la cession ou toute procédure de licitation. L'acquéreur est, de même, tenu aux obligations du cédant.

L'auteur et les coauteurs possèdent un droit de préemption sur l'œuvre, sauf si l'un des coproducteurs se déclare acquéreur. A défaut d'accord, le prix d'achat est fixé à dire d'expert.

Lorsque l'activité de l'entreprise a cessé depuis plus de trois mois ou lorsque la liquidation est prononcée, l'auteur et les coauteurs peuvent demander la résiliation du contrat de production audiovisuelle.

Section 4

Contrat de commande pour la publicité

Article L. 132-31

Dans le cas d'une œuvre de commande utilisée pour la publicité, le contrat entre le producteur et l'auteur entraîne, sauf clause contraire, cession au producteur des droits d'exploitation de l'œuvre, dès lors que ce contrat précise la rémunération distincte due pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre en fonction notamment de la zone géographique, de la durée de l'exploitation, de l'importance du tirage et de la nature du support.

Un accord entre les organisations représentatives d'auteurs et les organisations représentatives des producteurs en publicité fixe les éléments de base entrant dans la composition des rémunérations correspondant aux différentes utilisations des œuvres.

La durée de l'accord est comprise entre un et cinq ans.

Ses stipulations peuvent être rendues obligatoires pour l'ensemble des intéressés par décret.

Article L. 132-32

A défaut d'accord conclu soit avant le 4 avril 1986, soit à la date d'expiration du précédent accord, les bases des rémunérations visées au deuxième alinéa de l'article L. 132-31 sont déterminées par une commission présidée par un magistrat de l'ordre judiciaire désigné par le premier président de la Cour de cassation et composée, en outre, d'un membre du Conseil d'Etat désigné par le vice-président du Conseil d'Etat, d'une personnalité qualifiée désignée par le ministre chargé de la culture et, en nombre égal, d'une part, de membres désignés par les organisations représentatives des auteurs et, d'autre part, de membres désignés par les organisations représentatives des producteurs en publicité.

Article L. 132-33

Les organisations appelées à désigner les membres de la commission ainsi que le nombre de personnes que chacune est appelée à désigner sont déterminés par arrêté du ministre chargé de la culture.

La commission se détermine à la majorité de ses membres présents. En cas de partage des voix, le président a voix prépondérante.

Les délibérations de la commission sont exécutoires si, dans un délai d'un mois, son président n'a pas demandé une seconde délibération.

Les décisions de la commission sont publiées au *Journal officiel* de la République française.



CHAPITRE II

Droits des artistes-interprètes

Article L. 212-1

A l'exclusion de l'artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels, l'artiste-interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes.

Article L. 212-2

L'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation.

Ce droit inaliénable et imprescriptible est attaché à sa personne.

Il est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt.

Article L. 212-3

Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image.

Cette autorisation et les rémunérations auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions des articles L. 762-1 et L. 762-2 du code du travail, sous réserve des dispositions de l'article L. 212-6 du présent code.

Article L. 212-4

La signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète.

Ce contrat fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre.

Article L. 212-5

Lorsque ni le contrat ni une convention collective ne mentionnent de rémunération pour un ou plusieurs modes d'exploitation, le niveau de celle-ci est fixé par référence à des barèmes établis par voie d'accords spécifiques conclus, dans chaque secteur d'activité, entre les organisations de salariés et d'employeurs représentatives de la profession.

Article L. 212-6

Les dispositions de l'article L. 762-2 du code du travail ne s'appliquent qu'à la fraction de la rémunération versée en application du contrat excédant les bases fixées par la convention collective ou l'accord spécifique.

Article L. 212-7

Les contrats passés antérieurement au 1^{er} janvier 1986 entre un artiste-interprète et un producteur d'œuvre audiovisuelle ou leurs cessionnaires sont soumis aux dispositions qui précèdent, en ce qui concerne les modes d'exploitation qu'ils excluaient. La rémunération correspondante n'a pas le caractère de salaire. Ce droit à rémunération s'éteint au décès de l'artiste-interprète.

Article L. 212-8

Les stipulations des conventions ou accords mentionnés aux articles précédents peuvent être rendues obligatoires à l'intérieur de chaque secteur d'activité pour l'ensemble des intéressés par arrêté du ministre compétent.

Article L. 212-9

A défaut d'accord conclu dans les termes des articles L. 212-4 à L. 212-7 soit avant le 4 janvier 1986, soit à la date d'expiration du précédent accord, les modes et les bases de rémunération des artistes-interprètes sont déterminés, pour chaque secteur d'activité, par une commission présidée par un magistrat de l'ordre judiciaire désigné par le premier président de la Cour de cassation et composée, en outre, d'un membre du Conseil d'Etat, désigné par le vice-président du Conseil d'Etat, d'une personnalité qualifiée désignée par le ministre chargé de la culture et, en nombre égal, de représentants des organisations de salariés et de représentants des organisations d'employeurs.

La commission se détermine à la majorité de membres présents. En cas de partage des voix, le président a voix prépondérante. La commission se prononce dans les trois mois suivant l'expiration du délai fixé au premier alinéa du présent article.

Sa décision a effet pour une durée de trois ans, sauf accord des intéressés intervenu avant ce terme.

Article L. 212-10

Les artistes-interprètes ne peuvent interdire la reproduction et la communication publique de leur prestation si elle est accessoire à un événement constituant le sujet principal d'une séquence d'une œuvre ou d'un document audiovisuel.

CHAPITRE III

Droits des producteurs de phonogrammes

Article L. 213-1

Le producteur de phonogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son.

L'autorisation du producteur de phonogrammes est requise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son phonogramme autres que celles mentionnées à l'article L. 214-1.

CHAPITRE IV

Dispositions communes aux artistes-interprètes et aux producteurs de phonogrammes

Article L. 214-1

Lorsqu'un phonogramme a été publié à des fins de commerce, l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent s'opposer :

1° A sa communication directe dans un lieu public, dès lors qu'il n'est pas utilisé dans un spectacle ;

2° A sa radiodiffusion, non plus qu'à la distribution par câble simultanée et intégrale de cette radiodiffusion.

Ces utilisations des phonogrammes publiés à des fins de commerce, quel que soit le lieu de fixation de ces phonogrammes, ouvrent droit à rémunération au profit des artistes-interprètes et des producteurs.

Cette rémunération est versée par les personnes qui utilisent les phonogrammes publiés à des fins de commerce dans les conditions mentionnées aux 1° et 2° du présent article.

Elle est assise sur les recettes de l'exploitation ou, à défaut, évaluée forfaitairement dans les cas prévus à l'article L. 131-4.

Elle est répartie par moitié entre les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes.

Article L. 214-2

Sous réserve des conventions internationales, les droits à rémunération reconnus par les dispositions de l'article L. 214-1 sont répartis entre les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes pour les phonogrammes fixés pour la première fois en France.

Article L. 214-3

Le barème de rémunération et les modalités de versement de la rémunération sont établis par des accords spécifiques à chaque branche d'activité entre les organisations représentatives des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et des personnes utilisant les phonogrammes dans les conditions prévues aux 1° et 2° de l'article L. 214-1.

Ces accords doivent préciser les modalités selon lesquelles les personnes utilisant les phonogrammes dans ces mêmes conditions s'acquittent de leur obligation de fournir aux sociétés de perception et de répartition des droits le programme exact des utilisations auxquelles elles procèdent et tous les éléments documentaires indispensables à la répartition des droits.

Les stipulations de ces accords peuvent être rendues obligatoires pour l'ensemble des intéressés par arrêté du ministre chargé de la culture.

La durée de ces accords est comprise entre un et cinq ans.

Article L. 214-4

A défaut d'accord intervenu avant le 30 juin 1986, ou si aucun accord n'est intervenu à l'expiration du précédent accord, le barème de rémunération et des modalités de versement de la rémunération sont arrêtés par

une commission présidée par un magistrat de l'ordre judiciaire désigné par le premier président de la Cour de cassation et composée, en outre, d'un membre du Conseil d'Etat désigné par le vice-président du Conseil d'Etat, d'une personnalité qualifiée désignée par le ministre chargé de la culture et, en nombre égal, d'une part, de membres désignés par les organisations représentant les bénéficiaires du droit à rémunération, d'autre part, de membres désignés par les organisations représentant les personnes qui, dans la branche d'activité concernée, utilisent les phonogrammes dans les conditions prévues aux 1° et 2° de l'article L. 214-1.

Les organisations appelées à désigner les membres de la commission ainsi que le nombre de personnes que chacune est appelée à désigner sont déterminés par arrêté du ministre chargé de la culture.

La commission se détermine à la majorité de ses membres présents. En cas de partage des voix, le président a voix prépondérante.

Les délibérations de la commission sont exécutoires si, dans un délai d'un mois, son président n'a pas demandé une seconde délibération.

Les décisions de la commission sont publiées au *Journal officiel* de la République française.

Article L. 214-5

La rémunération prévue à l'article L. 214-1 est perçue pour le compte des ayants droit et répartie entre ceux-ci par un ou plusieurs organismes mentionnés au titre II du livre III.

CHAPITRE V

Droits des producteurs de vidéogrammes

Article L. 215-1

Le producteur de vidéogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images sonorisée ou non.

L'autorisation du producteur de vidéogrammes est requise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son vidéogramme.

Les droits reconnus au producteur d'un vidéogramme en vertu de l'alinéa précédent, les droits d'auteur et les droits des artistes-interprètes dont il disposerait sur l'œuvre fixée sur ce vidéogramme ne peuvent faire l'objet de cessions séparées.

CHAPITRE VI

Droits des entreprises de communication audiovisuelle

Article L. 216-1

Sont soumises à l'autorisation de l'entreprise de communication audiovisuelle la reproduction de ses programmes, ainsi que leur mise à la disposition du public par vente, louage ou échange, leur télédiffusion et leur communication au public dans un lieu accessible à celui-ci moyennant paiement d'un droit d'entrée.

Sont dénommées entreprises de communication audiovisuelle les organismes qui exploitent un service de communication audiovisuelle au sens de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, quel que soit le régime applicable à ce service.



LIVRE III DISPOSITIONS GÉNÉRALES

TITRE 1^{er} Rémunération pour copie privée

CHAPITRE UNIQUE

Article L. 311-1

Les auteurs et les artistes-interprètes des œuvres fixées sur phonogrammes ou vidéogrammes, ainsi que les producteurs de ces phonogrammes ou vidéogrammes, ont droit à une rémunération au titre de la reproduction desdites œuvres, réalisées dans les conditions mentionnées au 2° de l'article 122-5 et au 2° de l'article L. 211-3.

Article L. 311-2

Sous réserve des conventions internationales, le droit à rémunération mentionné aux articles L. 214-1 et L. 311-1 est réparti entre les auteurs, les artistes-interprètes, producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes pour les phonogrammes et vidéogrammes fixés pour la première fois en France.

Article L. 311-3

La rémunération pour copie privée est, dans les conditions ci-après définies, évaluée selon le mode forfaitaire prévu au deuxième alinéa de l'article L. 131-4.

Article L. 311-4

(Loi n° 92-677 du 17 juillet 1992, art. 119.) « La rémunération prévue à l'article L. 311-3 est versée par le fabricant, l'importateur ou la personne qui réalise des acquisitions intracommunautaires, au sens du 3° du I de l'article 256 bis du code général des impôts, de supports d'enregistrement utilisables pour la reproduction à usage privé d'œuvres fixées sur des phonogrammes ou des vidéogrammes, lors de la mise en circulation en France de ces supports ».

Le montant de la rémunération est fonction du type de support et de la durée d'enregistrement qu'il permet.

Article L. 311-5

Les types de support, les taux de rémunération et les modalités de versement de celle-ci sont déterminés par une commission présidée par un représentant de l'Etat et composée, en outre, pour moitié, de personnes désignées par les organisations représentant les bénéficiaires du droit à rémunération, pour un quart, de personnes désignées par les organisations représentant les fabricants ou importateurs des supports mentionnés au premier alinéa du précédent article et, pour un quart, de personnes désignées par les organisations représentant les consommateurs.

Les organisations appelées à désigner les membres de la commission ainsi que le nombre de personnes que chacune est appelée à désigner sont déterminées par arrêté du ministre chargé de la culture.

La commission se détermine à la majorité de ses membres présents. En cas de partage des voix, le président a voix prépondérante.

Les délibérations de la commission sont exécutoires si, dans un délai d'un mois, son président n'a pas demandé une seconde délibération.

Les décisions de la commission sont publiées au *Journal officiel* de la République française.

Article L. 311-6

La rémunération prévue à l'article L. 311-1 est perçue pour le compte des ayants droit par un ou plusieurs organismes mentionnés au titre II du présent livre.

Elle est répartie entre les ayants droit par les organismes mentionnés à l'alinéa précédent, à raison des reproductions privées dont chaque œuvre fait l'objet.

Article L. 311-7

La rémunération pour copie privée des phonogrammes bénéficie, pour moitié, aux auteurs, pour un quart, aux artistes-interprètes et, pour un quart, aux producteurs.

La rémunération pour copie privée des vidéogrammes bénéficie à parts égales aux auteurs, aux artistes-interprètes et aux producteurs.

Article L. 311-8

La rémunération pour copie privée donne lieu à remboursement lorsque le support d'enregistrement est acquis pour leur propre usage ou production par :

- 1° Les entreprises de communication audiovisuelle ;
- 2° Les producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes et les personnes qui assurent, pour le compte des producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes, la reproduction de ceux-ci ;
- 3° Les personnes morales ou organismes, dont la liste est arrêtée par le ministre chargé de la culture, qui utilisent les supports d'enregistrement à des fins d'aide aux handicapés visuels ou auditifs.

TITRE II

Sociétés de perception et de répartition des droits

CHAPITRE UNIQUE

Article L. 321-1

Les sociétés de perception et de répartition des droits d'auteur et des droits des artistes-interprètes et des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes sont constituées sous forme de sociétés civiles.

Les associés doivent être des auteurs, des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes, des éditeurs, ou leurs ayants droit. Ces sociétés civiles régulièrement constituées ont qualité pour ester en justice pour la défense des droits dont elles ont statutairement la charge.

Article L. 321-2

Les contrats conclus par les sociétés civiles d'auteurs ou de titulaires de droits voisins, en exécution de leur objet, avec les utilisateurs de tout ou partie de leur répertoire sont des actes civils.

Article L. 321-3

Les projets de statuts et de règlements généraux des sociétés de perception et de répartition des droits sont adressés au ministre chargé de la culture.

Dans le mois de leur réception, le ministre peut saisir le tribunal de grande instance au cas où des motifs réels et sérieux s'opposeraient à la constitution d'une de ces sociétés.

Le tribunal apprécie la qualification professionnelle des fondateurs de ces sociétés, les moyens humains et matériels qu'ils proposent de œuvre pour assurer le recouvrement des droits et l'exploitation de leur répertoire.

Article L. 321-4

Les sociétés de perception et de répartition des droits sont tenues de nommer au moins un commissaire aux comptes et un suppléant, choisis sur la liste mentionnée à l'article 219 de la loi n° 66-537 du 24 juillet 1966 sur les sociétés commerciales et qui exercent leurs fonctions dans les conditions prévues par ladite loi, sous réserve des règles qui leur sont propres. Les dispositions de l'article 457 de la loi n° 66-537 du 24 juillet 1966 précitée sont applicables.

Les dispositions de l'article 29 de la loi n° 84-148 du 1^{er} mars 1984 relative à la prévention et au règlement amiable des difficultés des entre-

Article L. 321-5

Tout associé a droit, dans les conditions et délais déterminés par décret, d'obtenir communication :

- 1° Des comptes annuels et de la liste des administrateurs ;
- 2° Des rapports du conseil d'administration et des commissaires aux comptes qui seront soumis à l'assemblée ;
- 3° Le cas échéant, du texte et de l'exposé des motifs des résolutions proposées, ainsi que des renseignements concernant les candidats au conseil d'administration ;
- 4° Du montant global, certifié exact par les commissaires aux comptes, des rémunérations versées aux personnes les mieux rémunérées, le nombre de ces personnes étant de dix ou de cinq selon que l'effectif excède ou non deux cents salariés.

Article L. 321-6

Tout groupement d'associés représentant au moins un dixième du nombre de ceux-ci peut demander en justice la désignation d'un ou plusieurs experts chargés de présenter un rapport sur une ou plusieurs opérations de gestion.

Le ministère public et le comité d'entreprise sont habilités à agir aux mêmes fins.

Le rapport est adressé au demandeur, au ministère public, au comité d'entreprise, aux commissaires aux comptes et au conseil d'administration. Ce rapport est annexé à celui établi par les commissaires aux comptes en vue de la première assemblée générale ; il reçoit la même publicité.

Article L. 321-7

Les sociétés de perception et de répartition des droits doivent tenir à la disposition des utilisateurs éventuels le répertoire complet des auteurs et compositeurs français et étrangers qu'elles représentent.

Article L. 321-8

Les statuts des sociétés de perception et de répartition des droits doivent prévoir les conditions dans lesquelles les associations ayant un but d'intérêt général bénéficieront, pour leurs manifestations ne donnant pas lieu à entrée payante, d'une réduction sur le montant des droits d'auteur et des droits des artistes-interprètes et des producteurs de phonogrammes qu'elles auraient à verser.

Article L. 321-9

Ces sociétés doivent utiliser à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à des actions de formation d'artistes 50 p. 100 des sommes non répartissables perçues en application de l'article L. 214-1 et 25 p. 100 des sommes provenant de la rémunération pour copie privée. La répartition des sommes correspondantes, qui ne peut bénéficier à un organisme unique, est soumise à un vote de l'assemblée générale de la société, qui se prononce à la majorité des deux tiers. A défaut d'une telle majorité, une nouvelle assemblée générale, convoquée spécialement à cet effet, statue à la majorité simple.

L'utilisation de ces sommes fait l'objet, chaque année, d'un rapport spécial du commissaire aux comptes.

Article L. 321-10

Les sociétés de perception et de répartition des droits des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des artistes-interprètes ont la faculté, dans la limite des mandats qui leur sont donnés soit par tout ou partie des associés, soit par des organismes étrangers ayant le même objet, d'exercer collectivement les droits prévus aux articles L. 213-1 et L. 215-1 en concluant des contrats généraux d'intérêt commun avec les utilisateurs de phonogrammes ou de vidéogrammes dans le but d'améliorer la diffusion de ceux-ci ou de promouvoir le progrès technique ou économique.

Article L. 321-11

Sans préjudice des dispositions générales applicables aux sociétés civiles, la demande de dissolution d'une société de perception et de répartition des droits peut être présentée au tribunal par le ministre chargé de la culture.

En cas de violation de la loi, le tribunal peut interdire à une société d'exercer ses activités de recouvrement dans un secteur d'activité ou pour un mode d'exploitation.

Article L. 321-12

La société de perception et de répartition des droits communique ses comptes annuels au ministre chargé de la culture et porte à sa connaissance, deux mois au moins avant son examen par l'assemblée générale, tout projet de modification de ses statuts ou des règles de perception et de répartition des droits.

Elle adresse au ministre chargé de la culture, à la demande de celui-ci, tout document relatif à la perception et à la répartition des droits ainsi que la copie des conventions passés avec les tiers.

Le ministre chargé de la culture ou son représentant peut recueillir, sur pièces et sur place, les renseignements mentionnés au présent article.

TITRE III Procédures et sanctions

CHAPITRE I^{er} Dispositions générales

Article L. 331-1

Toutes les contestations relatives à l'application des dispositions de la première partie du présent code qui relèvent des juridictions de l'ordre judiciaire sont portées devant les tribunaux compétents, sans préjudice du droit pour la partie lésée de se pourvoir devant la juridiction répressive dans les termes du droit commun.

Les organismes de défense professionnelle régulièrement constitués ont qualité pour ester en justice pour la défense des intérêts dont ils ont statutairement la charge.

Article L. 331-2

Outre les procès-verbaux des officiers ou agents de police judiciaire, la preuve de la matérialité de toute infraction aux dispositions des livres I^{er}, II et III peut résulter des constatations d'agents assermentés désignés selon les cas par le Centre national de la cinématographie, par les organismes professionnels d'auteurs et par les sociétés mentionnées au titre II du présent livre. Ces agents sont agréés par le ministre chargé de la culture dans les conditions prévues par un décret en Conseil d'Etat.

CHAPITRE II Saisie-contrefaçon

Article L. 332-1

Les commissaires de police et, dans les lieux où il n'y a pas de commissaire de police, les juges d'instance, sont tenus, à la demande de tout auteur d'une œuvre protégée par le livre I^{er}, de ses ayants droit ou de ses ayants cause, de saisir les exemplaires constituant une reproduction illicite de cette œuvre.

