

LE DROIT DES INTERPRETES ET EXECUTANTS DANS LA  
COMMUNAUTE ECONOMIQUE EUROPEENNE

Etude de droit comparé sur les pouvoirs de l'artiste  
exécutant face à l'utilisation et à la réutilisation  
de sa prestation par autrui, avec des propositions  
pour une action communautaire.

par

Frank GOTZEN

Docteur en droit, Agrégé de l'Enseignement supérieur,  
Maître de conférences à l'Université de Louvain (KUL),  
Chargé de recherches du Fonds National Belge de la  
Recherche Scientifique.

Etude élaborée à la demande de la  
Commission des Communautés européennes

Dans la mesure même où elle désire que les experts s'expriment en pleine liberté et en toute indépendance dans les études qu'elle leur charge d'élaborer, la Commission des Communautés européennes ne se considère pas comme engagée par le contenu de ces études.

### Avant-propos

L'auteur tient à remercier les nombreuses personnes qui, par leurs remarques ou leurs apports en documentation, l'ont aidé dans son travail. Il voudrait plus particulièrement citer ici MM. le professeur E. ULMER et le docteur A. DIETZ pour l'Allemagne, le professeur J. CORBET et le docteur J. VERMEIRE pour la Belgique, W. WEINCKE, chef du département du droit d'auteur au Ministère danois des Affaires Culturelles, les professeurs H. DESBOIS et A. FRANÇON, ainsi que Mme F. DELAHALLE pour la France, le professeur P. AUTERI et le docteur V. FRANCESCHELLI pour l'Italie, le professeur B. CORNISH, MM. J. MORTON et G. CROASDELL pour le Royaume-Uni et enfin M. R. LEUZINGER à Zurich.

L'auteur remercie également l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle à Genève, qui lui a aimablement accordé l'autorisation de reproduire en annexe des traductions de textes de lois publiés dans le "Recueil des Lois et Traités sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion", ainsi que dans la revue "Le droit d'auteur".

LISTE DES ABREVIATIONS

Annales	<u>Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire, Paris.</u>
Auteursrecht	<u>Auteursrecht, Amsterdam.</u>
B.I.E.	<u>Bijblad bij de Industriële Eigendom, Rijswijk.</u>
C.E.	Communauté Européenne.
C.E.E.	Communauté Economique Européenne.
Ch.	<u>The Law Reports. Chancery Division, London.</u>
Col.	Colonne.
D.	<u>Receuil Dalloz, Paris.</u>
D.A.	<u>Le droit d'auteur, Genève.</u>
Dir. Aut.	<u>Il diritto di autore, Roma.</u>
Doc.	Document.
Fasc.	Fascicule.
Film und Recht	<u>Film und Recht, München.</u>
F.S.R.	<u>Fleet Street Patent Law Reports, London.</u>
GRUR	<u>Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Weinheim.</u>
GRUR Int	<u>Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Internationaler Teil, Weinheim.</u>
IIC	<u>International Review of Industrial Property and Copyright Law, Weinheim.</u>
Ing. Cons.	<u>Revue de droit intellectuel, l'Ingénieur-Conseil, Bruxelles.</u>
Int. Labour Rev.	<u>International Labour Review, Genève.</u>
J.C.P.	<u>Juris-classeur périodique, La semaine juridique, Paris.</u>
J.O.	<u>Journal officiel des Communautés européennes.</u>

Journ. Trib.	<u>Journal des Tribunaux</u> , Bruxelles.
Juristen	<u>Juristen</u> , Copenhague.
N.J.W.	<u>Neue Juristische Wochenschrift</u> , München.
Rechtsk. Weekbl.	<u>Rechtskundig Weekblad</u> , Antwerpen.
Rev. Trim. Dr. Eur.	<u>Revue trimestrielle de droit européen</u> , Paris.
Rev. U.E.R.	<u>Revue de l'Union Européenne de Radiodiffusion</u> , Bruxelles, Genève.
RIDA	<u>Revue internationale du droit d'auteur</u> , Paris.
RTDC	<u>Revue trimestrielle de droit commercial</u> , Paris.
TLR	<u>Times Law Reports</u> , London.
UFITA	<u>Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht</u> , Berlin.