Si la saisie doit avoir pour effet de retarder ou de suspendre des représentations ou des exécutions publiques en cours ou déjà annoncées, une autorisation spéciale doit être obtenue du président du tribunal de grande instance, par ordonnance rendue sur requête. Le président du tribunal de grande instance peut également, dans la même forme, ordonner :

1^o La suspension de toute fabrication en cours tendant à la reproduction illicite d'une œuvre ;

2^o La saisie, quels que soient le jour et l'heure, des exemplaires constituant une reproduction illicite de l'œuvre, déjà fabriqués ou en cours de fabrication, des recettes réalisées, ainsi que des exemplaires illicitement utilisés ;

3^o La saisie des recettes provenant de toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit, effectuée en violation des droits de l'auteur.

Le président du tribunal de grande instance peut, dans les ordonnances prévues ci-dessus, ordonner la constitution préalable par le saisissant d'un cautionnement convenable.

Article L. 332-2

Dans les trente jours de la date du procès-verbal de la saisie prévue à l'alinéa premier de l'article L. 332-1 ou de la date de l'ordonnance prévue au même article, le saisi ou le tiers saisi peuvent demander au président du tribunal de grande instance de prononcer la mainlevée de la saisie ou d'en cantonner les effets, ou encore d'autoriser la reprise de la fabrication ou celle des représentations ou exécutions publiques, sous l'autorité d'un administrateur constitué séquestre, pour le compte de qui il appartiendra, des produits de cette fabrication ou de cette exploitation.

Le président du tribunal de grande instance statuant en référé peut, s'il fait droit à la demande du saisi ou du tiers saisi, ordonner à la charge du demandeur la consignation d'une somme affectée à la garantie des dommages et intérêts auxquels l'auteur pourrait prétendre.

Article L. 332-3

Faute par le saisissant de saisir la juridiction compétente dans les trente jours de la saisie, mainlevée de cette saisie pourra être ordonnée à la demande du saisi ou du tiers saisi par le président du tribunal, statuant en référé.

Article L. 332-4

En matière de logiciels, la saisie-contrefaçon est exécutée en vertu d'une ordonnance rendue sur requête par le président du tribunal de grande instance. Le président autorise, s'il y a lieu, la saisie réelle.

L'huissier instrumentaire ou le commissaire de police peut être assisté d'un expert désigné par le requérant.

A défaut d'assignation ou de citation dans la quinzaine de la saisie, la saisie-contrefaçon est nulle.

En outre, les commissaires de police sont tenus, à la demande de tout auteur d'un logiciel protégé par le présent code ou de ses ayants droit, d'opérer une saisie-description du logiciel contrefaisant, saisie-description qui peut se concrétiser par une copie.

CHAPITRE III

Saisie-arrêt

Article L. 333-1

Lorsque les produits d'exploitation revenant à l'auteur d'une œuvre de l'esprit ont fait l'objet d'une saisie-arrêt, le président du tribunal de grande instance peut ordonner le versement à l'auteur, à titre alimentaire, d'une certaine somme ou d'une quotité déterminée des sommes saisies.

Article L. 333-2

Sont insaisissables, dans la mesure où elles ont un caractère alimentaire, les sommes dues, en raison de l'exploitation pécuniaire ou de la cession des droits de propriété littéraire ou artistique. À tous auteurs

compositeurs ou artistes ainsi qu'à leur conjoint survivant contre lequel n'existe pas un jugement de séparation de corps passé en force de chose jugée, ou à leurs enfants mineurs pris en leur qualité d'ayants cause.

Article L. 333-3

La proportion insaisissable de ces sommes ne pourra, en aucun cas, être inférieure aux quatre cinquièmes, lorsqu'elles sont au plus égales annuellement au palier de ressources le plus élevé prévu en application du chapitre V du titre IV du livre 1^{er} du code du travail.

Article L. 333-4

Les dispositions du présent chapitre ne font pas obstacle aux saisies-arrêts pratiquées en vertu des dispositions du code civil relatives aux créances d'aliments.

CHAPITRE IV

Droit de suite

Article L. 334-1

En cas de violation des dispositions de l'article L. 122-8, l'acquéreur et les officiers ministériels peuvent être condamnés solidairement, au profit des bénéficiaires du droit de suite, à des dommages-intérêts.

CHAPITRE V

Dispositions pénales

Article L. 335-1

Les officiers de police judiciaire compétents peuvent procéder, dès la constatation des infractions prévues à l'article L. 335-4 du présent code, à la saisie des phonogrammes et vidéogrammes reproduits illicitement, des exemplaires et objets fabriqués ou importés illicitement et des matériels spécialement installés en vue de tels agissements.

Article L. 335-2

Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon ; et toute contrefaçon est un délit.

La contrefaçon en France d'ouvrages publiés en France ou à l'étranger est punie d'un emprisonnement de trois mois à deux ans et d'une amende de 6 000 F à 120 000 F ou de l'une de ces deux peines seulement.

Seront punis des mêmes peines le débit, l'exportation et l'importation des ouvrages contrefaits.

Article L. 335-3

Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi.

Article L. 335-4

Est punie d'un emprisonnement de trois mois à deux ans et d'une amende de 6 000 F à 120 000 F ou de l'une de ces deux peines seulement toute fixation, reproduction, communication ou mise à disposition du public, à titre onéreux ou gratuit, ou toute télédiffusion d'une prestation, d'un phonogramme, d'un vidéogramme ou d'un programme, réalisée sans l'autorisation, lorsqu'elle est exigée, de l'artiste-interprète, du producteur de phonogrammes ou de vidéogrammes ou de l'entreprise de communication audiovisuelle.

Est punie des mêmes peines toute importation ou exportation de phonogrammes ou de vidéogrammes réalisée sans l'autorisation du producteur ou de l'artiste-interprète, lorsqu'elle est exigée.

Est puni de la peine d'amende prévue au premier alinéa le défaut de versement de la rémunération due à l'auteur, à l'artiste-interprète ou au producteur de phonogrammes ou de vidéogrammes au titre de la copie privée ou de la communication publique ainsi que de la télédiffusion des phonogrammes.

Article L. 335-5

En cas de récidive des infractions définies aux trois précédents articles, les peines encourues sont portées au double.

En outre, le tribunal peut ordonner, soit à titre définitif, soit à titre temporaire, pour une durée n'excédant pas cinq ans, la fermeture de l'établissement exploité par le condamné.

Lorsque cette mesure de fermeture a été prononcée, le personnel doit recevoir une indemnité égale à son salaire, augmentée de tous les avantages en nature, pendant la durée de la fermeture et au plus pendant six mois.

Si les conventions collectives ou particulières prévoient, après licenciement, une indemnité supérieure, c'est celle-ci qui sera due.

Toute infraction aux dispositions des deux alinéas qui précèdent sera punie d'un emprisonnement d'un à six mois et d'une amende de 150 F à 15 000 F.

En cas de récidive, les peines seront portées au double.

Article L. 335-6

Dans tous les cas prévus par les quatre articles précédents, le tribunal peut prononcer la confiscation de tout ou partie des recettes procurées par l'infraction ainsi que celle de tous les phonogrammes, vidéogrammes, objets et exemplaires contrefaisants ou reproduits illicitement et du matériel spécialement installé en vue de la réalisation du délit.

Il peut également ordonner, aux frais du condamné, l'affichage du jugement prononçant la condamnation dans les conditions et sous les peines prévues à l'article 51 du code pénal, ainsi que sa publication intégrale ou par extraits dans les journaux qu'il désigne, sans que les frais de cette publication puissent excéder le montant maximum de l'amende encourue.

TROISIÈME PARTIE

Application aux territoires d'outre-mer et à la collectivité territoriale de Mayotte

Livre VIII. - Application aux territoires d'outre-mer et à la collectivité territoriale de Mayotte

LIVRE VIII

APPLICATION AUX TERRITOIRES D'OUTRE-MER ET A LA COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE MAYOTTE

TITRE UNIQUE

CHAPITRE UNIQUE

Article L. 811-1

Les dispositions du présent code sont applicables aux territoires d'outre-mer et à la collectivité territoriale de Mayotte, à l'exception des articles L. 421-1, L. 421-2, L. 422-1 à L. 422-10 et L. 423-2.

Article L. 811-2

Pour l'application du présent code et des dispositions qu'il rend applicables aux territoires d'outre-mer et à la collectivité territoriale de Mayotte, les mots suivants énumérés ci-dessous sont respectivement remplacés par les mots suivants :

- « tribunal de grande instance » et « juges d'instances » par « tribunal de première instance » ;
- « région » par « territoire » et, en ce qui concerne la collectivité territoriale de Mayotte, par « collectivité territoriale » ;
- « cour d'appel » par « tribunal supérieur d'appel de Mamoudzou » et « commissaire de police » par « officier de police judiciaire » pour ce qui concerne la collectivité territoriale de Mayotte ;
- « tribunal de commerce » par « tribunal de première instance statuant en matière commerciale » ;
- « conseil de prud'hommes » par « tribunal du travail ».

De même, les références à des dispositions législatives non applicables dans les territoires d'outre-mer sont remplacées par les références aux dispositions ayant le même objet, résultant de la réglementation territoriale applicable dans ces derniers.

ANNEXE 2

Annexe 2.1:

Liste des sociétés de perception et de répartition des droits et des autres organismes.

Annexe 2.2:

Liste des sociétés de gestion dans la Communauté européenne (hors France).

Annexe 2.3:

Exemples de coordination des gestions des sociétés de perception et de répartition.

Source:

Rapport de la sous-direction des affaires juridiques de la direction de l'administration générale du ministère de la Culture.

LISTE DES SOCIETES DE PERCEPTION ET DE REPARTITION DES DROITS ET DES AUTRES ORGANISMES

CATEGORIE ET DOMAINE	D E N O M I N A T I O N	DATE DE CREATION	CHAMP D'ACTIVITE
SOCIETES D'AUTEURS			
Domaine littéraire et dramatique	1. S.A.C.D. (Société des auteurs et compositeurs dramatiques)	1777	oeuvres dramatiques théâ- trales, lyriques - cinéma radio - télévision
	2. S.C.A.M. (Société civile des auteurs multimédia) / (S.G.D.L.) (Société des gens de lettres)	1981	oeuvres littéraires, documentaires ...
Domaine musical	3. S.A.C.E.M. (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)	1838	association représentative des écrivains
	4. S.D.R.M. (Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique)	1851	représentation des oeuvres musicales
Domaine graphique et plastique	5. A.D.A.G.P. (Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques)	1935	gestion du droit de repro- duction mécanique des oeuvres musicales
	6. S.P.A.D.E.M. (Société des auteurs des arts visuels) (1)	1953	oeuvres des arts graphiques et plastiques dessins et modèles
	7. S.D.I (Société de l'Image)	1896 et 1954	oeuvres des arts graphi- ques et plastiques dessins et modèles
		1985	oeuvres de commande en publicité (photographie, graphisme et illustration)

Nota : Les SPRD ou organismes font l'objet d'une référence () soit lorsqu'ils sont nommés une seconde fois, soit lorsqu'il s'agit d'un autre organisme associé à une SPRD.

(1) ex société pour la propriété artistique des dessins et modèles.

SOCIETES D'EDITEURS	8. S.C.E.L.F. (Société civile de l'édition littéraire française)	1960	oeuvres dérivées par adaptation de la littérature générale
	9. SEM (Société des éditeurs de musique)	1988	édition musicale graphique
SOCIETES D'AUTEURS ET D'EDITEURS	(3). S.A.C.E.M. (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique)	1854	représentation des oeuvres musicales
	(4). S.D.R.M. (Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique)	1935	gestion du droit de reproduction mécanique des oeuvres musicales
	10. C.F.C (Centre français d'exploitation du droit de copie)	1983	reprographie
	SOCIETES D'ARTISTES INTERPRETES	11. A.D.A.M.I. (Société pour l'administration des droits des artistes et musiciens-interprètes)	1955
12. S.P.E.D.I.D.A.M. (Société de perception et de répartition des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse)		1959	Musiciens et danseurs " non nommés "
SOCIETES DE PRODUCTEURS			
Producteurs de phonogrammes	13. S.C.P.P. (Société civile pour l'exercice des droits des producteurs phonographiques)	1985	producteurs de phonogrammes et de vidéomusiques
	14. S.P.P.F. (Société civile des producteurs de phonogramme en France)	1986	producteurs de phonogrammes et vidéomusiques indépendants
	15. S.C.P.A. (Société civile des producteurs associés)	1986	producteurs de phonogrammes et vidéomusiques (société de service des 2 précédentes)

Producteurs d'oeuvres audiovisuelles et cinématographiques	16. P.R.O.C.I.R.E.P. (Société civile pour la perception et la répartition des droits de représentation publique de films cinématographiques)	1966	producteurs cinématographiques et audiovisuels
	17. A.N.G.O.A. (Association nationale de gestion des oeuvres audiovisuelles)	1981	pour retransmission par câble ou simultanée
SOCIETES COMMUNES aux auteurs et aux producteurs de cinéma	18. S.C.A.P. (Société civile des auteurs et producteurs)	1987	recherche les données contractuelles des films (sans gestion financière)
	19. A.R.P. (Société civile des auteurs, réalisateurs, producteurs)	1987	société spécifique aux producteurs cinématographiques auteurs de films (donne mandat de gestion à SACD et PROCIREP)
aux artistes-interprètes et aux producteurs de phonogrammes	20. S.P.R.E. (Société civile pour la perception de la rémunération équitable de la communication au public des phonogrammes du commerce)	1985	société créée par ADAMI SPEDIDAM, SCPP et SPPF (au titre de la SCPA) pour percevoir la rémunération équitable
aux auteurs, artistes-interprètes et producteurs	21. S.O.R.E.C.O.P. (Société pour la rémunération de la copie privée sonore)	1986	} ces deux sociétés ont été } créées par toutes les } sociétés concernées par } la copie privée (pour la } perception et la répartition primaire)
	22. COPIE FRANCE (Société pour la rémunération de la copie privée audiovisuelle)	1986	

AUTRES ORGANISMES			
1 Société			
	G.R.I.T.A. (Groupement informatique et télématique des auteurs)	1985	gestion informatique pour SACD - ADAMI - SCPP -
7 ASSOCIATIONS			
	SGDL (Association dénommée Société des gens de lettres)	1837	a donné naissance à la SCAM (2) (voir SCAM)
	A.P.P. (Agence de protection des programmes)	1982	informatique
	A.L.P.A. (Association de lutte contre la piraterie audiovisuelle)	1985	piraterie des oeuvres audiovisuelles
	F.C.M. (Fonds pour la création musicale)	1985	organe de coopération des auteurs, artistes-musiciens, producteurs de phonogrammes et de l'Etat
	Fondation BEAUMARCHEAIS	1986	créée par la SACD et l'Etat (voir SACD)
	Fondation SACEM	1977	propre à la SACEM (voir SACEM)
	A.G.I.C.O.A. (Association internationale)	1982	câblodistribution (voir ANGOA)

LISTE DES SOCIETES DE GESTION DE DROITS DANS LA
COMMUNAUTE EUROPEENNE (hors France)

ETATS MEMBRES	TITRE DES SOCIETES	DOMAINE CONCERNE	* DROITS GERES
ALLEMAGNE 11 sociétés	GEMA	- Oeuvres musicales	DEP - DR
	VG WORT	- Oeuvres littéraires	DEP - DR
	BILDKUNST	- Oeuvres des arts graphiques et plastiques - Oeuvres audiovisuelles	DS DEP - DR
	GVL	- Artistes-interprètes ou exécutants - Producteurs de vidéogrammes - Producteurs de phonogrammes - Organismes de spectacle	DEP DR
	VG Musik - Edition	- Editeurs d'oeuvres posthumes musicales	Droits pour la repro- graphie de partitions de musique
	GUPA	- Producteurs d'oeuvres audiovisuelles	DEP
	VFP	- Producteurs d'oeuvres télévisuelles (producteurs de films indépendants, entreprises émettrices et leurs sociétés de publicité téléphonique)	
	VGF	- Producteurs d'oeuvres audiovisuelles	Perception de la rému- nération pour copie privée dans le domaine des vidéogrammes
	GWFF	- Producteurs d'oeuvres audiovisuelles	
	ZPU	Etablissement encaisseur de la rémunération pour copie privée (GEMA, GVL, VG WORT)	Rémunération pour copie privée
	ZBT	Etablissement encaisseur pour prêt dans les biblio- thèques	Droit du prêt du livre

* : DEP = Droit d'exécution publique ou droit de
représentation

DR = Droit de reproduction

DS = Droit de suite

<u>BELGIQUE</u> 3 sociétés	SABAM SOFAN S.C. BELFITEL C.V	- Tous les répertoires sauf artistes-interprètes - Oeuvres des arts graphiques et plastiques	Tous les droits DS Droit de télédistribution
<u>DANEMARK</u> 4 sociétés	COPYDAN BILLED KUNST KODA NCB GRAMEX	- Oeuvres des arts graphiques et plastiques - Oeuvres musicales (auteurs) - Oeuvres musicales (éditeurs) - Artistes-interprètes - Producteurs de phonogrammes	DS DEP DR DEP - DEP
<u>ESPAGNE</u> 6 sociétés	SGAE CEDRO VISUAL AG-DI AIE AISGE	- Oeuvres musicales - Oeuvres littéraires - Oeuvres littéraires - Oeuvres des arts graphiques et plastiques - Producteurs de phonogrammes - Artistes-interprètes (musiciens) - Artistes-interprètes (acteurs)	DEP - DR Tous les droits des oeuvres audiovisuelles DRM (reprographie) DS DEP - DR DEP - DR DEP - DR
<u>GRECE</u> 3 sociétés	SOFE AEPI SADH	- Oeuvres musicales - Oeuvres musicales - Oeuvres dramatiques	 DEP - DR DEP - DR
<u>ITALIE</u> 1 société	SIAE	Tous les répertoires (sauf Artistes-interprètes)	Tous les droits

<u>PAYS BAS</u> 9 sociétés	BUMA	- Oeuvres musicales	DEF
	STEMRA	- Oeuvres musicales	DR
	DDG-BEEL DRECHT	- Oeuvres des arts graphiques et plastiques	DS
	LIRA	- Oeuvres littéraires	
	BURAFO	- Photographes	
	BERINIGUNG VAN LETTERKUNDIGEN	- Oeuvres littéraires	
	VEVAM	Exploitation des droits sur matériel audiovisuel	Exploitation des droits sur matériel audiovisuel
	REPRORECHT	- Oeuvres littéraires et scientifiques	DR (reprographie)
	SEKAM		Droits de télévision par câble pour les oeuvres audiovisuelles
<u>PORTUGAL</u> 2 sociétés	SPA	- Tous les répertoires (sauf Artistes-interprètes)	Tous les droits
	CADA	- Artistes-interprètes (acteurs et musiciens)	
<u>IRLANDE</u> 1 société	MUSIC RIGHTS ORGANISATION	- Oeuvres musicales	
<u>ROYAUME-UNI</u> 7 sociétés	ALCS	- Oeuvres littéraires et dramatiques	DEP - DR
	PRS	- Oeuvres musicales (auteurs)	DEP
	MCPS	- Oeuvres musicales (éditeurs)	DR
	CLA	- Oeuvres littéraires et scientifiques	Reprographie
	DACS	- Oeuvres des arts graphiques et plastiques	DS
	DPRS	- Producteurs et réalisateurs audiovisuels	DEP - DR
	PPL	- Producteurs phonographiques	

Sous réserve de vérification, existent donc dans la CEE 69 organismes de gestion des divers droits dont 47 dans les 11 Etats-membres hors France et 22 en France.

EXEMPLE DE COORDINATION DES GESTIONS DE SOCIÉTÉS D'AUTEURS.

La Commission européenne d'études des paramètres de tarification en matière musicale a été créée le 24 octobre 1989 à la suite de l'audience accordée le 16 octobre précédent par M. Jacques DELORS président de la Commission des Communautés européennes aux sociétés d'auteurs des pays de la Communauté, en raison de l'arrêt rendu le 13 juillet de la même année par le Cour de Justice des Communautés Européennes. Le président de la Commission avait attiré l'attention des responsables de ces sociétés d'auteurs sur la nécessité pour elles de rapprocher et de rendre homogènes leurs systèmes de tarification.

Se sont réunis pour la première fois à Amsterdam le 29 novembre 1989 les responsables des services de perception de 11 sociétés gérant les répertoires musicaux dans les 12 pays du Marché commun : l'AEPI, la BUMA, la GEMA, l'IMRO, la KODA, la PRS, la SABAM, la SACEM, la SGAE, la SIAE et la SPA.

L'objectif était l'harmonisation des principes et des règles de tarification avec la méthode de travail suivante :

- 1) analyser les tarifications des sociétés dans chaque catégorie de perception pour apprécier les différents systèmes mis en oeuvre au terme d'enquêtes détaillées,
- 2) comparer les éléments dégagés pour établir les similitudes et divergences entre les sociétés,
- 3) dégager les raisons des divergences et leur justification,
- 4) faire un choix correspondant à l'avis de la totalité des participants sinon du plus grand nombre pour suggérer le système de tarification le plus simple, le plus sûr, le plus généralisable compte tenu des diversités nationales et le plus efficace.

Ces suggestions ont été rassemblées dans un document qui constitue le recueil de référence des sociétés d'auteurs en vue d'une harmonisation de leur tarification, suivant des principes généraux et des règles de tarification spécifiques à chacune des catégories. Il est accompagné de documents annexes complémentaires pour permettre, dans certains domaines, une compréhension plus précise de ces règles.

Il s'agit d'une étude qualitative élaborée au niveau des principes et des règles de tarification et non d'une étude quantitative destinée à établir des comparaisons entre les tarifs à conseiller à tel ou tel niveau de redevances des droits d'auteur. Divisée en trois parties correspondant aux trois principes de base qui déterminent trois logiques de tarification pour définir dans chacun des différents domaines d'usage de la musique, les règles de tarification, cette étude ne débouche sur aucun calendrier, ni échéances contraignantes pour progresser vers une harmonisation des paramètres de tarification.

EXEMPLE DE COORDINATION DES GESTIONS DE SOCIÉTÉS D'ARTISTES-INTERPRÈTES

Le Societies' Council for the Administration of Performers' Rights (SCAPR) regroupe des sociétés de gestion des droits des artistes-interprètes européens dans un cadre dépassant celui de la communauté économique européenne. Limité initialement à la conclusion d'accords de réciprocité, ce conseil -qui s'est réuni à Paris en octobre 1992- devient un lieu d'informations réciproques (contrôle des utilisations, échange de bases de données, évolution de l'harmonisation des législations).

Il est à noter que certaines des sociétés y participant représentent aussi des producteurs de phonogrammes.

ANNEXE 3

Décret n° 86-1074 du 26 Septembre 1986 pris pour l'application du titre IV de la loi n° 85-660 du 3 Juillet 1985 relative aux sociétés de perception et de répartition des droits.

DÉCRET N° 86-1074 DU 26 SEPTEMBRE 1986

pris pour l'application du titre IV de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux sociétés de perception et de répartition des droits

(Journal officiel 2 octobre 1986)

Le Premier ministre,

Sur le rapport du garde des sceaux, ministre de la justice, et du ministre de la culture et de la communication,

Vu le code civil, et notamment les chapitres I^{er} et II du titre IX du livre III ;

Vu la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, notamment son titre IV et son titre VI ;

Vu le décret n° 78-704 du 3 juillet 1978 relatif à l'application de la loi n° 78-9 du 4 janvier 1978 modifiant le titre IX du livre III du code civil ;

Vu l'article R. 25 du code pénal ;

Le Conseil d'Etat (section de l'intérieur) entendu,

Décète :

Article 1^{er}

Les utilisateurs peuvent prendre connaissance du répertoire mentionné au quatrième alinéa de l'article 38 de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 susvisée au siège de la société ou, le cas échéant, dans ses agences régionales. Sur leur demande, il leur en est délivré copie sans qu'il puisse alors leur être réclamé d'autre somme que celle représentant le coût de la copie.

Article 2

Le dossier adressé au ministre chargé de la culture, en application du II de l'article 39 de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985, comprend les projets de statuts et de règlements généraux et toutes pièces justifiant la qualité professionnelle des fondateurs ainsi que l'état des moyens humains, matériels ou financiers permettant à la société d'assurer effectivement la perception des droits et l'exploitation de son répertoire.

La transmission du dossier est faite par lettre recommandée avec demande d'avis de réception.

Article 3

Les documents mentionnés au III de l'article 39 de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 sont communiqués, sur demande écrite, dans les conditions prévues aux articles 40 à 42 du décret n° 78-704 du 3 juillet 1978 précité.

Sera puni de la peine d'amende prévue pour la 3^e classe de contraventions tout gérant de droit ou de fait qui aura refusé de communiquer tout ou partie des documents mentionnés à l'alinéa précédent.

Article 4

Dans les sociétés de perception et de répartition des droits, les associés peuvent être convoqués, soit par lettre recommandée, soit par un avis inséré dans deux journaux au moins, de diffusion nationale, habilités à recevoir les annonces légales dans le département du siège social et qui sont déterminés par les statuts.

Outre les indications prévues au premier alinéa de l'article 40 du décret n° 78-704 du 3 juillet 1978, l'avis mentionne la date et le lieu de réunion des assemblées ; cet avis est publié quinze jours au moins avant la date de l'assemblée.

Lorsque les statuts prévoient que certaines assemblées doivent être tenues selon des conditions particulières de quorum ou de majorité, il est fait mention de ces conditions dans l'avis de convocation à ces assemblées.

Article 5

La date de l'assemblée au cours de laquelle, conformément à l'article 1856 du code civil, il est rendu compte de la gestion sociale, est déterminée par les statuts.

Lorsque, dans les conditions prévues par les statuts, cette assemblée ne peut être tenue, les associés doivent en être prévenus au moins quinze jours avant, soit par lettre recommandée avec demande d'avis de réception, soit par un avis de report publié selon les modalités prévues à l'article 4 ci-dessus. La lettre ou l'avis indique les motifs du report ainsi que la date à laquelle l'assemblée se tiendra.

Article 6

Tout associé peut demander à être convoqué individuellement aux assemblées ou à certaines d'entre elles par lettre recommandée avec demande d'avis de réception.

Lorsque la convocation est faite par avis dans la presse, les frais de l'envoi recommandé sont à la charge de l'intéressé.

Article 7

Lorsque l'assemblée porte sur la reddition des comptes, les documents mentionnés à l'article 41 du décret n° 78-704 du 3 juillet 1978 précité ne sont, par dérogation aux dispositions dudit article, adressés qu'aux associés qui en auront fait la demande écrite ; cet envoi est fait, selon les modalités prévues au troisième alinéa de l'article 40 de ce décret, quinze jours au moins avant la réunion de l'assemblée.

Article 8

Les agents désignés par les sociétés de perception et de répartition des droits et les agents désignés par le Centre national de la cinématographie, après avoir été agréés par le ministre chargé de la culture, prêtent serment devant le juge du tribunal d'instance de leur résidence.

La formule de serment est la suivante :

« Je jure de bien et fidèlement remplir mes fonctions et de ne rien révéler ou utiliser de ce qui sera porté à ma connaissance à l'occasion de leur exercice. »

Article 9

Le présent décret est applicable dans les territoires d'outre-mer et à la collectivité territoriale de Mayotte.

Article 10

Le décret n° 58-319 du 22 mars 1958 portant règlement d'administration publique pour l'application de l'article 75 de la loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique et le décret n° 80-337 du 7 mai 1980 relatif aux assemblées des sociétés civiles d'auteurs sont abrogés.

Article 11

Le garde des sceaux, ministre de la justice, et le ministre de la culture et de la communication sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

ANNEXE 4

Annexe 4.1:

Dispositif financier d' affectation des sommes non-répartissables perçues au titre de la rémunération équitable et de la rémunération pour copie privée.

Annexe 4.2:

Liste des organismes de coopération internationale entre sociétés de gestion de droits.

Source:

Rapport de la sous-direction des affaires juridiques de la direction de l'administration générale du ministère de la Culture.

Dispositif financier d'affectation des sommes non-répartissables perçues au titre de la rémunération équitable et de la rémunération pour copie privée.

Financement	Objectifs	Contrôle interne aux SPRD	Informations du ministère de la culture
Rémunération copie privée 25 %	- aide à la création	- Répartition des sommes est soumise à un vote de l'assemblée générale de la société qui se prononce à la majorité des 2/3. A défaut une nouvelle assemblée générale ad hoc est convoquée qui se prononce à la majorité simple.	- Communication annuelle des comptes des sociétés de perception et de répartition au ministère de la culture. (Art. 41 de la loi du 3 juillet 1985).
Rémunération équitable 50 % des sommes irrépartissables	- aide au spectacle vivant - aide à la formation d'artistes	- Rapport spécial du commissaire aux comptes sur l'utilisation de ces sommes (art. 38 de loi du 3 juillet 1985).	

Liste des organismes de coopération internationale entre sociétés de gestion de droits.

- La CISAC - Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs -

La Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC), dont le président en exercice est M. Romano Vlad (Italie), groupe 144 sociétés d'auteurs appartenant à 72 pays et représente ainsi plus d'un million d'auteurs d'oeuvres dramatiques, littéraires, audiovisuelles, musicales, des arts graphiques et plastiques. Fondée en 1926, le siège de son secrétariat général est à Paris avec, pour l'Asie, une délégation permanente à Singapour et, pour l'Amérique latine, une délégation permanente à Buenos Aires.

Organisation internationale non gouvernementale officiellement accréditée auprès de l'UNESCO et de l'OMPI ainsi qu'auprès du Conseil de l'Europe et de la CEE, ses compétences, par l'intermédiaire de ses sociétés membres, s'étendent à l'Europe, l'Asie, à l'Afrique, à l'Amérique du Nord et du Sud et l'Océanie et son action est articulée autour de comités régionaux propres à chacun de ces continents

- ALAI - Association littéraire et artistique internationale -

Fondée en 1878 à Paris à l'initiative de la Société des gens de lettres et sous la présidence de Victor HUGO, l'ALAI, association internationale de droit français, a eu comme objectif initial de créer une convention internationale de droit d'auteur. Ainsi a-t-elle suscité la naissance de la convention de Berne en 1886.

Défendant les principes assurant la protection des auteurs l'ALAI regroupe au plan international, des théoriciens du droit d'auteur mais également des créateurs et des praticiens ainsi que des magistrats et des hauts fonctionnaires.

Outre la réflexion permanente qu'elle mène sur le droit d'auteur dans le monde moderne, l'ALAI est également invitée à donner son avis sur toutes les actions menées au sein des instances internationales (Conseil de l'Europe, Commission des communautés européennes, OMPI, UNESCO).

Dix huit pays (Allemagne, Autriche, Belgique, Canada, Danemark, Espagne, Finlande, Etats-Unis, France, Grèce, Israël, Mexique, Norvège, Pays-Bas, Royaume-Uni, Suède et Suisse) comptent en leur sein un groupe national de l'ALAI. En France il s'agit de l'AJFPIDA (Association juridique française pour la protection internationale du droit d'auteur) qui conduit une réflexion juridique active.

- AIDAA - Association internationale des auteurs de l'Audiovisuel -

Depuis sa création à Bruxelles en mars 1985, l'AIDAA, présidée par Claude SANTELLI, a accueilli en son sein 13 sociétés de gestion collective et 16 associations d'auteurs (réalisateurs et scénaristes) de l'audiovisuel de l'Europe communautaire, mais aussi de Finlande, de Suisse, de Hongrie, des Etats-Unis et de l'URSS.

Sont membres français de l'AIDAA

- la Société des réalisateurs français (SRF) ;
- la Société civile des auteurs multimédias (SCAM) ;
- la Société des auteurs compositeurs dramatiques (SACD).

Les actions menées par l'AIDAA tendent notamment à assurer aux auteurs européens de l'audiovisuel, une meilleure protection de leurs droits moral et pécuniaire. A ce titre, elle est régulièrement consultée par les organismes institutionnels européens et internationaux. Son attachement au droit moral l'amène par ailleurs à suivre des actions concertées avec les Guildes américaines.

- FERA - Fédération européenne des réalisateurs audiovisuels -

C'est à Venise en 1980 qu'a été créée la FERA actuellement présidée par M. Krysstof ZANUSSI. Cette fédération compte 20 syndicats et associations de réalisateurs de 24 pays en Europe dont les 12 Etats membres de la CEE. Le membre français est la société des réalisateurs français (SRF).

- GESAC - Groupement européen des sociétés d'auteurs d'auteurs et de compositeurs -

Membres fondateurs

AEPI.....(Grèce)	<u>Président</u> M. Jean-Loup TOURNIER président du directoire de la SACEM et de la SDRM
BUMA.....(Pays-Bas)	<u>Vice-présidents</u> M. Eduardo BAUTISTA GARCIA Vice-président exécutif de la SGAE
GEMA.....(Allemagne)	M. Michael John FREEGARD directeur général de la PRS
KODA.....(Danemark)	Prof. Reinhold KREILE président directeur général de la GEMA
PRS.....(Grande-Bretagne)	
SABAM.....(Belgique)	
SACEM.....(France)	
SDRM.....(France)	
SGAE.....(Espagne)	
SIAE.....(Italie)	
SPA.....(Portugal)	

- EVA - European visual association -

(Adresse : Covegbills-Kunst Poppelsdorfer - allée 435300 - Bonn 1)

En réaction, semble-t-il, contre la large compétence du GESAC s'est constitué pour les arts graphiques et plastiques le groupement EVA à l'initiative de la BILDKUNST allemande et de la SPADEM française. Peu d'informations sont disponibles à son sujet.

ANNEXE 5

Annexe 5.1:

Composition des organes de direction de la SACEM et de la SDRM pour l'exercice 1994-1995.

Annexe 5.2:

SACEM: bilan d'activité 1993 en chiffres.

Annexe 5.3:

Exemples de contrats généraux de représentation, de programme d'oeuvres diffusées.

Source:

SACEM.

Composition des organes de direction de la SACEM et de la SDRM pour l'exercice 1994-1995.

**PREMIER CONSEIL
D'ADMINISTRATION DE
L'EXERCICE 94/95**

Le Conseil d'Administration est ainsi composé pour l'exercice 94-95:

Président: Gérard CALVI, compositeur
Vice-Présidents: René BOYER, éditeur - Jacques DEMARNY, auteur - Alain GORAGUER, compositeur

Trésorier: Georges JOUVIN, compositeur
Trésorier Adjoint: René DENONCIN, compositeur

Secrétaire Général: Roger DESBOIS, auteur

Secrétaire Adjoint: Claude LEMESLE, auteur

Administrateurs: Max AMPHOUX, éditeur - Georges BARRIER, auteur-réalisateur - Jean-Pierre BOURTAYRE, compositeur - Gérard DAVOUST, éditeur - Jack DIEVAL, compositeur, Pierre HENRY, éditeur - Jean-Pierre LANG, auteur - Eddy MARNAY, auteur - Pierre RIBERT, éditeur - Michel RIVGAUCHE, auteur - Philippe SEILLER, éditeur.

LES SECTIONS DU CONSEIL

Section 1: (Compétences: affaires juridiques - affaires sociales - affaires professionnelles et affaires culturelles - affaires extérieures - droits phono et vidéo - politique financière et budget) dont les travaux sont préparés par Jean-Loup TOURNIER, Président du Directoire, assisté de Thierry DESURMONT, Directeur Délégué, et de Elie-Pierre ROCHICCIOLI, Directeur Adjoint, en ce qui concerne ses relations avec le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel.

Elle recevra la Commission des Variétés et la Commission de la Musique Symphonique.

Cette section siègera sous la présidence de René BOYER, avec Georges BARRIER, Jean-Pierre BOURTAYRE, Gérard DAVOUST, Jack DIEVAL et Eddy MARNAY.

Section 2: (Compétences: perception des droits d'exécution publique - promotion du répertoire - contrats généraux - prospectives contractuelles - nomination des Directeurs régionaux) dont les travaux sont préparés par Patrick BOIRON, Directeur Adjoint, assisté de Michel POINGT, Directeur du Département des Droits Généraux, et par Elie-Pierre ROCHICCIOLI, Directeur Adjoint, en ce qui concerne la perception au titre des médias audiovisuels.

Elle recevra la Commission des Comptes.

Cette section siègera sous la présidence de Jacques DEMARNY avec René DENONCIN, Pierre HENRY, Georges JOUVIN, Jean-Pierre LANG et Claude LEMESLE.

Section 3: (Compétences: documentation - répartition - étranger - département du personnel - département de l'informatique - services musicaux - dépenses, notamment du service de l'Administration générale - rapports des Commissions des Auteurs, des Compositeurs et des Editeurs) dont les travaux sont préparés par Alain IZARD, Directeur Adjoint, assisté de Claude GAILLARD, Directeur du Département de la Documentation Générale et de la Répartition.

Elle recevra la Commission des Programmes, la Commission des Auteurs-Réalisateurs et la Commission de l'Audiovisuel.

Cette section siègera sous la présidence de Alain GORAGUER, avec Max AMPHOUX, Roger DESBOIS, Pierre RIBERT, Michel RIVGAUCHE et Philippe SEILLER.

Il est rappelé que le Président, le Secrétaire Général et le Trésorier du Conseil d'Administration peuvent assister aux réunions des Sections 1, 2 et 3.

LES COMMISSIONS

Commission des Variétés:

Boris BERGMAN, Yves DESSCA, KENT, Jean-Marie MOREAU, Maxime LE FORESTIER. **Auteurs:** François BERNHEIM, Alice DONA, André MANOUKIAN, Gérard PRESGURVIC, Hervé ROY. **Compositeurs:** Tom ARENA, Fabrice BENOIT, Nicolas GALIBERT, Philippe LERICHOMME, Pierre-Alain SIMON. **Éditeurs.** Observateur: Jean-Pierre SPIERO. **Auteur-Réalisateur.**

Il est rappelé que les Administrateurs délégués au sein de cette commission sont: Max AMPHOUX, éditeur: Jean-Pierre BOURTAYRE, compositeur: Gérard DAVOUST, éditeur: Georges JOUVIN, compositeur: Jean-Pierre LANG, auteur.

Commission de la Musique Symphonique

François BOUSCH, Michel DECOUST, Thierry ESCAICH, Jean-Louis FLORENTZ, Henry FOURES, Philippe HERMANT, Philippe HUREL, Tristan MURAIL. **Compositeurs:** Hervé BURCKEL de TELL, François DERVAUX, Patrick MARCLAND, Thierry MOBILLION. **Éditeurs.**

Les Administrateurs délégués au sein de cette Commission sont: Jack DIEVAL, compositeur et Pierre HENRY, éditeur.

Commission de l'Audiovisuel

Pierre LEGUAY, Jean-Louis SARTHOU. **Auteurs:** Guy BOYER, Gréco CASADESUS, Christian GAUBERT, Jean-Claude PETIT. **Compositeurs:** Patrick AUMIGNY, Roger TOKARZ. **Éditeurs:** Gérard PULLICINO. **Auteur-Compositeur-Réalisateur.**

Les Administrateurs délégués au sein de cette Commission sont: Max AMPHOUX, éditeur: Georges BARRIER, auteur-réalisateur: Alain GORAGUER, compositeur et Pierre RIBERT, éditeur.

Commission des Réalisateurs

Françoise BOULAIN, Gilles AMADO, Pierre DESFONS, Yvon GERAULT, Rémy GRUMBACH, Massimo MANGANARO, Philippe MAROUANI, Roger PRADINES. **Auteurs-Réalisateurs.**

Les Administrateurs délégués au sein de cette Commission sont: Georges BARRIER, auteur-réalisateur: René BOYER, éditeur et: Michel RIVGAUCHE, auteur.

LES COMMISSIONS STATUTAIRES

Commission des Programmes

Manou ROBLIN, Président: Georges HENON, Vice-Président: Billy NENCIOLI, Secrétaire, Danièle FERRET, Arlette TABART, Dominique PANKRATOFF. **Membres.**

Commission des Comptes:

René TAQUET, Président: Christian JOLLET, Vice-Président: Roger VARNAY, Secrétaire: Michèle AUZEPY, Danuta RESZETIN, Daniel WHITE. **Membres.**

COMITE DE GESTION DU DROIT DE REPRODUCTION MECANIQUE

Le Conseil d'Administration désigne pour faire partie du Comité de Gestion du Droit de Reproduction Mécanique, avec un mandat d'un an (Juin 1994/Juin 1995):

Jacques DEMARNY, Guy FAVEREAU, Michel JOURDAN, Jean-Pierre LANG, Eddy MARNAY, PHILIPPE-GERARD. **Auteurs:** Bruno BACARA, Jean-Pierre BOURTAYRE, Patrick LEMAITRE, NORMAN-MAINE, Alec SINIAVINE, WAL-BERG. **Compositeurs:** Yves BAQUET, René BOYER, Alain de RICOU, Jean-Jacques TILCHE, Jean-Manuel de SCARANO, Alit UMAN. **Éditeurs:** Jean-Pierre SPIERO, Alexandre TARTA. **Auteurs-Réalisateurs.**

Les travaux du Comité de Gestion seront préparés par Catherine KERR-VIGNALE, Directeur du Département des Droits Phonographiques et Vidéographiques.

Il est rappelé que le Président du Conseil d'Administration de la SDRM assiste es-qualité, avec voix consultative, aux réunions du Comité de Gestion.

COMPOSITION DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE LA SDRM

Président: Jacques DEMARNY, auteur
Vice-Présidents: Jean-Pierre BOURTAYRE, compositeur; Guy SELIGMAN, YURI, auteurs.

Rapporteur Général: Jean-Pierre LANG, auteur

Rapporteur Adjoint: Jean-Manuel de SCARANO, éditeur

Trésorier: Robert ENRICO, auteur

Administrateurs: Paul FOURNEL, Jean-Louis RONCORONI, Pierre TCHERNIA, auteurs; Charles CHAYNES, Jean-Michel DAMASE, Patrick LEMAITRE, NORMAN-MAINE, compositeurs; Yves BAQUET, René BOYER, Thierry MOBILION, Alain de RICOU, Alit UMAN, éditeurs.