4

INTRODUCTION : BUTS DE L'ETUDE

1. Une résolution votée par le Parlement européen le 13 mai 1974 (1) demandait à l'Exécutif communautaire "de proposer les mesures qui devraient être décidées par le Conseil pour rapprocher les législations nationales ... sur les droits d'auteur et les droits dits 'voisins'". En conséquence, le 24 septembre 1974, la Commission des Communautés européennes a donné instruction à ses services d'élaborer des propositions concrètes dans ce domaine (2). Ce travail supposant nécessairement une connaissance précise des situations et des législations nationales en la matière, il a bien fallu le faire précéder d'une série d'études exploratoires confiées à des chercheurs spécialisés (3). Le présent rapport s'inscrit dans cette ligne.
  
2. Il importe cependant de préciser d'emblée que les experts dont le concours fut sollicité n'ont pas été laissés complètement sans instructions quant aux intentions générales de la Commission en ce domaine. L'un de ses Membres (\*) a en effet diffusé un "Document de travail" sur "l'action communautaire dans le secteur culturel" (4). Ce document, approuvé à l'unanimité par le Parlement le 8 mars 1976 (5), exprime des jugements de valeur dont nous avons pu utilement nous inspirer lorsqu'il s'est agi de préciser les objectifs et de tirer les conclusions de notre examen de la situation existante.

Après avoir souligné que le développement de la culture est largement tributaire de l'amélioration de la situation économique et sociale des travailleurs culturels, la Commission constate au paragraphe 11 que "les cachets de certaines vedettes ne doivent pas dissimuler le

---

(\*) M. Guido BRUNNER, Commissaire responsable pour la science, la recherche et l'éducation, ainsi que pour le secteur culturel.

fait que plusieurs professions culturelles comptent dans leurs rangs une proportion élevée d'hommes et de femmes dont le revenu est très inférieur à la moyenne de la population active... . Quant à leur chômage, il est spécialement grave..... . A cet égard l'exemple des interprètes et exécutants est frappant. Leur chômage est surtout imputable aux conséquences du progrès technique. Celui-ci permet la réutilisation presque illimitée des prestations fournies.

Le cinéma, la télévision, la radio, le disque, la bande magnétique, la vidéo-cassette et le vidéo-disque touchent en même temps une foule de spectateurs ou d'auditeurs qui n'auraient pu être atteints qu'avec un nombre élevé de représentations ou de concerts, dont chacun aurait été une occasion de travail ".

3. Les techniques d'enregistrement et de diffusion créent effectivement un danger redoutable. Elles permettent de se passer de l'exécution vivante et diminuent ainsi dans une mesure très sensible la fréquence d'emploi des exécutants.

Il y a des chiffres pour le démontrer. S'ils ne sont pas très nombreux, ils n'en sont pas moins éloquentes. Un rapport détaillé du Gouvernement fédéral allemand sur la situation économique et sociale des professions artistiques (6) démontre qu'en septembre 1973, 5,1 % des interprètes de musique instrumentale et 11,6 % des chanteurs, acteurs, metteurs en scène et danseurs se trouvaient sans travail en Allemagne, alors que le taux de chômage pour l'ensemble de la population active se chiffrait pour la même période à 1 %. Pour la Grande-Bretagne, on dispose des chiffres contenus dans un rapport de la Commission des Relations Industrielles qui approuve dans le secteur du théâtre, de la télévision

indépendante et de la cinématographie des conventions de travail visant à soumettre l'embauchage à des conditions d'affiliation syndicale (7). On y apprend que dans la période 1970-71 quelque 30 % des acteurs, artistes de variétés et danseurs avaient eu recours aux allocations de chômage, et ce, dans plus de la moitié des cas, pour une période supérieure à 10 semaines. En France, les données publiées par le Syndicat français des artistes interprètes indiquent que le chômage parmi les danseurs se serait chiffré en 1974 entre 40 et 80 % selon les périodes de l'année (8)

Tout aussi inquiétant est le rapport allemand déjà cité, lorsqu'il nous montre une régression constante du nombre absolu des personnes actives dans les secteurs de l'exécution artistique. Pour la musique p.e. ce chiffre, de 48.500 en 1950, est tombé à 29.521 en 1970.