SDRM: BUREAU DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Le Conseil d'Administration, après échange de vues, propose, pour l'exercice 1994/1995, la désignation au Bureau du Conseil d'Administration de la SDRM de:

Jacques DEMARNY, en qualité de Président

Jean-Pierre BOURTAYRE, en qualité de Vice-Président

Jean-Pierre LANG, en qualité de Rapporteur Général

Jean-Manuel de SCARANO, en qualité de Rapporteur Adjoint.

DELEGUES DE LA SACEM AU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE LA SDRM

Le Conseil d'Administration désigne, parmi les membres du Comité de Gestion du droit de reproduction mécanique, dix membres devant représenter la SACEM au sein du Conseil d'Administration de la SDRM durant l'exercice 1994/1995.

Sont désignés:

Jacques DEMARNY, Jean-Pierre LANG, Auteurs; Jean-Pierre BOURTAYRE, Patrick LEMAITRE, NORMAN-MAINE, Compositeurs; Yves BAQUET, René BOYER, Alain de RICOU, Jean-Manuel de SCARANO, Alit UMAN, Editeurs.

SACEM: bilan d'activité 1993 en chiffres.

LES 10 CHANSONS AYANT GÉNÉRÉ LE PLUS DE DROITS EN 1993*		
<i>*Diffusion en 92, répartition en 93</i>		
RIDE LIKE THE WIND Ch. Cross (Int. Ch. Cross)	DUR DUR D'ETRE BEBE A. Maratrat / P. Clerget (Int. Jordy)	LES FEUILLES MORTES J. Kosma / J. Prévert
SHOW MUST GO ON J. Deacon / B. May / F. Mercury / R. Taylor (Int. Queen)	I CAN'T DANCE A. Banks / Ph. Collins / M. Rutherford (Int. Genesis)	FASCINATION F. Marchetti / M. De Feraudy
LE CHAT A. Chennevière / B. Pierre / H. Mouici / P. Periz (Int. Pow Wow)	PLEASE DON'T GO H. Casey / R. Finch (Int. Double You)	LA VIE EN ROSE Louiguy / E. Piaf
JOY F. Feldman (Int. F. Feldman)	DON'T LET THE SUN GO DOWN E. John / B. Taupin (Int. E. John)	TABLEAUX D'UNE EXPOSITION. M. Ravel
TEMPTATION W. Taieb / C. Grier (Int. Indra)	LES ŒUVRES DE LA SACEM LES PLUS EXPORTÉES*	DAPHNIS ET CHLOE. M. Ravel
SUZETTE D. Brillant (Int. D. Brillant)	<i>*Diffusion en 92, répartition en 93</i>	SYMPHONIE CLASSIQUE OP. 25. S. Prokofieff
	BOLERO. M. Ravel	CERISIER ROSE ET POMMIER BLANC Louiguy / M. Ageron
	COMME D'HABITUDE C. François / J. Revaux / G. Thibaut	L'ENFANT ET LES SORTILÈGES. M. Ravel / Colette

L'ORIGINE DES DROITS

	1 992	1 993	%
DROITS GENERAUX	878 849 903	901 557 637	2,58
Spectacles avec danse	287 916 276	285 611 033	- 0,80
Discothèques	156 860 816	148 668 014	-5,22
Bals avec disques	62 642 556	59 569 630	-4,91
Bals avec orchestre	60 044 274	63 121 597	5,13
Cabarets dancings	5 182 522	11 331 741	118,65
Casinos	3 186 108	292 005 1	-8,35
Spectacles sans danse	216 121 638	235 774 490	9,09
Tournées professionnelles de variétés	52 327 015	64 965 830	24,15
Galas occasionnels de variétés	70 033 498	74 599 678	6,52
Grands établissements	21 574 868	18 534 259	-14,09
Cafés-concerts, bars à musique	26 227 145	28 682 960	9,36
Parcs d'attraction	4 482 961	7 446 833	66,11
Cirques	2 522 665	2 588 805	2,62
Concerts symphoniques	11 653 798	12 887 415	10,59
Spectacles divers	27 299 688	26 068 710	-4,51
Musique de sonorisation	299 660 358	306 661 620	2,34
Cafés, restaurants, hôtels	195 772 369	197 936 935	1,11
Commerces	78 124 818	80 699 577	3,30
Autres lieux publics	25 763 171	28 025 108	8,78
Départements d'Outre-Mer	14 220 008	14 038 725	- 1,27
Divers	8021 157	7503271	-6,46
Cinémas	52 910 466	51 968 498	- 1,78
RADIOS	121 760 782	143 908 201	18,19
Secteur public (Radio France, RFI, RFO)	72 429 507	76 473 689	5,58
Secteur privé	49 331 275	67 434 512	36,70
Périphériques (RMC, Sud Radio)	9 461 266	9 333 320	-1,35
Radios locales privées	38 870 009	58 101 192	45,73
TELEVISIONS	564 987 423	626 485 912	10,88
Secteur public (F2, F3, RFO, La Sept/Arte)	211 139 670	227 257 074	7,63
Secteur privé	353 847 753	399 228 838	12,83
Télévisions nationales			
(TFI, Canal +, M6, TMC)	334 450 351	369 248 665	10,40
Câble, télévisions locales...	19 397 402	29 980 173	54,56
DROITS PHONOGRAPHIQUES ET VIDEOGRAPHIQUES	396 718 625	433 383 389	9,24
COPIE PRIVEE	162 318 365	182 783 101	12,61
ETRANGER	545 786094	580068 526	6,28
Perceptions directes ou par mandat (Luxembourg, Liban...)	77 909 493	80 740 223	3,63
Droits généraux, cinémas, phono et vidéo	8 567 116	7 837 679	-8,51
Radios (RTL, Europe 1)	64 224 250	67 775 062	5,53
Télévisions (RTL Télévision...)	5 118 127	5 127 482	0,18
Sociétés d'auteurs étrangères	467 876 601	499 328 303	6,72
Droit d'exécution publique	189 941 257	200 910 077	5,77
Droit de reproduction mécanique	277 935 344	298 418 226	7,37
TOTAL	2 670 421 192	2 868 186 766	7,41

LE COUT NET DE LA GESTION

	1 992	1 993	%
CHARGES EXPOSEES	757 619 763	795 229 723	4,96
A déduire			
Remboursements de charges (*)	- 129 631 673	- 130 947 801	1,02
CHARGES NETTES	627 988 090	664 281 922	5,78
A déduire			
Ressources financières	- 177 512 902	- 178 890 024	0,78
Ressources diverses	- 172 568 779	- 191 103 196	10,74
Déséquilibre de l'exercice	- 5 891 994	- 7 696 973	30,63
	947 871	19 910 145	NS (**)
TOTAL DES PRELEVEMENTS POUR LA GESTION	450 475 188	485 391 898	7,75
MONTANT DES DROITS ENCAISSES	2 670 421 192	2 868 186 766	7,41
MONTANT DES DROITS A REPARTIR	2 219 946 004	2 382 794 868	7,34

(*) Des remboursements de charges viennent en déduction des charges brutes exposées. Ils correspondent aux travaux réalisés par la Sacem pour:

- la SDRM, au titre de ses perceptions de droits de reproduction mécanique et de celles de SO-RECOP et COPIE FRANCE pour les droits issus de la copie privée sonore et audiovisuelle.
- la SPRE, en application du mandat signé le 2 juillet 1990, pour la perception de la rémunération équitable due aux artistes-interprètes et producteurs de disques pour la diffusion publique de musique enregistrée dans les secteurs des lieux sonnés, des discothèques et activités similaires.
- des organisations se rattachant à son objet social et culturel: Société Mutualiste des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, autres sociétés d'auteurs, AGESEA (Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs), etc.

(**) Non significatif.

LA RÉPARTITION DES DROITS

	1 992	1 993	%
REPARTITION AUX AYANTS DROIT	2 066 681 971	2 213 976 659	7,13
A) AU TITRE DES DROITS D'AUTEUR	1 935 560 632	2 078 986 336	7,41
a) Sociétaires Sacem	1 638 232 410	1 764 622 691	7,72
b) Sociétés d'auteurs françaises	10 783 783	14 507 243	34,53
c) Sociétés d'auteurs étrangères	286 544 439	299 856 402	4,65
B) AU TITRE DE L'ACTION SOCIALE	123 079 703	126 362 440	3,67
a) Fonds de prévoyance	99 151 318	102 026 711	2,90
b) Fonds de solidarité	5 191 365	5 158 194	- 0,64
c) Fonds affectés en garantie des œuvres sociales	18 737 020	19 177 535	2,35
C) AU TITRE DE L'ACTION CULTURELLE	8 041 636	8 627 883	7,29
a) Fonds de valorisation des œuvres	7 729 636	8 321 883	7,66
b) Dotation des prix Sacem	312 000	306 000	- 1,92
REPARTITION POUR L'ACTION CULTURELLE	42 888 417	44 082 623	2,78
Fonds d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et la formation d'artistes			

Exemples de contrats généraux de représentation, de programme d'oeuvres diffusées.



Département
des droits généraux

CONTRAT GÉNÉRAL DE REPRÉSENTATION

**POUR CONCERTS, SPECTACLES DE VARIÉTÉS
OU DE MUSIC-HALL, BALS AVEC ATTRACTIONS,
BALS SANS ATTRACTIONS ORGANISÉS
DANS UNE ENCEINTE DE PLUS DE 200 m²**

- avec recettes : titres d'accès, buvette, buffet, sauf restauration ;
- animés par orchestre, musiciens, artistes, disques, bandes magnétiques ou programmes audiovisuels ;
- sans partie théâtrale.

A compléter et à adresser 5 jours au plus tard avant la première séance à :

Les conditions pécuniaires figurant au présent contrat ne peuvent être accordées que dans la mesure où celui-ci aura été reçu par la SACEM préalablement à la séance en cause, comme indiqué ci-dessous. A défaut, la SACEM pourra retenir sa tarification générale, en supprimant la réduction de 20 % que comportent les taux figurant à l'article 2 ¶ paragraphe 1 des Conditions générales mentionnées au verso.

Je, soussigné : NOM et prénom : Qualité :
Demeurant : N° de téléphone :

Agissant tant en mon nom personnel qu'en ma qualité d'organisateur de la manifestation qui se déroulera selon les modalités indiquées ci-après :

- certifie exacts les renseignements portés ci-dessous ;
- prend acte que la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, dite SACEM, société civile à capital variable, RCS NANTERRE D 775 675 739, dont le siège social est à Neuilly sur Seine, avenue Charles De Gaulle n° 225, m'accorde l'autorisation d'utiliser les oeuvres de son répertoire, conformément aux dispositions du Code de la propriété intellectuelle et aux Conditions générales ci-après dont je m'engage à respecter les termes ;
- m'engage à remettre à la SACEM, dès sa signature et au plus tard 5 jours avant la manifestation, l'original du présent contrat, destiné à porter à la connaissance de la SACEM les caractéristiques d'organisation de la manifestation ;
- déclare garder copie des présentes.

CARACTÉRISTIQUES D'ORGANISATION

	PREMIÈRE SÉANCE	DEUXIÈME SÉANCE	TROISIÈME SÉANCE
DATE
HORAIRE	de h à h	de h à h	de h à h
LOCALITÉ
SALLE OU CHAPITEAU			
- Nom et adresse
- Si plein air : indiquer le lieu
PRIX : - Titres d'accès F F F F F F
- Cartes d'invitation F F F F F F
- Autres titres d'accès F F F F F F
BUVETTE - BUFFET			
- Prix des consommations F F F F F F F F F
- concédé(e) à : Nom et adresse
AUDITIONS MUSICALES			
- Orchestre de danse ou musiciens.....	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>
- Artistes de variétés	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>
- Disques, bandes magnétiques	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>
- Programmes audiovisuels	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>
Nom et adresse du chef d'orchestre, des musiciens, des artistes ou du sonorisateur
FRAIS D'ORGANISATION			
Montant total du budget
des dépenses engagées
(Préciser le détail sur l'état des dépenses engagées ci-joint)

RENSEIGNEMENTS CONCERNANT L'ORGANISATEUR

- Association ou société organisatrice :
 - Dénomination :
 - Siège social :
- L'association est-elle agréée en qualité d'association d'éducation populaire ? NON OUI Date de la lettre d'agrément :
- La société est-elle affiliée à un organisme bénéficiant d'un accord avec la SACEM ? NON OUI
 - Si oui lequel ?
- Si vous organisez une séance sans entrée payante : l'association a-t-elle un but d'intérêt général ? NON OUI

Fait en double exemplaire, le à
Le Directeur du Département des Droits Généraux, L'organisateur,

(Faire précéder votre signature de la mention "lu et approuvé")

En cas d'utilisation de phonogrammes du commerce, les informations figurant sur ce document sont également utilisées par la SACEM pour le calcul de la rémunération équitable instituée au profit des artistes-interprètes et producteurs de phonogrammes par l'article L. 214 1 du Code de la propriété intellectuelle.

CONDITIONS GÉNÉRALES D'AUTORISATION

Article Premier - ÉTENDUE DE L'AUTORISATION

La SACEM donne à l'organisateur, dans les limites et aux conditions ci-après déterminées, l'autorisation préalable prévue par les articles L. 122-4 et L. 132-18 du Code de la propriété intellectuelle et les dispositions réglementaires en vigueur à la date de signature du présent contrat :

- d'exécuter, de faire ou laisser exécuter publiquement les œuvres du répertoire de la SACEM qu'il jugera bon d'utiliser,
- d'utiliser, aux seules fins d'exécution publique, les phonogrammes licitement commercialisés pour l'usage privé sur le territoire français, au titre du droit de reproduction mécanique des auteurs ou de leurs ayants droit dont la gestion lui est confiée,
- d'utiliser, aux seules fins d'exécution publique à l'exclusion de leurs projections dans les salles de spectacles cinématographiques, les vidéogrammes licitement commercialisés pour l'usage privé sur le territoire français, étant précisé qu'en ce qui concerne notamment les films cinématographiques exploités ou destinés à être exploités dans les salles de spectacles cinématographiques qui ont été reproduits sur vidéogrammes, cette autorisation ne se rapporte qu'aux seules œuvres du répertoire de la SACEM (essentiellement compositions musicales avec ou sans paroles, doublages et sous-titrages).

Il est expressément rappelé que demeurent réservés les droits voisins du droit d'auteur ainsi que tous les autres droits non administrés par la SACEM qui pourraient être exercés en raison, d'une part de l'utilisation de phonogrammes et de vidéogrammes, d'autre part de la communication de programmes effectuée au moyen d'appareils assurant la télédiffusion des œuvres sonores et audiovisuelles par quelque procédé de communication que ce soit, l'organisateur faisant son affaire personnelle de l'obtention des autorisations des autres titulaires de droits non couverts par le présent contrat, conformément notamment aux dispositions des articles L. 212-3, L. 213-1, L. 214-1 et L. 215-1 du Code de la propriété intellectuelle et aux dispositions réglementaires en vigueur.

Le droit moral des auteurs est expressément réservé à l'égard de l'organisateur. Notamment, le président du Directoire, gérant de la SACEM peut interdire au titre du droit moral, et sur la demande des auteurs ou de leurs ayants droit, l'exécution et/ou l'utilisation publiques d'enregistrements mécaniques d'une ou plusieurs œuvres déterminées du répertoire, sans que la SACEM puisse être tenue à garantie à ce titre à l'égard de l'organisateur.

Le présent contrat s'applique exclusivement aux auditions musicales pouvant être données à l'occasion de concerts, récitals, de spectacles de chants choraux et d'inspiration folklorique, de séances de variétés, de music-hall, de bals avec attractions(*), de bals sans attractions(*) organisés dans une enceinte délimitée dont la superficie est supérieure à 200 m², sans partie théâtrale, avec recettes (directes et/ou indirectes : titres d'accès, consommations, buffet sauf restauration).

• au moyen :

- d'appareils permettant la réception de télédiffusions par tout procédé,
- de disques du commerce ou d'enregistrements sonores licitement réalisés pour l'usage privé,
- de programmes audiovisuels (diapogrammes, films, vidéogrammes) licitement réalisés pour l'usage privé. Sont toutefois exclues de la présente autorisation les projections de programmes audiovisuels donnant lieu à une recette de nature publicitaire.

Par programmes audiovisuels, on entend les vidéogrammes, qu'il s'agisse de vidéocopies d'œuvres préexistantes ou d'œuvres vidéographiques originales, les films cinématographiques ainsi que les diapogrammes -supports comprenant des montages de vues fixes sonorisées à l'exclusion de toutes séquences animées d'images et de sons reproduites sur un même support ;

• avec le concours :

- d'orchestres, de musiciens, d'artistes (musique vivante).

(*) On entend par attractions les prestations d'artistes de variétés ou de groupes engagés à titre particulier et adjointes aux exécutions musicales dansantes.

Article 2 - MODALITÉS DE CALCUL DES REDEVANCES D'AUTEUR

Le calcul des redevances d'auteur est fixé selon les procédés utilisés par l'organisateur pour diffuser les œuvres protégées par la SACEM.

① SÉANCES AVEC ORCHESTRE OU MUSICIEN(S)

Le montant des redevances d'auteur est déterminé par application des pourcentages énumérés ci-dessous sur la totalité des recettes brutes réalisées (toutes taxes et service inclus) au cours de la manifestation. Cette redevance proportionnelle aux recettes est assortie d'un minimum stipulé à titre de garantie, calculé comme précisé ci-après, en fonction du budget des dépenses engagées pour l'organisation de chaque séance.

Le montant de la rémunération de l'auteur ne peut cependant jamais être inférieur à une redevance forfaitaire minimale qui s'élève pour l'année 1994(*) à 196 F HT par séance.

Cette redevance forfaitaire sera réévaluée le 1^{er} janvier de chaque année en fonction de la variation de l'indice sectoriel "loisirs, spectacles, culture" (ligne n° 24 de l'indice "loisirs, spectacles, enseignement, culture" de la série "INDICES MENSUELS DES PRIX A LA CONSOMMATION - ENSEMBLE DES MÉNAGES - CLASSIFICATION PAR FONCTION DE CONSOMMATION") - publié par l'INSEE pour le mois d'octobre précédant l'année civile considérée, selon la formule :

$$\frac{\text{Montant HT du forfait de l'année précédente} \times \text{Nouvel indice}}{\text{Indice précédent}} = \text{montant HT du forfait pour l'année en cours}$$

(arrondi au franc inférieur jusqu'à 0,49 F et au franc supérieur à compter de 0,50 F)

(*) Indice de référence octobre 1993

1- Pourcentages

A) Séances de variétés, de music-hall, bals avec attractions, bals sans attractions organisés dans une enceinte dont la superficie est supérieure à 200 m²

SÉANCES AVEC ORCHESTRE OU MUSICIEN(S)	POURCENTAGES	
	TAUX	ASSIETTE
- Avec droit d'accès (titres d'accès ou cartes d'invitation)	8,80 %	sur recettes brutes "titres d'accès"
	4,40 %	sur autres recettes brutes
- Avec entrée libre (sans droit d'accès) ou lorsque le titre d'accès est un ticket-consommation (billet d'entrée donnant droit à une consommation gratuite) dont le prix unitaire est inférieur au double du prix de la consommation la plus vendue au cours de la séance	6,60 %	sur toutes recettes brutes

B) Séances faisant notoirement appel à des œuvres non protégées (concerts, récitals, spectacles de chants choraux et d'inspiration folklorique)

Pour toutes les séances visées par le présent paragraphe, il sera tenu compte, s'il y a lieu, des œuvres tombées dans le domaine public programmées simultanément avec des œuvres protégées. Le pourcentage alors applicable fait l'objet d'une réduction en fonction de la durée d'exécution des œuvres protégées par rapport à l'ensemble du programme exécuté (calcul prorata temporis) ou selon le nombre des œuvres protégées par rapport au nombre total d'œuvres exécutées au cours du programme (calcul prorata numeris). Cette réduction ne peut être obtenue que si le programme de la séance est remis préalablement au délégué régional de la SACEM et que les œuvres effectivement exécutées correspondent bien à celles mentionnées sur le programme.

RÉPERTOIRE PROTÉGÉ	TAUX ET ASSIETTE DE LA REDEVANCE		
	SÉANCES AVEC DROIT D'ACCÈS		SÉANCES AVEC ENTRÉE LIBRE
	Sur recettes brutes "titres d'accès"	Sur autres recettes brutes	Sur toutes recettes brutes
A partir de 80 %	8,80 %	4,40 %	6,60 %
de 61 à 79 %	7,70 %	3,85 %	5,77 %
de 51 à 60 %	6,60 %	3,30 %	4,95 %
de 41 à 50 %	5,50 %	2,75 %	4,12 %
de 31 à 40 %	4,40 %	2,20 %	3,30 %
de 21 à 30 %	3,30 %	1,65 %	2,47 %
de 11 à 20 %	2,20 %	1,10 %	1,65 %
Jusqu'à 10 % de répertoire protégé	1,10 %	0,55 %	0,83 %

L'assiette des redevances stipulées aux paragraphes A) et B) ci-dessus est constituée par :

- la totalité des recettes brutes, toutes taxes et service inclus, produites par la vente des titres d'accès,
- la totalité des autres recettes brutes, toutes taxes et service inclus, notamment consommations sur table ou au bar, buffet, vente de billets de tombola ne conditionnant pas l'accès à la séance, de programmes et d'une manière générale toutes recettes perçues en contrepartie de la fourniture d'un service ou de la vente d'un produit auprès du public à l'occasion ou au cours des séances couvertes par le présent contrat.

La SACEM pourra déduire des recettes brutes réalisées au cours de la manifestation le montant de la T.V.A. afférente, calculée par application des taux en vigueur, sous réserve de la remise par l'organisateur, dans les mêmes délais que ceux prescrits à l'article 7-1. ci-après pour la fourniture de l'état de recettes, d'une attestation établie par un comptable agréé certifiant son assujettissement à cette taxe au titre de la séance considérée et en détaillant les modalités de calcul.

Les invitations ou places de service ou les consommations offertes à titre gracieux qui excéderont 5 % du nombre des entrées payantes ou 5 % des recettes consommations, seront réputées entrées payantes ou consommations payantes et comprises dans l'assiette des redevances au prix moyen des entrées ou des consommations.

Les délais invoqués par l'organisateur dans le recouvrement des créances qu'il possède à l'encontre du public ayant participé à la manifestation ne sont pas opposables à la SACEM : celles-ci sont incluses dans la recette de la séance qui en est la cause.

2 - Minimum

A) Détermination du minimum

Le minimum est déterminé par l'application sur le budget des dépenses du pourcentage prévu sur les recettes de la manifestation. Toutefois, en l'absence de recettes réalisées par la vente de titres d'accès, par dérogation à ce qui précède, le pourcentage servant au calcul du minimum garanti est celui qui aurait dû être pris en considération si la manifestation avait donné lieu à la vente de titres d'accès au public.

B) Constitution du budget des dépenses

Il est précisé que le budget des dépenses est constitué exclusivement par :

- le "budget artistique", c'est-à-dire l'ensemble des salaires des musiciens ou artistes, les avantages en nature complétant ces salaires (déplacements, nourriture, hôtel, etc.), les charges sociales et fiscales inhérentes,
 - le prix de location : salle, podium, parquet, tables, chaises,
 - les frais de décoration,
 - les frais de sonorisation,
 - les frais de publicité : impression d'affiches et de prospectus, publicité dans la presse, etc.
- Dans l'hypothèse où l'organisateur n'a la possibilité que de communiquer la partie des dépenses constituant le budget artistique, le minimum est majoré de 25 %, exception faite du cas où le budget des dépenses engagées pour la manifestation n'est constitué que par les dépenses du budget artistique.

② SÉANCES AU COURS DESQUELLES IL EST FAIT UTILISATION DE MUSIQUE ENREGISTRÉE ET/OU DE PROGRAMMES AUDIOVISUELS

Les minima, les pourcentages ainsi que la redevance forfaitaire minimale appliqués aux séances au cours desquelles il est fait utilisation de musique enregistrée et/ou de programmes audiovisuels sont les minima, les pourcentages et la redevance forfaitaire minimale prévus au paragraphe ① ci-dessus, majorés de 25 %.

Lorsque les auditions sont réalisées à la fois à l'aide d'un orchestre ou d'un (de) musicien(s) et d'enregistrements mécaniques et/ou de programmes audiovisuels licites, la majoration ci-dessus est réduite proportionnellement à la durée d'utilisation de chacun des modes d'exécution que l'organisateur devra à cette fin communiquer à la SACEM.

Article 3 - DISPOSITIONS LÉGALES EN FAVEUR DES ASSOCIATIONS

Conformément aux dispositions légales prises à cet effet par le Code de la propriété intellectuelle :

- Les associations d'éducation populaire agréées par l'autorité administrative bénéficient d'une réduction générale, non cumulable, qui a été fixée à 12,50 %.
- Les associations ayant un but d'intérêt général bénéficient, pour leurs manifestations ne donnant pas lieu à entrée payante, d'une réduction non cumulable, qui a été fixée à 5 %.

Article 4 - PROTOCOLES D'ACCORD

Si l'organisateur est adhérent à un organisme ayant conclu un protocole d'accord avec la SACEM, les conditions d'autorisation applicables sont celles fixées par ce protocole d'accord.

Article 5 - CLAUSE FORFAITAIRE

En contrepartie de l'autorisation donnée à l'organisateur d'utiliser les œuvres présentes et futures constituant le répertoire de la SACEM pendant toute la durée du contrat selon les conditions et modalités d'organisation des séances, les redevances prévues à l'article 2 ci-dessus sont dues quelle que soit la composition du programme des œuvres exécutées au cours des manifestations, sauf application des dispositions prévues à l'article 2 ① 1- B) ci-dessus.

Article 6 - OBLIGATIONS DE L'ORGANISATEUR ET CONDITIONS DE RÈGLEMENT

a) L'organisateur s'engage :

- à remettre au délégué de la SACEM dans les 10 jours suivant chaque séance :
 - les états de recettes réalisées au cours des séances visées par le présent contrat,
 - le programme des œuvres exécutées au cours de chaque séance,
- à régler le montant des redevances d'auteur déterminé à l'article 2 ci-dessus, en acquittant les notes de débit adressées par la SACEM dans les 23 jours suivant leur date d'émission.

- b) Les redevances doivent être majorées de la T.V.A. afférente calculée par application du taux en vigueur.
- c) Les redevances sont payables soit à la délégation régionale dans la circonscription de laquelle est organisée la séance, soit au siège social : 225, avenue Charles De Gaulle, 92521 Neuilly sur Seine Cedex.
- d) Les frais de correspondance et de recouvrement sont à la charge de l'organisateur.

Article 7 - FOURNITURE DES DOCUMENTS NÉCESSAIRES AU CALCUL ET À LA RÉPARTITION DES REDEVANCES D'AUTEUR

1. Remise des états de recettes

L'organisateur s'engage à remettre dans les délais fixés à l'article 6 paragraphe a) ci-dessus l'état détaillé par séance des recettes brutes, toutes taxes et service inclus, prises en compte pour le calcul des redevances stipulées à l'article 2 ci-dessus et à fournir au représentant de la SACEM, sur sa demande, toutes justifications, notamment : billetterie, contrats d'engagement des musiciens ou des artistes, factures (publicité, URSSAF, location de salle, sonorisation, frais d'hébergement, de déplacement, achat de boissons, etc.).

2. Remise des programmes (article L. 132-21 du Code de la propriété intellectuelle)

L'organisateur doit remettre dans les délais fixés à l'article 6 paragraphe a) ci-dessus les attestations de séance remplies et signées par le chef d'orchestre, le(s) musicien(s), le(s) artiste(s) ou le sonorisateur ou à défaut les programmes exacts des œuvres exécutées par le chef d'orchestre, le(s) musicien(s), le(s) artiste(s), ou le sonorisateur, établis par séance.

Si des diffusions sont données à l'aide de programmes audiovisuels, l'organisateur doit fournir les éléments de documentation suivants :

- projections de films : titre des films et nom des producteurs,
- projections de diapogrammes : relevés des œuvres musicales constituant la bande sonore,
- projections de vidéogrammes : titre, nom du producteur original et nom du distributeur des vidéogrammes.

L'organisateur s'engage à prendre toutes dispositions, notamment à l'égard des chefs d'orchestre, des musiciens, des artistes ou des sonorisateurs, pour que les programmes portent l'indication, pour chaque œuvre, du nom de l'auteur et du compositeur et, s'il y a lieu, de l'arrangeur. Ces programmes sont certifiés exacts par l'organisateur et par le chef d'orchestre, le(s) musicien(s), le(s) artiste(s) ou le sonorisateur.

Article 8 - NON FOURNITURE DES DOCUMENTS NÉCESSAIRES AU CALCUL ET À LA RÉPARTITION DES REDEVANCES D'AUTEUR

1. Non remise des états de recettes

À défaut de la remise des états de recettes servant de base au calcul des redevances dans les conditions stipulées à l'article 6 paragraphe a) ci-dessus, l'organisateur devra, de plein droit et à titre de clause pénale, régler à la SACEM et ce, sans préjudice du droit de la SACEM d'exiger, éventuellement sous astreinte, la remise desdits états devant les juridictions compétentes afin de calculer les redevances de droit d'auteur, une indemnité forfaitaire égale à 10 % du montant des redevances exigibles toutes taxes comprises pour les séances auxquelles se rapportent lesdits états manquants.

2. Non remise des programmes

À défaut de la remise des programmes dans les délais stipulés à l'article 6 paragraphe a) ci-dessus, l'organisateur devra, de plein droit et à titre de clause pénale, payer à la SACEM et ce, sans préjudice du droit de la SACEM d'exiger, éventuellement sous astreinte, la remise de ces documents devant les juridictions compétentes, une indemnité forfaitaire égale à 10 % du montant des redevances exigibles toutes taxes comprises pour les séances auxquelles se rapportent lesdits programmes manquants.

3. Programmes inexacts

Au cas où le programme remis comprendrait des inexactitudes intentionnelles imputables à l'organisateur, celui-ci sera tenu, de plein droit et à titre de clause pénale, de payer à la SACEM une indemnité forfaitaire égale à 10 % du montant des redevances exigibles toutes taxes comprises pour la séance à laquelle se rapporte ledit programme.

Article 9 - MODALITÉS D'APPLICATION DES CLAUSES PÉNALES DE L'ARTICLE 8

Il est entendu que, d'une part les indemnités stipulées à l'article 8 ci-dessus ne sont pas cumulatives, d'autre part que l'organisateur devra payer à la SACEM les indemnités stipulées à l'article 8 ci-dessus indépendamment de l'indemnité qui pourrait être due en vertu de l'article 10 ci-après.

Article 10 - NON-PAIEMENT DANS LES DÉLAIS

Le non-paiement des redevances exigibles en vertu de l'article 2 ci-dessus, dans le délai indiqué à l'article 6 - a) ci-dessus, entraînera l'application d'une pénalité calculée en multipliant la somme due par une fois et demie le taux d'intérêt légal en vigueur au jour de l'émission de la note de débit.

Le calcul de cette pénalité s'effectuera par périodes successives de 183 jours à compter de la date limite de paiement, étant entendu que la période de 183 jours au cours de laquelle le règlement interviendra sera considérée comme étant entièrement écoulée pour le calcul de ladite pénalité.

La pénalité afférente à la première période de 183 jours, c'est-à-dire celle suivant immédiatement la date à laquelle le paiement aurait dû intervenir, ne pourra jamais être inférieure à une somme représentant 10 % du montant des redevances exigibles, toutes taxes comprises.

Article 11 - CONSTATATION DES CONDITIONS D'ORGANISATION DE LA MANIFESTATION ET JUSTIFICATION DES RECETTES

La SACEM se réserve le droit, à tout moment, de faire effectuer par ses représentants la constatation des éléments qui permettent de définir le montant des redevances exigibles ainsi que le montant des recettes réalisées.

L'organisateur s'engage à ne pas faire obstacle, par quelque moyen que ce soit, à l'accomplissement de leur mission.

En cas de désaccord persistant relatif au montant des recettes déclarées par l'organisateur, la SACEM aura la faculté de charger un expert inscrit sur la liste des experts-comptables près la Cour d'Appel du siège de la délégation régionale de la SACEM d'établir un rapport sur le montant des recettes réalisées.

L'organisateur s'engage à communiquer à l'expert tous les documents comptables et fiscaux propres à la manifestation et à lui assurer tous les moyens d'investigation nécessaires à l'accomplissement de sa mission.

Article 12 - PLACES ET ENTRÉES

L'organisateur assurera l'accès à la manifestation au représentant de la SACEM, par la remise de trois places non payantes, de premier choix, non négociables, dont celui-ci aura la libre disposition.

En outre, l'organisateur s'engage :

- si l'accès à la manifestation n'est réservé qu'à un public déterminé, à l'assurer sans frais au représentant de la SACEM,
- en cas de mode d'accès particulier à la manifestation (carte, clé...) à délivrer à la SACEM le moyen approprié permettant cet accès dans les mêmes conditions que ci-dessus.

Article 13 - TITULAIRE DE L'AUTORISATION

Le bénéficiaire du présent contrat est personnel à l'organisateur et couvre les seules séances prévues en tête du présent contrat.

Article 27. Loi n° 78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés

Il est obligatoire de répondre à l'ensemble des demandes d'information permettant l'exécution de ce contrat général de représentation prévu par le Code de la propriété intellectuelle. A défaut de réponse complète, il ne pourra être pris en considération.

Destinataires des informations : Services internes de la SACEM - Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs - Association pour le Soutien du Théâtre Privé - Association pour le Soutien de la Chanson, des Variétés et du Jazz.

Existence d'un droit d'accès et de rectification susceptible d'être exercé auprès de la SACEM - Département des Droits Généraux, 225 avenue Charles De Gaulle, 92521 Neuilly sur Seine Cedex

Siège social : 225 avenue Charles De Gaulle, 92521 NEUILLY SUR SEINE CEDEX - Tel : 47 15 47 15

ÉTAT DES DÉPENSES ENGAGÉES

CONCERTS, SPECTACLES DE VARIÉTÉS OU DE MUSIC-HALL, BALS AVEC ATTRACTIONS

Organisateur responsable :

	PREMIÈRE SÉANCE	DEUXIÈME SÉANCE	TROISIÈME SÉANCE
DATE			
LOCALITÉ			
BUDGET ARTISTIQUE			
- Cachet ou minimum garanti :			
• Troupes			
• Artistes			
• Orchestre			
- Avantages en nature :			
• Frais de déplacement			
• Frais de séjour (repas, hébergement...)			
- Charges sociales et fiscales :			
• URSSAF, CARBAÇAS			
FRAIS D'ORGANISATION			
- Location de :			
• Salle			
• Parquet			
• Chapiteau			
• Podium			
• Chaises			
• Divers (préciser)			
- Sonorisation :			
- Publicité (presse, affiches) :			
- Décoration :			
- Divers (préciser) :			
TOTAL :			
(à reporter sur le Contrat général de représentation dans la rubrique "Frais d'organisation")			

Fait le à

L'organisateur responsable,

CONTRAT GÉNÉRAL DE REPRÉSENTATION

Département
des droits généraux

POUR BALS AVEC RECETTES

- titres d'accès, buvette, buffet SAUF RESTAURATION ;
- animés par orchestre de danse, disques ou bandes magnétiques, programmes audiovisuels, sans attractions ;
- en salle fixe ou démontable, en plein air dans une enceinte délimitée - dont la superficie n'excède pas 200 m².

Art. 27 - Loi n° 78 - 17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés

Il est obligatoire de répondre à l'ensemble des demandes d'information permettant l'exécution de ce contrat général de représentation prévu par le Code de la propriété intellectuelle. A défaut de réponse complète, il ne pourra être pris en considération.

Destinataires des informations :
- Services internes de la SACEM
- Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs
- Association pour le Soutien du Théâtre Privé
- Association pour le Soutien de la Chanson, des Variétés et du Jazz

Existence d'un droit d'accès et de rectification susceptible d'être exercé auprès de la SACEM Département des Droits Généraux, 225, avenue Charles De Gaulle - 92521 Neuilly sur Seine Cedex

A compléter et à adresser 5 jours au plus tard avant la première séance à :

Les conditions pécuniaires figurant au présent contrat ne peuvent être accordées que dans la mesure où celui-ci aura été reçu par la SACEM préalablement à la séance en cause, comme indiqué ci-dessous. A défaut, la SACEM se réserve le droit d'appliquer sa tarification générale, soit respectivement les coefficients de 0,133 ; 0,166 et 0,231 dans les mêmes conditions que celles prévues à l'article 2, paragraphe 1 des Conditions générales mentionnées au verso.

Je, soussigné : NOM et prénom : Qualité :

Demeurant : N° de téléphone :

Agissant tant en mon nom personnel qu'en ma qualité d'organisateur de la manifestation qui se déroulera selon les modalités indiquées ci-après :

- certifie exacts les renseignements portés ci-dessous ;
- prend acte que la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, dite SACEM, société civile à capital variable, R.C.S. Nanterre D 775 675 739, dont le siège social est à Neuilly sur Seine, avenue Charles De Gaulle n° 225, m'accorde l'autorisation d'utiliser les œuvres de son répertoire, conformément aux dispositions du Code de la propriété intellectuelle et aux Conditions générales ci-après dont je m'engage à respecter les termes ;
- m'engage à remettre à la SACEM, dès sa signature et au plus tard 5 jours avant la manifestation, l'original du présent contrat, destiné à porter à la connaissance de la SACEM les caractéristiques d'organisation de la manifestation ;
- déclare garder copie des présentes.

CARACTÉRISTIQUES D'ORGANISATION DES BALS

	PREMIÈRE SÉANCE	DEUXIÈME SÉANCE	TROISIÈME SÉANCE
DATE
HORAIRE	de..... h..... à..... h.....	de..... h..... à..... h.....	de..... h..... à..... h.....
LOCALITÉ
SALLE OU CHAPITEAU			
- Nom et adresse
- Si plein air : indiquer le lieu
- Superficie m ² m ² m ²
PRIX			
- des titres d'accès F..... F F..... F F..... F
- des cartes d'invitation F F F
- des autres titres d'accès F F F
BUVETTE - BUFFET			
- Prix des consommations F..... F..... F F..... F..... F F..... F..... F
- concédé(e) à
AUDITIONS MUSICALES DONNÉES			
A L'AIDE			
- d'orchestre de danse ou musiciens.....	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>
- de disques ou bandes magnétiques	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>
- de programmes audiovisuels	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>
- Nom et adresse du chef d'orchestre
ou du sonorisateur

RENSEIGNEMENTS CONCERNANT L'ORGANISATEUR DE BALS

- Association ou société organisatrice :
- Dénomination :
- Siège social :
- L'association est-elle agréée en qualité d'association d'éducation populaire ? NON OUI Date de la lettre d'agrément :
- La société est-elle affiliée à un organisme bénéficiant d'un accord avec la SACEM ? NON OUI
- Si oui lequel ?
- Si vous organisez une séance sans entrée payante : l'association a-t-elle un but d'intérêt général ? NON OUI

Fait en double exemplaire, le à

Le Directeur du Département des Droits Généraux,

L'organisateur,

(Faire précéder votre signature de la mention "lu et approuvé")

En cas d'utilisation de phonogrammes du commerce, les informations figurant sur ce document sont également utilisées par la SACEM pour le calcul de la rémunération équitable inscrite au profit des artistes-interprètes et producteurs de phonogrammes par l'article L. 211-1 du Code de la propriété intellectuelle.

CONDITIONS GÉNÉRALES D'AUTORISATION

Article Premier - ÉTENDUE DE L'AUTORISATION

La SACEM donne à l'organisateur, dans les limites et aux conditions ci-après déterminées, l'autorisation préalable prévue par les articles L. 122-4 et L. 132-18 du Code de la propriété intellectuelle et les dispositions réglementaires en vigueur à la date de signature du présent contrat :

- d'exécuter, de faire ou laisser exécuter publiquement les œuvres du répertoire de la SACEM qu'il jugera bon d'utiliser,
- d'utiliser, aux seules fins d'exécution publique, les phonogrammes licitement commercialisés pour l'usage privé sur le territoire français, au titre du droit de reproduction mécanique des auteurs ou de leurs ayants droit dont la gestion lui est confiée,
- d'utiliser, aux seules fins d'exécution publique à l'exclusion de leurs projections dans les salles de spectacles cinématographiques, les vidéogrammes licitement commercialisés pour l'usage privé sur le territoire français, étant précisé qu'en ce qui concerne notamment les films cinématographiques exploités ou destinés à être exploités dans les salles de spectacles cinématographiques qui ont été reproduits sur vidéogrammes, cette autorisation ne se rapporte qu'aux seules œuvres du répertoire de la SACEM (essentiellement compositions musicales avec ou sans paroles, doublages et sous-titrages).

Il est expressément rappelé que demeurent réservés les droits voisins du droit d'auteur ainsi que tous les autres droits non administrés par la SACEM qui pourraient être exercés en raison, d'une part de l'utilisation de phonogrammes et de vidéogrammes, d'autre part de la communication de programmes effectuée au moyen d'appareils assurant la télédiffusion des œuvres sonores et audiovisuelles par quelque procédé de communication que ce soit, l'organisateur faisant son affaire personnelle de l'obtention des autorisations des autres titulaires de droits non couverts par le présent contrat, conformément notamment aux dispositions des articles L. 212-3, L. 213-1, L. 214-1 et L. 215-1 du Code de la propriété intellectuelle et aux dispositions réglementaires en vigueur.

Le droit moral des auteurs est expressément réservé à l'égard de l'organisateur. Notamment, le président du Directoire, gérant de la SACEM peut interdire au titre du droit moral, et sur la demande des auteurs ou de leurs ayants droit, l'exécution et/ou l'utilisation publiques d'enregistrements mécaniques d'une ou plusieurs œuvres déterminées du répertoire, sans que la SACEM puisse être tenue à garantir ce titre à l'égard de l'organisateur.

Le présent contrat s'applique exclusivement aux auditions musicales pouvant être données à l'occasion de bals avec recettes (directes et/ou indirectes : litres d'accès, consommations, buffet sans restauration) sans attractions(*), organisés en salle fixe ou démontable ou en plein air dans une enceinte délimitée n'excédant pas 200 m² :

- au moyen :
 - d'appareils permettant la réception de télédiffusions par tout procédé,
 - de disques ou de commerce ou d'enregistrements sonores licitement réalisés pour l'usage privé,
 - de programmes audiovisuels (diapogrammes, films, vidéogrammes) licitement réalisés pour l'usage privé. Sont toutefois exclues de la présente autorisation les projections de programmes audiovisuels donnant lieu à une recette de nature publicitaire.
- Par programmes audiovisuels, on entend les vidéogrammes, qu'il s'agisse de vidéocopies d'œuvres préexistantes ou d'œuvres vidéographiques originales, les films cinématographiques ainsi que les diapogrammes - supports comprenant des montages de vues fixes sonorisées à l'exclusion de toutes séquences animées d'images et de sons reproduites sur un même support - ;
- avec les concours :
 - d'orchestres, de musiciens (musique vivante).

(* On entend par attractions les prestations d'artistes de variétés ou de groupes engagés à titre particulier et adjointes aux exécutions musicales dansantes telles que définies ci-dessus.

Article 2 - MODALITÉS DE CALCUL DES REDEVANCES D'AUTEUR

Le calcul des redevances d'auteur est fixé selon les procédés utilisés par l'organisateur pour diffuser les œuvres protégées par la SACEM.

① SÉANCES AVEC ORCHESTRE OU MUSICIEN(S)

Le montant des redevances d'auteur est constitué par une rémunération forfaitaire pouvant varier en fonction des modalités d'organisation de la manifestation, par application des coefficients énumérés ci-après :

- Séances avec droit d'accès seul 0,106
 - Séances avec droit d'accès et recettes annexes 0,133
 - Séances sans droit d'accès avec recettes indirectes 0,185
- Le montant du forfait applicable est obtenu en multipliant le coefficient correspondant à la séance considérée par le prix du titre d'accès pratiqué au cours de la séance ou à défaut par le prix de la consommation puis par la superficie utilisée, soit :

- Coefficient x prix pratiqué x superficie = FORFAIT (HT).

Il est précisé que :

- le titre d'accès correspond au prix pratiqué et affiché le plus élevé (première catégorie),
- le prix de la consommation correspond au prix de la consommation la plus vendue ; dans l'hypothèse où cette consommation est une bouteille, il convient de retenir le sixième du prix de celle-ci,
- en cas de ticket-consommation (billet d'entrée donnant droit à une consommation gratuite) obligatoire à l'entrée :
 - application du barème "séance avec droit d'accès et recettes annexes" si son montant est égal ou supérieur au double du prix de la consommation la plus vendue au cours de la séance,
 - application du barème "séance sans droit d'accès avec recettes indirectes" si son montant est inférieur au double du prix de la consommation la plus vendue au cours de la séance.

Toutefois, si le montant du ticket-consommation est inférieur au prix de la consommation la plus vendue au cours de la séance, c'est le prix de cette dernière qui doit être retenu ;

- la superficie prise en compte pour le calcul du forfait correspond :

- a) pour un bal en salle fixe : à la surface totale de la salle de danse, y compris l'emplacement réservé à la buvette, à l'exception des salles de service, vestiaires et toilettes,
- b) pour un bal en salle démontable ou en plein air : à la surface totale de la salle ou de l'enceinte utilisée.

Le montant de la rémunération de l'auteur ne peut cependant jamais être inférieur à une redevance forfaitaire minimale qui s'établit pour l'année 1994(*) à 196 F HT par séance.

Cette redevance forfaitaire sera réévaluée le 1^{er} janvier de chaque année en fonction de la variation de l'indice sectoriel "loisirs, spectacles, culture" (ligne n° 24 de l'indice "loisirs, spectacles, enseignement, culture" de la série "INDICES MENSUELS DES PRIX À LA CONSOMMATION - ENSEMBLE DES MÉTIERS - CLASSIFICATION PAR FONCTION DE CONSOMMATION") - publié par l'INSEE pour le mois d'octobre précédant l'année civile considérée, selon la formule :

Montant HT du forfait de l'année précédente x Nouvel indice	montant HT du forfait pour l'année en cours
Indice précédent	(arrondi au franc inférieur jusqu'à 0,49 F et au franc supérieur à compter de 0,50 F)

(*) Indice de référence octobre 1993

② SÉANCES AU COURS DESQUELLES IL EST FAIT UTILISATION DE MUSIQUE ENREGISTRÉE ET/OU DE PROGRAMMES AUDIOVISUELS

Les forfaits ainsi que la redevance forfaitaire minimale appliqués aux séances au cours desquelles il est fait utilisation de musique enregistrée et/ou de programmes audiovisuels sont les forfaits et la redevance forfaitaire minimale prévus au paragraphe ① ci-dessus, majorés de 25 %.

Lorsque les auditions sont dotées à la fois à l'aide d'un orchestre ou d'un (des) musicien(s) et d'enregistrements mécaniques et/ou de programmes audiovisuels licites, la majoration ci-dessus est réduite proportionnellement à la durée d'utilisation de chacun des modes d'exécution que l'organisateur devra à cette fin communiquer à la SACEM.

Article 3 - DISPOSITIONS LÉGALES EN FAVEUR DES ASSOCIATIONS

Conformément aux dispositions légales prises à cet effet par le Code de la propriété intellectuelle :

1. Les associations d'éducation populaire agréées par l'autorité administrative bénéficient d'une réduction générale, non cumulable, qui a été fixée à 12,50 %.
2. Les associations ayant un but d'intérêt général bénéficient, pour leurs manifestations ne donnant pas lieu à entrée payante, d'une réduction non cumulable, qui a été fixée à 5 %.

Article 4 - PROTOCOLES D'ACCORD

Si l'organisateur est adhérent à un organisme ayant conclu un protocole d'accord avec la SACEM, les conditions d'autorisation applicables sont celles fixées par ce protocole d'accord.

Article 5 - CLAUSE FORFAITAIRE

En contrepartie de l'autorisation donnée à l'organisateur d'utiliser les œuvres présentes et futures constituant le répertoire de la SACEM pendant toute la durée du contrat selon les conditions et modalités d'organisation des séances, les redevances prévues à l'article 2 ci-dessus sont dues quelle que soit la composition du programme des œuvres exécutées au cours des manifestations.

Article 6 - OBLIGATIONS DE L'ORGANISATEUR ET CONDITIONS DE RÈGLEMENT

- a) L'organisateur s'engage :
 - à remettre au délégué de la SACEM dans les 10 jours suivant chaque séance le programme des œuvres exécutées au cours de chaque séance,
 - à régler le montant des redevances d'auteur déterminé à l'article 2 ci-dessus, en acquittant les notes de débit adressées par la SACEM dans les 23 jours suivant leur date d'émission.
- b) Les redevances doivent être majorées de la T.V.A. afférente calculée par application du taux en vigueur.
- c) Les redevances sont payables soit à la délégation régionale dans la circonscription de laquelle est organisée la séance, soit au siège social : 275 avenue Charles De Gaulle, 92521 Neuilly sur Seine Cedex.
- d) Les frais de correspondance et de recouvrement sont à la charge de l'organisateur.

Article 7 - REMISE DES PROGRAMMES (article L. 132-21 du Code de la propriété intellectuelle)

L'organisateur doit remettre dans les délais fixés à l'article 6 paragraphe a) ci-dessus les attestations de séance remplies et signées par le chef d'orchestre, le(s) musicien(s) ou le sonorisateur ou à défaut les programmes exacts des œuvres exécutées par le chef d'orchestre, le(s) musicien(s) ou le sonorisateur, établis par séances.

Si des diffusions sont données à l'aide de programmes audiovisuels, l'organisateur doit fournir les éléments de documentation suivants :

- projections de films : titre des films et nom des producteurs,
 - projections de diapogrammes : relevés des œuvres musicales constituant la bande sonore,
 - projections de vidéogrammes : titre, nom du producteur original et nom du distributeur des vidéogrammes.
- L'organisateur s'engage à prendre toutes dispositions, notamment à l'égard des chefs d'orchestre, des musiciens ou du sonorisateur, pour que les programmes portent l'immatriculation, pour chaque œuvre, du nom de l'auteur et du compositeur et, s'il y a lieu, de l'arrangeur. Ces programmes sont certifiés exacts par l'organisateur et par le chef d'orchestre, le(s) musicien(s) ou le sonorisateur.

Article 8 - PROGRAMMES INEXACTS

Au cas où le programme remis comporterait des inexactitudes intentionnelles imputables à l'organisateur, celui-ci sera tenu, de plein droit et à titre de clause pénale, de payer à la SACEM une indemnité forfaitaire égale à 10 % du montant des redevances exigibles toutes taxes comprises pour la séance à laquelle se rapporte ledit programme.

Article 9 - NON REMISE DES PROGRAMMES

Indépendamment de l'indemnité qui pourrait être due en vertu de l'article 10 ci-après, à défaut de la remise des programmes dans les délais stipulés à l'article 6 paragraphe a) ci-dessus, l'organisateur devra, de plein droit et à titre de clause pénale, payer à la SACEM et ce, sans préjudice du droit de la SACEM d'exiger, éventuellement sous astreinte, la remise de ces documents devant les juridictions compétentes, une indemnité forfaitaire égale à 10 % du montant des redevances exigibles toutes taxes comprises pour les séances auxquelles se rapportent lesdits programmes manquants.

Article 10 - NON-PAIEMENT DANS LES DÉLAIS

Le non-paiement des redevances exigibles au vu de l'article 2 ci-dessus, dans le délai indiqué à l'article 6 - a) ci-dessus, entraînera l'application d'une pénalité calculée en multipliant la somme due par une fois et demie le taux d'intérêt légal en vigueur au jour de l'émission de la note de débit.

Le calcul de cette pénalité s'effectuera par périodes successives de 183 jours à compter de la date limite de paiement, étant entendu que la période de 183 jours au cours de laquelle le règlement interviendra sera considérée comme étant entièrement écoulée pour le calcul de ladite pénalité. La pénalité afférente à la première période de 183 jours, c'est à dire celle suivant immédiatement la date à laquelle le paiement aurait dû intervenir, ne pourra jamais être inférieure à une somme représentant 10 % du montant des redevances exigibles, toutes taxes comprises.

Article 11 - CONSTATATION DES CONDITIONS D'ORGANISATION DE LA MANIFESTATION

La SACEM se réserve le droit, à tout moment, de faire effectuer par ses représentants la constatation des éléments qui permettent de définir le montant des redevances exigibles.

L'organisateur s'engage à ne pas faire obstacle, par quelque moyen que ce soit, à l'accomplissement de leur mission.

Article 12 - PLACES ET ENTRÉES

L'organisateur assurera l'accès à la manifestation au représentant de la SACEM, par la remise de trois places non payantes, de premier choix, non négociables, dont celui-ci aura la libre disposition.

En outre, l'organisateur s'engage :

- si l'accès à la manifestation n'est réservé qu'à un public déterminé, à l'assurer sans frais au représentant de la SACEM,
- en cas de mode d'accès particulier à la manifestation (carte, clé...) à délivrer à la SACEM le moyen approprié permettant cot accès dans les mêmes conditions que ci-dessus.

Article 13 - TITULAIRE DE L'AUTORISATION

Le bénéficiaire du présent contrat est personnel à l'organisateur et couvre les seules séances prévues en tête du présent contrat.

SOCIÉTÉ DES AUTEURS,
COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DE MUSIQUE
(S.A.C.E.M.)

SOCIÉTÉ DES AUTEURS
ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES
(S.A.C.D.)

Renvoyer ce document à

ÉTAT DES DÉPENSES ET RECETTES

DOCUMENT A RETOURNER DANS LES 10 JOURS SUIVANT LA MANIFESTATION

(Mettre une croix dans les cases correspondantes)

- Nom et prénom de l'organisateur responsable :

- Qualité :

- Adresse : Téléphone :

- Dénomination de la société ou association :

- Est-elle :

- Reconnue d'éducation populaire NON OUI DATE ET N° DE LA LETTRE D'AGREMENT MINISTERIEL

- Affiliée à un organisme national ayant conclu un accord avec la S.A.C.E.M. NON OUI

NOM ET ADRESSE DE L'ORGANISME	N° ET MILLESIME DE LA CARTE

- Si vous organisez une séance sans entrée payante :
L'association a-t-elle un but d'Intérêt Général ? NON OUI

	PREMIERE SÉANCE	DEUXIÈME SÉANCE	TROISIÈME SÉANCE
- Localité :			
- Dates :			
- Horaires :			
- Genres (*) :			
- Nom et adresse des :			
<input type="checkbox"/> Orchestres			
<input type="checkbox"/> Troupes			
<input type="checkbox"/> Artistes			
<input type="checkbox"/> Sonorisateurs			
ayant prêté leur concours			
- Salle ou parquet :			
- Dénomination			

(*) (bal, concert, kermesse, gala de variétés, représentation théâtrale, cinéma, etc.)

N.B. - Ne pas omettre de :

- mentionner au verso, le nombre des entrées gratuites et le détail des entrées par catégorie.
- nous adresser soit l'attestation de séance, soit le relevé des œuvres utilisées (par exécutants, disques ou bandes magnétiques).

SIÈGE SOCIAL { S.A.C.E.M : Société civile à capital variable - R.C.S. Nanterre D 775 675 739
225, avenue Charles-De-Gaulle - 92521 Neuilly s/Seine Cedex
S.A.C.D. : Société civile à capital variable - R.C.S. Paris D 874 406 936
9 - 11 et 11 bis, rue Ballu - 75442 Paris Cedex 09

Département
des droits généraux

**SÉANCES DANSANTES ET/OU SPECTACLES
OU CONCERTS DONT LA RECETTE PRINCIPALE
EST CONSTITUÉE PAR LA RESTAURATION
(REPAS DANSANTS - REPAS SPECTACLES - RÉVEILLONS)**

A compléter et à adresser 5 jours au
plus tard avant la première séance à

Art. 27, loi n° 78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés

Il est obligatoire de répondre à l'ensemble des demandes d'information permettant l'exécution de ce contrat général de représentation prévu par le Code de la propriété intellectuelle. A défaut de réponse complète, il ne pourra être pris en considération.

Destinataires des informations : Services internes de la SACEM
- Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs
- Association pour le Soutien du Théâtre Privé
- Association pour le Soutien de la Chanson, des Variétés et du Jazz

Existence d'un droit d'accès et de rectification susceptible d'être exercé auprès de la SACEM, Département des Droits Généraux, 225 avenue Charles De Gaulle, 92521 Neuilly sur Seine Cedex

Les conditions pécuniaires figurant au présent contrat ne peuvent être accordées que dans la mesure où celui-ci aura été reçu par la SACEM préalablement à la séance en cause, comme indiqué ci-dessous. A défaut, la SACEM pourra retenir sa tarification générale, en supprimant la réduction de 20 % que comportent les taux figurant à l'article 2 § 1er paragraphe 1 des Conditions générales mentionnées au verso.

Je, soussigné : NOM et prénom : Qualité :
Demeurant : N° de téléphone :

Agissant tant en mon nom personnel qu'en ma qualité d'organisateur de la manifestation qui se déroulera selon les modalités indiquées ci-après :

- certifie exacts les renseignements portés ci-dessous ;
- prend acte que la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, dite SACEM, société civile à capital variable, RCS NANTERRE D 775 675 739, dont le siège social est à Neuilly sur Seine, avenue Charles De Gaulle n° 225, m'accorde l'autorisation d'utiliser les œuvres de son répertoire, conformément aux dispositions du Code de la propriété intellectuelle et aux Conditions générales ci-après dont je m'engage à respecter les termes ;
- m'engage à remettre à la SACEM, dès sa signature et au plus tard 5 jours avant la manifestation, l'original du présent contrat, destiné à porter la connaissance de la SACEM les caractéristiques d'organisation de la manifestation ;
- déclare garder copie des présentes.

	CARACTÉRISTIQUES D'ORGANISATION	
	PREMIÈRE SÉANCE	DEUXIÈME SÉANCE
DATE
HORAIRE	de h à h	de h à h
LOCALITÉ
SALLE OU CHAPITEAU
- Nom et adresse
- Si plein air : indiquer le lieu
- Capacité d'accueil (nombre de places assises)
PRIX DES REPAS : (boisson et service compris) F F
Montant acquitté par chaque convive F F
DROIT D'ACCÈS (autre que le prix du repas) F F
BUVETTE - BUFFET
- Prix des consommations F F
- concédé(e) à
AUDITIONS MUSICALES DONNÉES A L'AIDE		
- d'orchestre de danse ou musiciens	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>
- d'artistes	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>
- de disques ou bandes magnétiques	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>
- de programmes audiovisuels	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>	OUI <input type="checkbox"/> NON <input type="checkbox"/>
- Nom et adresse du chef d'orchestre ou du sonorisateur
- Nom et adresse des artistes

RENSEIGNEMENTS CONCERNANT L'ORGANISATEUR

- Association ou société organisatrice :
 - Dénomination :
 - Siège social :
- L'association est-elle agréée en qualité d'association d'éducation populaire ? NON OUI Date de la lettre d'agrément :
- La société est-elle affiliée à un organisme bénéficiant d'un accord avec la SACEM ? NON OUI
 - Si oui lequel ?
 - N° de la carte d'adhérent de l'année en cours :
- Si vous organisez une séance sans entrée payante : l'association a-t-elle un but d'intérêt général ? NON OUI

Fait en double exemplaire, le à
Le Directeur du Département des Droits Généraux, L'organisateur,

(Faire précéder votre signature de la mention "lu et approuvé")

En cas d'utilisation de phonogrammes du commerce, les informations figurant sur ce document sont également utilisées par la SACEM pour le calcul de la rémunération équitable instituée à profit des artistes-interprètes et producteurs de phonogrammes par l'article 17 de la loi n° 78-17 du Code de la propriété intellectuelle.



Département
des droits généraux

A compléter et à adresser 5 jours au
plus tard avant la première séance :

ÉTAT DES DÉPENSES ENGAGÉES

SÉANCES DANSANTES ET/OU SPECTACLES
OU CONCERTS DONT LA RECETTE PRINCIPALE EST
CONSTITUÉE PAR LA RESTAURATION (REPAS
DANSANTS - REPAS SPECTACLES - RÉVEILLONS)

Organisateur responsable :

	PREMIÈRE SÉANCE	DEUXIÈME SÉANCE
DATE
LOCALITÉ
BUDGET ARTISTIQUE		
- Cachet ou minimum garanti :
• Troupes
• Artistes
• Orchestre
- Avantages en nature :
• Frais de déplacement
• Frais de séjour (repas, hébergement...)
- Charges sociales et fiscales :		
• URSSAF, CARBAÏLAS
FRAIS D'ORGANISATION		
- Location de :		
• Salle
• Parquet
• Chapiteau
• Podium
• Chaises
• Divers (préciser)
- Sonorisation :
- Publicité (presse, affiches) :
- Décoration :
- Divers (préciser) :
TOTAL :
Fait le à

L'organisateur responsable,

Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique
Société civile à capital variable - RCS Nanterre D 775 675 739
Siège social : 225, avenue Charles De Gaulle - 92521 NEUILLY SUR SEINE CEDEX - Tél. 47 15 47 15

PROGRAMME DES ŒUVRES DIFFUSÉES

À quoi sert ce programme

Il permet de distribuer aux auteurs, compositeurs et éditeurs dont vous diffusez les œuvres, la part qui revient à chacun sur les droits que vous versez.
En leur nom, nous vous remercions de bien vouloir le rédiger avec précision et très lisiblement.

Vous devez inscrire sur ce programme

- La liste complète des œuvres diffusées
- La nature des œuvres : chanson, instrumental, sketch, poème, film ou vidéo
- Pour chaque œuvre le nom des auteurs ou compositeurs
- Si l'œuvre fait l'objet d'un arrangement musical, le nom de l'arrangeur
- La durée de chaque œuvre ou extrait
- Le mode de diffusion : Musique vivante (orchestre, musiciens, interprètes)
Musique enregistrée (disques, cassettes, bandes magnétiques)
Film, vidéo
- Pour les œuvres audiovisuelles :
 - dans la colonne NATURE DES ŒUVRES précisez FILM ou VIDÉO
avec la mention VO pour version originale
ou V F pour version française
 - dans la colonne NOMS DES AUTEURS indiquez le nom du producteur et du réalisateur

*Même si vous n'avez pas toutes les informations souhaitées, merci de bien vouloir indiquer celles dont vous disposez et d'envoyer le programme joint à notre délégation régionale.
Elle peut également vous fournir toutes précisions pour remplir ce programme.*



PROGRAMME À COMPLÉTER

Date(s) de diffusion : _____ de _____ h à _____ h
 _____ de _____ h à _____ h

Nom de la salle : _____

Ville : _____ Code postal : _____

Nom de l'organisateur : _____

Adresse : _____

Nom du chef d'orchestre, de l'interprète : (Musique vivante) _____

Nom du sonorisateur : (Musique enregistrée) _____

Adresse : _____

RÉSERVÉ À LA SACEM

Montant des droits HT : _____

Code DR - DL : _____

Code TEO/TAM : _____

N° ordre : _____

N° contrat/client : _____

N° tourneur/tournée : _____

Mois de règlement : _____

Mode de diffusion (cocher la case correspondante)

Musique vivante (orchestre, musiciens, interprètes) Musique enregistrée (disques, cassettes, bandes magnétiques) Film, vidéo

Pour un interprète utilisant une bande son en accompagnement musical, cocher la case Musique vivante.

	TITRE DES ŒUVRES	NATURE DES ŒUVRES (*)	NOMS DES AUTEURS OU COMPOSITEURS (**)	NOMS DES ARRANGEURS	DURÉE
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					
17					
18					
19					
20					

(*) Chanson, instrumental, sketch, poème, film ou vidéo (VO ou VF)

(**) Pour les œuvres audiovisuelles : nom du producteur et du réalisateur

	TITRE DES ŒUVRES	NATURE DES ŒUVRES (*)	NOMS DES AUTEURS OU COMPOSITEURS (**)	NOMS DES ARRANGEURS	DURÉE
21					
22					
23					
24					
25					
26					
27					
28					
29					
30					
31					
32					
33					
34					
35					
36					
37					
38					
39					
40					
41					
42					
43					
44					
45					

**À adresser
à la délégation régionale de**

Fait le : _____ à : _____

L'organisateur :

Le chef d'orchestre :

Le sonorisateur :

L'interprète :

UTILISATION DE DISQUES, CASSETTES... EN PUBLIC

*Responsables d'associations, de comités des fêtes, de comités d'entreprise,
de services culturels des collectivités locales, de sociétés...*

*Vous organisez un bal, un repas dansant, une kermesse, une fête...
et vous animez cette manifestation occasionnelle avec de la musique.*

◆ Si vous utilisez des disques, des cassettes ou des bandes magnétiques :

Vous devez déjà payer à la SACEM des droits pour rémunérer les auteurs-compositeurs.

Les musiciens, artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes doivent désormais recevoir une rémunération pour leur contribution à votre manifestation. Le Code de la propriété intellectuelle leur reconnaît en effet un droit à rémunération pour la diffusion publique de musique enregistrée, quel que soit le moyen utilisé (lecteurs de disques, de cassettes, récepteurs de radio ou de télévision, magnétophones...).

Ce droit distinct des droits des auteurs est appelé "Rémunération équitable". Il est géré par la SPRE (Société civile pour la Perception de la Rémunération Equitable).

C'est la décision administrative du 9 septembre 1987 publiée au Journal Officiel du 13 décembre 1987 qui a fixé cette rémunération à 18 % du montant des droits d'auteur dus à la SACEM, avec un minimum annuel de 180 Frs H.T.

Ce minimum doit être facturé pour tout montant de droits d'auteur inférieur à 1.000 Frs ; pour des raisons techniques, il ne pourra pas être appliqué avant 1995. (Jusqu'à cette date, la rémunération équitable sera donc facturée uniquement en pourcentage des droits d'auteur).

La SPRE a chargé la SACEM du recouvrement de la rémunération équitable

Pour les manifestations occasionnelles avec diffusion publique de musique enregistrée que vous organiserez, vous recevrez donc en même temps la facture de la SACEM pour les droits d'auteur et celle de la SPRE pour la rémunération équitable.

Lorsque vous établissez le budget prévisionnel de votre manifestation, n'hésitez pas à contacter le délégué de la SACEM de votre région afin qu'il vous indique le coût de la rémunération équitable.

◆ Si vous faites appel uniquement à de la musique vivante (orchestre, musiciens, artistes-interprètes), vous n'aurez pas à payer de rémunération équitable.

1100 - 4004 - SACEM - DACC/DJUG - 11/11/87 93

sacem 

Société des Auteurs, Compositeurs
et Éditeurs de Musique

 spré

Société Civile pour la Perception de la Rémunération Equitable
11 - 11, rue de la République - 92000 - Nanterre

ANNEXE 6

Annexe 6.1:

Statuts de l'association Ateliers de Diffusion Audiovisuelle (ADAV).

Annexe 6.2:

Exemples de contrats signés par l'ADAV avec des éditeurs vidéographiques.

Source:

ADAV.

STATUTS DE L'ASSOCIATION "ATELIERS DE DIFFUSION AUDIOVISUELLE"

Article 1 - Titre

Il est fondé entre les adhérents aux présents statuts une association, dont la durée est illimitée, régie par les dispositions de la Loi de 1901, ayant pour titre :

"ATELIERS DE DIFFUSION AUDIOVISUELLE" (a.d.a.v.)

Article 2 - Siège social

Le siège social est fixé à PARIS (Seine)

Article 3 - Buts

Cette association a pour but :

- . mettre en valeur le patrimoine culturel audiovisuel, notamment celui issu de la Télévision et du Tiers secteur audiovisuel, le faire mieux connaître par tous les moyens : information, manifestations, colloques..,
- de favoriser, dans le cadre de l'action culturelle, la diffusion de ce patrimoine dans les structures culturelles, éducatives, sociales, de loisirs et au delà.
- . de développer par l'ensemble de ses actions des pratiques dynamiques et actives de diffusion audiovisuelle au sein des publics touchés, situées dans la perspective de l'évolution des moyens de communication à venir.

Article 4

En aucun cas "Ateliers de Diffusion Audiovisuelle" ne pourra prendre de positions politiques ou confessionnelles. Les locaux et immeubles mis à sa disposition ne pourront être utilisés à de telles fins.

Article 5 - Composition

L'association se compose :

- 1) de membres fondateurs, qui auront versé une cotisation annuelle de 100 Frs (*)
- 2) de membres actifs, qui auront versé une cotisation annuelle de 100 Frs (*)
- 3) de membres d'honneur, qui sont dispensés de cotisations.

Article 6 - Admission

Pour faire partie de l'association, il faut être majeur (ou fournir une autorisation écrite des parents), jouir de ses droits civils, être agréé par le bureau qui statue, lors de chacune de ses réunions, sur les demandes d'admission présentées.

(*) - au 1er janvier 1989

Article 7 - Radiation

La qualité de membre se perd par :

- démission, notifiée par lettre recommandée au Président du Conseil d'Administration.
- radiation, prononcée par le Conseil d'Administration pour refus d'observer les prescriptions du ou des règlements intérieurs, pour non-paiement des cotisations ou pour tout autre motif grave.

Tout membre ayant encouru la radiation est admis à préciser ses explications oralement ou par écrit devant le Conseil d'Administration avant décision. Après décision, tout membre peut adresser un recours à l'Assemblée Générale. Les délais de notification et de recours sont précisés dans le règlement intérieur.

Article 8 - Ressources

Les ressources de l'association se composent :

- 1) des cotisations de ses membres,
- 2) des subventions qui pourraient lui être accordées par l'Etat ou les collectivités publiques,
- 3) des sommes perçues en contrepartie des prestations fournies par l'association,
- 4) de toutes autres ressources autorisées par les textes législatifs et réglementaires.

Article 9 - Administration

L'association est administrée par une Assemblée Générale, un Conseil d'Administration et un Bureau.

Article 10 - Assemblée Générale

L'Assemblée Générale comprend tous les membres de l'association.

Elle se réunit au moins une fois par an en session normale ; en session extraordinaire sur convocation du Conseil d'Administration ou sur demande du quart au moins de ses membres.

Les convocations sont adressées par le Secrétaire 15 jours avant la date fixée. L'ordre du jour est indiqué sur la convocation.

Le Bureau de l'Assemblée est celui du Conseil d'Administration.

Le Président, assisté des membres du conseil, préside l'assemblée et expose la situation morale de l'association.

Le Trésorier rend compte de sa gestion. Le bilan est soumis à l'approbation de l'Assemblée Générale.

Il est procédé, après épuisement de l'ordre du jour, au remplacement, au scrutin secret, des membres du Conseil d'Administration sortants.

Article 11 - Conseil d'Administration et Bureau

L'association est dirigée par un Conseil d'Administration composé de membres fondateurs ou actifs, élus pour deux années par l'Assemblée Générale. Les membres sont rééligibles.

A titre transitoire, le Conseil d'Administration se confond avec l'Assemblée Générale constitutive.

Le Conseil d'Administration choisit parmi ses membres un Bureau, élu pour un an, composé de :

- un Président
- un Trésorier
- un Secrétaire

Le Conseil étant renouvelé chaque année par moitié, la première année, les membres sortants sont désignés par le sort.

En cas de vacances, le Conseil pourvoit provisoirement au remplacement de ses membres. Il est procédé à leur remplacement définitif par la plus prochaine Assemblée Générale. Les pouvoirs des membres ainsi élus prennent fin à l'époque où devrait normalement expirer le mandat des membres remplacés.

Article 12 - Réunion et fonctionnement du Conseil d'Administration

Le Conseil d'Administration se réunit une fois au moins tous les six mois, sur convocation du Président ou sur demande du quart de ses membres.

L'ordre du jour est établi par le Bureau. Il comporte obligatoirement les sujets dont la discussion est demandée par un des membres fondateur ou le quart des membres du Conseil.

Les décisions prises à la majorité des voix ; en cas de partage, la voix du Président est prépondérante.

Tout membre du Conseil qui, sans excuse, n'aura pas assisté à trois réunions consécutives, pourra être considéré comme démissionnaire.

Selon les besoins et à titre consultatif, le Président peut, de sa propre initiative ou sur proposition, inviter aux réunions du Conseil, toute personne étrangère au Conseil ou à l'association, dont la présence lui paraît utile ou opportune.

Il est tenu procès-verbal des séances sur un registre coté et paraphé par le Président.

Les procès-verbaux sont signés par le Président et le Secrétaire.

Article 13 - Gestion de l'association

Le Conseil d'Administration est investi des pouvoirs les plus étendus pour la gestion et la mise en oeuvre des objectifs de l'association.

Il peut faire toute délégation de pouvoir à un ou plusieurs membres fondateurs ou actifs de l'association.

Article 14 - Fonctionnement du Bureau

Le Bureau assure l'exécution des tâches définies par le Conseil d'Administration.

Il se réunit au moins tous les 2 mois et chaque fois qu'il est convoqué par le Président ou à la demande du quart des membres du Bureau.

Article 15 - Règlement Intérieur

Un règlement intérieur peut être établi par le Conseil d'Administration qui le fait alors approuvé par l'Assemblée Générale.

Le règlement est destiné à préciser les divers points non prévus par les statuts, notamment ceux qui ont trait au fonctionnement interne de l'association.

Article 16 - Locaux

L'association exerce ses différentes activités dans les locaux mis à sa disposition par les membres fondateurs, ou tout autre local acquis ou loué par l'association.

Article 17 - Dispositions financières

Les membres du Bureau de l'association ne peuvent recevoir aucune rétribution en raison des fonctions qui leur sont confiées dans cette association.

Le patrimoine de l'association répond seul des engagements contractés en son nom et aucun des membres ne peut, en aucun cas, en être rendu responsable.

Le Président de l'association ordonne les dépenses, il représente l'association en justice et dans les actes de la vie civile. En cas de représentation en justice, le Président ne peut être remplacé que par un mandataire agissant en vertu d'une procuration spéciale.

Article 18 - Budget

Le budget de l'association est établi du 1er janvier au 31 décembre de chaque année.

Article 19 -COMPTABILITE

Il est tenu au jour le jour une comptabilité deniers par recettes et dépenses et une comptabilité matière. Le mobilier et le matériel mis à la disposition de l'association par l'Etat ou d'autres collectivités publiques font l'objet d'inventaires spéciaux contradictoires. Ils sont gérés sous le contrôle de la collectivité propriétaire qui en vérifie la bonne utilisation et l'entretien et qui en prononce, le cas échéant, la mutation, la réforme et le remplacement.

L'association doit assurer contre l'incendie, les dégâts des eaux, les dommages causés par la foudre, les matériels, mobiliers et objets de toute nature qui sont ou peuvent être la propriété de l'Etat ou d'autres collectivités. Les primes afférentes aux polices d'assurances sont intégralement à la charge de l'association.

Article 20 - Modification des statuts

Les statuts ne peuvent être modifiés que par un vote de l'Assemblée Générale, à la majorité des deux tiers des membres présents.

Article 21- Dissolution

La dissolution de l'association ne peut intervenir que par une décision de l'Assemblée Générale après vote à la majorité de deux tiers des membres présents dont obligatoirement la moitié plus un des membres fondateurs.

Si cette proportion n'était pas atteinte, l'assemblée serait convoquée à nouveau, à quinze jours au moins d'intervalle et pourrait alors délibérer valablement quel que soit le nombre des présents.

Les délibérations ont lieu conformément aux règles précisées à l'article 10.

En cas de dissolution, un ou plusieurs liquidateurs sont nommés par l'Assemblée Générale et l'actif, s'il y a lieu, est dévolu conformément à l'article 9 de la loi du 1er juillet 1901 et au décret du 16 août 1901.

Exemples de contrats signés par l'ADAV avec des éditeurs vidéographiques.

CONTRAT

ENTRE :

LA SOCIETE , Société à Responsabilité Limitée au capital de
F, inscrite au Registre du Commerce et des Sociétés de
Paris sous le numéro dont le siège social est au
représentée par son Gérant,

agissant solidairement pour le compte de l'Association dont
le siège social est au 65, rue des Rigoles - 75020 PARIS,
représentée par sa présidente,

Ci-après dénommée "Le Contractant"

d'une part,

ET :

, Société Anonyme au capital de
F, inscrite au Registre du Commerce et des Sociétés de
Paris sous le numéro , dont le siège social est au
représentée par son Président,

ci-après dénommée

d'autre part,

IL A ETE PREALABLEMENT EXPOSE CE QUI SUIIT :

La Société édite et distribue sous forme de vidéogrammes des oeuvres audiovisuelles destinées principalement à la vente et à la location au public pour l'usage privé sous la marque et pour une exploitation dans le circuit dit institutionnel.

Le Contractant a notamment pour activité l'édition, la diffusion et la distribution de programmes audiovisuels et a mandaté pour effectuer la distribution des programmes.

CECI ETANT EXPOSE, IL A ETE CONVENU ET ARRETE CE QUI SUIIT :

ARTICLE 1 - DEFINITIONS

Pour les besoins du présent contrat, les termes suivants auront la définition ci-après mentionnée :

1.1 Programme.

"Programme" désigne les oeuvres audiovisuelles visées par le présent contrat dont les caractéristiques sont définies en annexe 1.

1.2 Vidéogrammes.

"Vidéogrammes" s'entend des supports audiovisuels sous forme de vidéocassettes VHS.

1.3 Territoires.

Territoires désigne la France (y compris les DOM TOM), et pour un certain nombre de programmes, la Belgique, la Suisse et le Canada Francophone. Ces éventuelles extensions seront précisées en annexe 1.

1.4 Circuit dit institutionnel.

"Circuit dit institutionnel" s'entend des organismes à but non lucratif à vocation culturelle, éducative, sociale où le public peut avoir accès à des représentations non commerciales sans billetterie CNC, tels que bibliothèque, centre de documentation, conservatoire, établissement d'enseignement,

ARTICLE 5 - DUREE

Le présent contrat est conclu pour une durée de un an à compter de la date de signature de la présente convention.

Il sera renouvelé par tacite reconduction pour la même durée sauf dénonciation par l'une ou l'autre des parties par lettre recommandée avec A.R. envoyée au plus tard 2 mois avant l'expiration de la période.

ARTICLE 6 - CONDITIONS FINANCIERES

Le Contractant s'engage à verser à pour chaque vidéocassette reproduisant un programme disponible pour le circuit dit "institutionnel" le prix hors taxes indiqué au regard de chaque titre sur la liste jointe en annexe 1.

se réserve le droit de modifier les prix indiqués dans l'annexe précitée au terme de la première année d'exploitation. Dans cette hypothèse, le Contractant sera informé de ces modifications préalablement à la prise en compte de sa commande.

ARTICLE 7 - DROITS D'AUTEUR

s'engage à régler les sommes dues à la SDRM (Société pour la gestion du droit de reproduction mécanique) au titre des droits de reproduction dus aux auteurs à l'exclusion de tout autre droit.

En aucun cas, ne pourra être tenue pour responsable du paiement des droits de représentation dus aux sociétés d'auteurs à l'occasion de la représentation publique des programmes dans les circuits institutionnels.

ARTICLE 8 - GARANTIES

déclare et garantit au Contractant qu'elle détient les droits d'exploitation des programmes aux fins d'application du présent contrat, sous réserve de l'alinéa 2 de l'article 7 ci-dessus.

ARTICLE 9 - TRANSFERT DE DROITS

Le Contractant s'interdit de céder tout ou partie des droits dont il dispose en application du présent contrat à tout tiers quel qu'il soit. De même, le Contractant s'interdit de substituer un tiers dans les droits et obligations mis à sa charge dans le cadre du présent contrat. Il est précisé que ces restrictions ne s'appliquent pas aux exploitations confiées à

ARTICLE 10 - CLAUSE PENALE

En cas d'inexécution par l'une des parties de l'une de ses obligations, et 3 semaines après la réception d'une lettre recommandée avec mise en demeure de s'exécuter restée infructueuse, la présente convention serait résiliée au tort exclusif de la partie défaillante, sans préjudice de tous dommages et intérêts supplémentaires réclamés à la juridiction compétente.

ARTICLE 11 - LITIGES

Toute contestation portant sur l'application ou l'interprétation de la présente convention sera soumise aux Tribunaux compétents de Paris.

**FAIT A PARIS, LE
EN . EXEMPLAIRES**

CONVENTION DE DIFFUSION-DISTRIBUTION RÉSEAUX CULTURELS

ENTRE :

LE CONTRACTANT : **ATELIERS DIFFUSION AUDIOVISUELLE "a.d.a.v." (Association loi 1901),
41, rue des Envierges - 75020 PARIS,
représentée par sa directrice Madame Varda LERIN.**

ET :

LE CÉDANT :

IL A ÉTÉ CONVENU ET ARRÊTÉ CE QUI SUIT :

PREAMBULE

L'a.d.a.v. engage, par ses actions de diffusion-distribution, une politique de promotion des programmes audiovisuels peu ou pas diffusés dans le cadre de l'édition commerciale.

A travers ces actions l'adav poursuit plusieurs objectifs :

Faire connaître auprès des réseaux culturels des programmes qui ne trouvent pas de diffusion dans les circuits commerciaux traditionnels.

Générer, à travers ces actions de diffusion-distribution, une économie de la diffusion entrant directement dans l'économie de la production.

Enfin, démontrer au secteur commercial de l'édition l'intérêt des programmes proposés et éventuellement aider à ce que ces programmes soient édités.

ARTICLE 1 - DÉFINITIONS

Pour les besoins du présent contrat, les termes suivants auront la définition ci-après mentionnée :

1.1 Programmes.

"Programmes" désigne les œuvres audiovisuelles visées par le présent contrat.

1.2 Vidéogrammes.

"Vidéogrammes" s'entend des supports audiovisuels tels que bandes magnétiques, vidéocassettes, vidéodisques, modules magnétiques, etc. dans tous formats (PAL, SECAM, NTSC, etc...) et standards (VHS, SUPER VHS, etc.) présents ou à venir (connus ou inconnus).

1.3 Territoires.

(INDIQUER ICI LES PAYS EXCLUS ou LES PAYS AUTORISÉS)

1.4 Circuit dit institutionnel.

"Circuit dit institutionnel" s'entend des organismes publics ou privés à vocation culturelle, éducative, sociale, à caractère non lucratif.

1.5 Diffusion Institutionnelle.

"Diffusion Institutionnelle" s'entend de la représentation publique, en dehors du cercle de famille, sans billetterie C.N.C., donnée à titre gratuit dans le cadre de l'activité des circuits institutionnels.

1.6 Prêt individuel.

"Prêt individuel" s'entend de l'utilisation en prêt gratuit auprès de particuliers, par l'intermédiaire d'organismes appartenant au circuit institutionnel tel que défini au point 1.4., pour un visionnement à usage privé dans le cadre du cercle de famille exclusivement.

ARTICLE 2 - OBJET

Le présent contrat a pour objet de fixer les conditions aux termes desquelles "LE CÉDANT" vend au CONTRACTANT, et ce, aux fins de vente des vidéogrammes sous forme de vidéocassettes, VHS SECAM, droits attachés au support, du programme :

titre :

en vue de son exploitation dans le circuit dit Institutionnel.

L'exploitation dans le circuit dit Institutionnel porte sur le droit de diffusion publique et sur le droit pour l'usage privé - cercle de famille, définis aux points 1.5 et 1.6.

Le CONTRACTANT s'interdit d'exploiter le programme en dehors des conditions définies par le présent contrat et s'engage à porter cette interdiction à la connaissance des tiers avec lesquels il sera amené à contracter.

ARTICLE 3 - OBLIGATION DU CONTRACTANT

Le CONTRACTANT s'engage à faire figurer sur les vidéocassettes vendues, les conditions d'usages autorisées dans le présent contrat, en apposant sur les boîtiers une étiquette portant la mention "PRÊT ET CONSULTATION AUTORISÉS GRATUITEMENT".

ARTICLE 4 - DURÉE

Le présent contrat est conclu pour une durée de un an.

Il sera renouvelé par tacite reconduction pour la même durée sauf dénonciation par l'une ou l'autre des parties par lettre recommandée avec A.R. envoyée au plus tard 2 mois avant l'expiration de la période.

Le présent contrat prendra effet à compter de la première commande qui succèdera à la diffusion par le contractant de son catalogue.

Par conséquent, la durée de un an prévue ci-dessus est réputée commencer simultanément avec la date de prise d'effet du présent contrat.

ARTICLE 5 - CONDITIONS FINANCIÈRES

La première commande est fixée à exemplaires.

Le renouvellement des commandes sera basé sur une quantité minimum de exemplaires.

Le prix de vente public du programme est fixé à la date de la signature du contrat à F TTC.

- Formule 1 (*) :

Le CONTRACTANT s'engage à verser au CÉDANT pour chaque vidéocassette le prix hors taxe de Francs par titre, frais techniques inclus sur la base de exemplaires par titre, soit.....Francs au total hors taxe, somme en lettres :

Le cédant pourra utiliser les services du laboratoire avec lequel l'a.d.a.v. a traité afin d'offrir aux producteurs les conditions les plus favorables et la meilleure qualité technique des tirages (convention A.D.A.V./GRANDS FILMS CLASSIQUES jointe en annexe à la présente).

- Formule 2 (*) :

Le CONTRACTANT s'engage à verser au CÉDANT pour le titre cité en référence, la somme forfaitaire de droits attachés au support, pour chaque exemplaire de Francs (HT), soit pour les exemplaires la somme totale de Frs (HT), somme en lettres :

(*) *Payer la mention non retenue.*

Dans le cas où le cédant choisit la formule 2, le contractant se chargera des frais techniques de duplication à partir d'un master fourni par le cédant. Une confirmation de la part du contractant est nécessaire auprès du laboratoire pour l'engagement des travaux. En aucun cas le contractant ne pourra donner d'ordre direct de tirage au laboratoire. Seul le cédant est habilité à le faire.

ARTICLE 6 - CONDITIONS DE CESSION

Le prix de cette cession non exclusive sera consenti à des conditions aussi favorables que celles qui pourront être négociées avec des tiers co-contractants.

Si le producteur, cédant, traite avec un éditeur du secteur commercial pour l'édition du programme concerné par cette convention, il s'engage à faire bénéficier le contractant des conditions plus favorables qui découleraient de cet accord éditorial.

ARTICLE 7 - DROITS D'AUTEUR

Le CÉDANT garantit l'acquéreur contre tous recours susceptibles d'être introduits par l'un quelconque des ayants droits des programmes cédés à l'occasion de cette exploitation dans la mesure où le CONTRACTANT respecte les clauses de la présente cession.

ARTICLE 8 - GARANTIES

Le CÉDANT déclare être détenteur de l'ensemble des droits d'exploitation et notamment de représentation des programmes aux fins d'application du présent contrat, et garantit le contractant contre tous troubles résultant de l'intervention d'un tiers, et ce, sous réserve du bon respect par le contractant de son obligation de limiter la vente des vidéocassettes aux circuits institutionnels pour l'usage privé et l'usage institutionnel tel que défini aux articles 1.4, 1.5, 1.6 et 2 du présent contrat.

ARTICLE 9 - LITIGES

Toutes contestations portant sur l'application ou l'interprétation de la présente convention seront soumises aux tribunaux compétents de Paris.

Fait à Paris, le

en 2 exemplaires

Le CÉDANT

Le CONTRACTANT

ANNEXE 7

Annexe 7.1:

Schéma des flux financiers de la rémunération équitable.

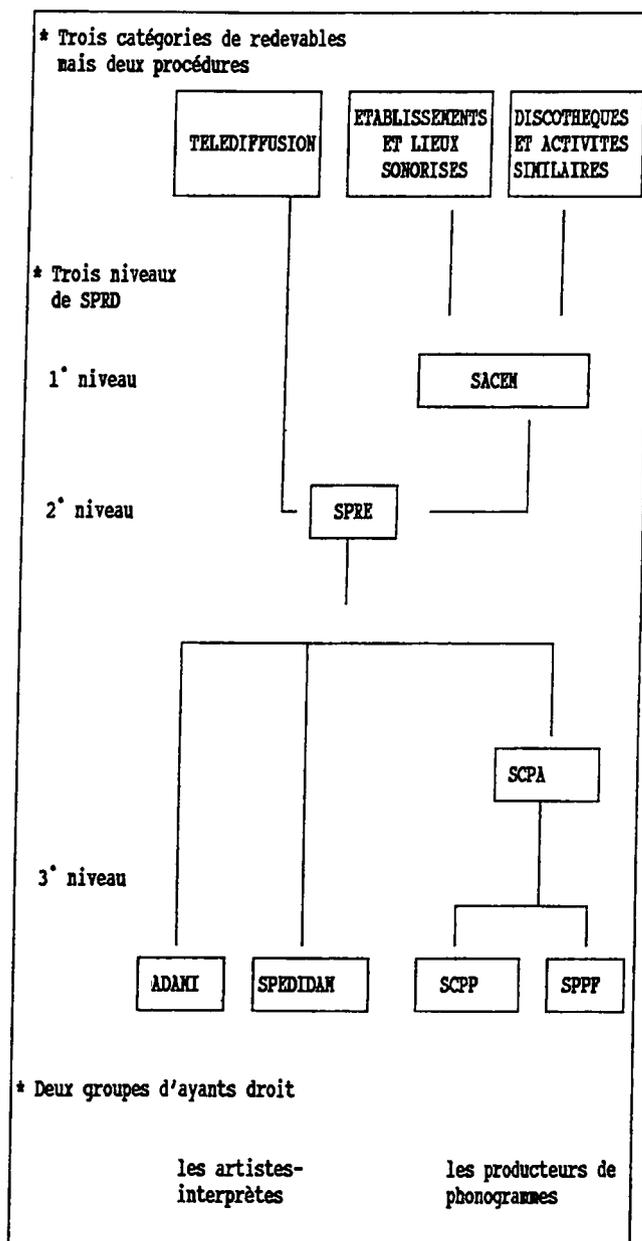
Annexe 7.2:

Schéma des flux financiers de la rémunération pour copie privée.

Source:

Rapport de la sous-direction des affaires juridiques de la direction de l'administration générale du ministère de la Culture.

Schéma des flux financiers de la rémunération équitable.



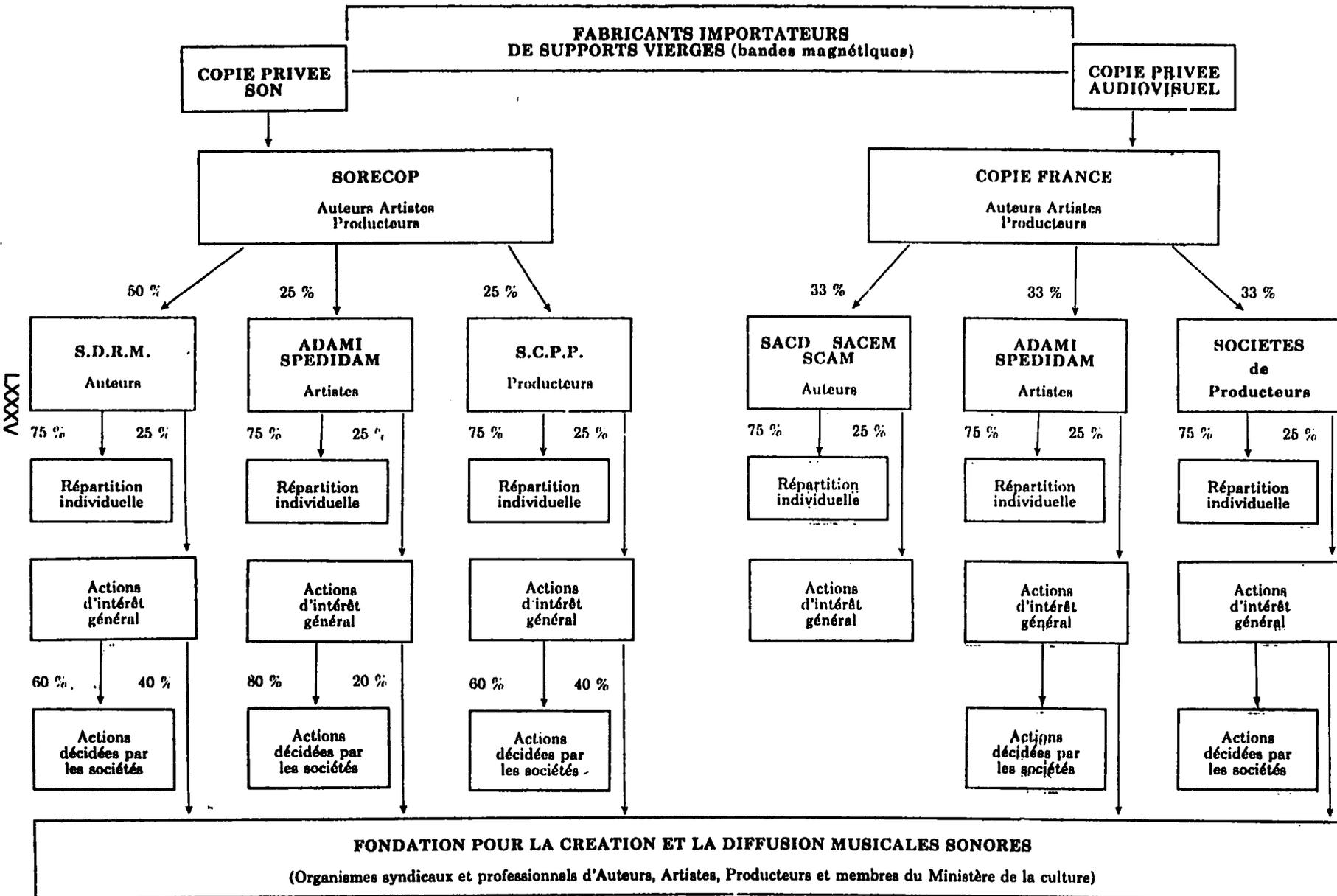


Schéma des flux financiers de la rémunération pour copie privée.

Sources

Sources écrites:

- Association de Lutte contre la Piraterie Audiovisuelle (ALPA).
Les Septièmes rencontres anti-piraterie européennes.
Actes du colloque, France, 28 - 29 octobre 1993.
Dossier de présentation de l'ALPA.

- Ateliers de Diffusion Audiovisuelle (ADAV).
Catalogue 1994.
Dossier de présentation de l'ADAV.

- Ministère de la Culture, direction de l'administration générale, sous-direction des affaires juridiques.
La mise en oeuvre du droit d'auteur et des droits voisins, leur gestion en 1990 et 1991 par les sociétés de perception et de répartition. 2 tomes.
(disponible au Centre de documentation juridique et administrative du ministère de la Culture).

- Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM).
Statuts et règlement général de la société.
Brochures de présentation de ses activités.

- Compte-rendu du stage de Valence, 27 - 28 et 29 Mai 1986.
Vidéothèques publiques - propriété artistique et droits d'auteur.

Sources orales:

- Entretien avec M. BOURSON, Service des Licences de la SACEM/SDRM (Neuilly-sur-Seine, 22 septembre 1994).

- Entretien avec Mme LERIN, Ateliers de Diffusion Audiovisuelle (Paris, 18 juillet et 20 septembre 1994).

Bibliographie

Ouvrages généraux:

- COLOMBET, Claude. Propriété littéraire et artistique et droits voisins. 6^{ème} édition. Paris: Dalloz, 1992. Collection Précis Dalloz. ISBN 2-247-01340-6.

- EDELMAN, Bernard. Droits d'auteur et droits voisins, [commentaire de la] loi n° 85-660 du 3 juillet 1985. Paris: Dalloz, 1987. Collection Actualité législative. n° spécial hors-série. ISBN 2-247-00814-3.

La propriété littéraire et artistique. 2^{ème} édition. Paris: Presses universitaires de France, 1993. Collection Que sais-je? n° 1388. ISBN 2-13-045314-7.

- Juris-Classeurs de propriété littéraire et artistique. Volume 1. Fascicules 108 et 324 à 325-9. Paris: Editions techniques.

Ouvrages spécialisés:

- Association Henri CAPITANT. Les nouveaux moyens de reproduction, [actes des journées d'Amsterdam]. Paris: Economica, 1986. ISBN 2-7178-1389-6.

- Fédération Française de Coopération entre Bibliothèques (FFCB). La directive européenne sur le droit de prêt, [actes de la journée du 26 octobre 1992]. Paris. ISBN 2-907420-10-0.

- GOBIN, Alain. Le droit des auteurs, des artistes et des gens du spectacle. Paris: Entreprise moderne d'édition, 1986. ISBN 2-7101-0590-X.

- de RIDDER, Frédérique. Droits d'auteur, droits voisins, les organismes de gestion. Paris: éditions DIXIT, [199?]. Collection Guide des métiers du spectacle. ISBN 2-906587-17-6.

- SINEUX, Michel (dir). Musique en bibliothèques: les supports musicaux et la documentation musicale. Paris: Cercle de la librairie, 1993. ISBN 2-7654-0514-X.

Mémoires, rapports universitaires:

- BOSTEELS, Kathleen. Droit d'auteur et bibliothèques: le droit de prêt public en France et au Canada. Note de synthèse de DESS d'informatique documentaire, sous la direction de M. SALAÜN. Villeurbanne: ENSSIB: Université Claude BERNARD Lyon 1, 1994.

- GABILLARD, Philippe. Les vidéothèques de BDP. Mémoire d'étude du Diplôme de conservateur de bibliothèque, sous la direction de Mme LEROUGE. Villeurbanne: ENSSIB, 1993.

Articles:

- ALIX, Yves. *L'ADAMI*. Ecouter-Voir, février 1992, n° 2.
La directive européenne dans tous ses états. Ecouter-Voir, janvier 1994, n° 25.

- BOUZET, Ange-Dominique. *Copier, c'est pas du jeu*. Libération, 20 septembre 1994.

- COMTE, Henri. *Une étape de l'Europe du droit d'auteur: la directive CEE du 19 novembre 1992 relative au prêt et à la location*. Revue internationale du droit d'auteur, octobre 1993, n° 158.

- DAVID, Christian. *Le drapeau noir flotte sur le phonogramme*. L'Expansion, 13 juillet - 31 août 1994, n° 481 spécial été.

- JANNIC, Hervé. *Quand l'inspecteur force la note*. L'Expansion, 13 juillet - 31 août 1994, n° 481 spécial été.

- NORDEMANN, Wilhelm. *Les problèmes actuels des sociétés d'exploitation des droits d'auteur au sein de la Communauté européenne*. Revue internationale du droit d'auteur, janvier 1988, n° 135.

- PATCHENKO, Daniel. *La SACEM, immatériellement vôtre...*
Chorus, printemps 1994, n° 7.

- THIBAUDAT, Jean-Pierre. *COGGIO contre les profs pirates.*
Libération, 20 septembre 1994.

- SACEM. *Actualités. Notes* [journal de la SACEM/SDRM],
septembre 1994, n° 143.

Tous les chiffres de l'année. Notes, septembre 1994
n° 143.

- SIMARD, Jean-Pierre. *Vers une centralisation de la perception des
droits en Europe. Show magazine*, février 1993, n° 3.

Table des matières

Introduction.....	1
Partie préliminaire: La législation sur les droits d'auteur et les droits voisins en France.....	3
Chapitre 1: Historique rapide des droits d'auteur et principaux textes de loi.....	5
Section 1: Le droit d'auteur, une notion ancienne.....	5
Section 2: Les grandes avancées du droit d'auteur: la loi du 11 mars 1957 et la loi du 3 juillet 1985.....	6
§ 1: La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.....	7
§ 2: La loi du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins.....	8
Section 3: La protection des droits d'auteur sur le plan international.....	9
Chapitre 2: Les droits reconnus aux créateurs et auxiliaires de la création.....	12
Section 1: Le droit moral.....	12
§ 1: Le droit moral de l'auteur.....	13
A. Les caractères du droit moral.....	13
B. Les attributs du droit moral.....	13
§ 2: Le "droit moral" de l'artiste-interprète.....	14
Section 2: Les droits patrimoniaux.....	15
§ 1: Les droits patrimoniaux de l'auteur.....	15
A. Le droit de représentation.....	16
B. Le droit de reproduction.....	17
§ 2: Les droits voisins.....	18
A. Le droit voisin des artistes-interprètes.....	18
B. Le droit voisin des producteurs.....	19

§ 3: Le droit voisin des entreprises de communication audiovisuelle.....	21
Chapitre 3: Les droits d'auteur et droits voisins appliqués aux discothèques et vidéothèques publiques	23
Section 1: L'avenir des bibliothèques publiques: droit de prêt ou droit de destination	23
Section 2: Les droits et devoirs des discothèques et vidéothèques publiques	27
§ 1: Droits et devoirs en matière de phonogrammes.....	27
§ 2: Droits et devoirs en matière de vidéogrammes	28
§ 3: Droits et devoirs en matière de copie et de reproduction.....	30
Première partie: Les organismes de gestion des droits d'auteur et droits voisins	33
Chapitre 1: Les sociétés de perception et de répartition des droits d'auteur et droits voisins	35
Section 1: La gestion collective des droits d'auteur et droits voisins	35
§ 1: Les facteurs de développement de la gestion collective des droits	36
§ 2: La portée du développement de la gestion collective des droits	37
§ 3: Présentation rapide des sociétés de perception et de répartition françaises	38
Section 2: Le régime juridique des sociétés de perception et de répartition des droits	41
§ 1: Une forme sociale imposée	41
A. La nature hybride des SPRD.....	42
B. Les spécificités de fonctionnement des SPRD.....	43
§ 2: Les mesures de transparence et de contrôle applicables aux SPRD.....	44
A. Les mesures de "démocratie interne".....	44
B. Le contrôle exercé par le ministre chargé de la Culture	45
C. L'information des utilisateurs	47
§ 3: Les activités des SPRD.....	47
Chapitre 2: Les interlocuteurs des discothèques et vidéothèques publiques.....	51

Section 1: La SACEM, une structure complexe et ramifiée.....	51
§ 1: Le répertoire de la SACEM.....	52
§ 2: L'organisation interne de la SACEM.....	53
A. Les rapports de la SACEM avec ses membres.....	54
B. L'administration de la SACEM.....	56
§ 3: Le "réseau" SACEM.....	58
Section 2: L'ADAV, une structure atypique.....	60
§ 1: Les origines de l'ADAV.....	60
§ 2: Les missions de l'ADAV.....	61
§ 3: La structure de l'ADAV.....	63
Deuxième partie: Les mécanismes de gestion des droits d'auteur et droits voisins.....	65
Chapitre 1: La perception et la répartition des droits d'auteur et droits voisins.....	67
Section 1: Les grands principes de la perception et de la répartition des droits.....	67
§ 1: La perception des droits.....	68
A. Les méthodes de fixation des conditions d'exploitation des oeuvres.....	68
B. Le fonctionnement traditionnel des SPRD.....	69
§ 2: La répartition des droits.....	70
A. Les partages intersociaux.....	71
B. La répartition par titre.....	71
C. La répartition par ayant droit.....	72
§ 3: Le système des licences légales.....	72
A. La rémunération équitable.....	72
B. La rémunération pour copie privée sonore et audiovisuelle.....	73
Section 2: La pratique de la SACEM en matière de perception et de répartition des droits.....	75
§ 1: La pratique de la perception des droits.....	75
A. Les redevables de la SACEM.....	75
B. Le calcul des droits.....	76
§ 2: La pratique de la répartition des droits.....	79
Section 3: Le coût des droits d'auteur et droits voisins pour les discothèques et vidéothèques de prêt.....	82



Chapitre 2: La défense des droits d'auteur et droits voisins	85
Section 1: La législation en matière de répression de la contrefaçon.....	85
Section 2: La défense des droits d'auteur et droits voisins en pratique.....	87
§ 1: La lutte contre la fraude dans le domaine musical.....	88
§ 2: La lutte contre la piraterie audiovisuelle	89
Conclusion	93
Annexe 1	I
Annexe 2.....	XXXI
Annexe 3.....	XL
Annexe 4.....	XLIII
Annexe 5.....	XLVII
Annexe 6.....	LXX
Annexe 7.....	LXXXIII
Sources.....	LXXXVI
Bibliographie	LXXXVII
Table des matières.....	XC

BIBLIOTHEQUE DE L'ENSSIB



966463D