Les acteurs, metteurs en scène, danseurs et artistes de variété voyaient de leur côté leur nombre se réduire de 13.100 à 10.723 pendant la même période (9).

4. Dans ces conditions, il faut bien constater que le développement prodigieux des techniques modernes d'enregistrement et de diffusion permettant l'utilisation dite "secondaire" de l'exécution vivante n'a pas entraîné une amélioration correspondante de la situation de l'ensemble des interprètes. A l'examen, le succès de quelques idoles ne réussit pas à masquer les déboires de la masse des artistes qui, loin d'être portés par la vague du progrès technique, risquent de se voir submergés par elle. Or, les difficultés rencontrées par la profession en général n'ont pas à être jugées sous l'angle d'une froide concurrence, éliminatrice de participants indésirables. La prestation culturelle se distingue en effet de la production industrielle et de l'activité mercantile par

là-même que sa valeur n'émeut pas nécessairement les masses et qu'elle ne saurait donc sans injustice se mesurer à la seule aune du succès commercial. Il importe dès lors de veiller à ce que ce ne soit plus seulement l'interprète connu, l'artiste renommé qui, par le seul jeu de l'offre et de la demande, recueille les fruits de son travail. Il faudrait aussi instaurer au plus vite un régime de protection adéquat, susceptible d'offrir un maximum de chances à tous les artistes. Le moyen le plus simple et en même temps le plus efficace d'y arriver est de leur conférer des droits, permettant de contrôler effectivement les utilisations qui sont faites de leur prestation et dès lors de participer équitablement aux profits qui en découlent.

5. Une politique minimaliste à cet égard consisterait à encourager les Etats membres à s'inspirer tous des législations nationales les plus généreuses déjà connues dans la Communauté. Le travail porterait alors essentiellement sur l'analyse comparée du droit des six pays qui ont déjà consenti à gratifier les interprètes d'une législation spécifique. Il s'agit de l'Allemagne (10), de l'Italie (11), du Luxembourg (12), du Royaume-Uni (13), de l'Irlande (14) et du Danemark (15). Les Etats qui auraient dans ce cas à fournir l'effort de rénovation le plus important seraient la France, la Belgique et les Pays-Bas. Dans ces pays en effet les artistes exécutants, même s'ils ont parfois réussi à obtenir une certaine protection par la voie jurisprudentielle, ne bénéficient d'aucune législation spéciale.

Dans tout cela on ne perdrait pas de vue évidemment certaines possibilités immédiates offertes par la Convention de Rome de 1961 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phono-

grammes et des organismes de radiodiffusion. Au 1er janvier 1977 cinq pays de la Communauté en faisaient déjà partie: l'Allemagne, l'Italie, le Luxembourg, le Royaume-Uni et le Danemark (16).

Plutôt que de proposer ainsi des adaptations de législations nationales en ordre dispersé ou une augmentation du nombre des ratifications isolées de la Convention de Rome, nous avons cru préférable de rechercher si une initiative communautaire plus poussée ne pourrait pas résoudre le problème d'emblée pour l'ensemble du Marché Commun. Le but serait toujours d'arriver à une harmonisation des législations existantes mais il s'agirait d'une harmonisation dynamique, qui ne se limiterait pas à rechercher un commun dénominateur. La situation préoccupante des interprètes commande en effet d'aller au delà du simple souci de technique juridique visant à mettre fin à la grande diversité des droits nationaux. Il faut aller de l'avant et ne pas hésiter à mettre en question les législations existantes, même les meilleures.

6. Une question préalable cependant se pose. Les Institutions de la Communauté ont-elles été investies par le Traité C.E.E. de la compétence nécessaire à une telle action?

En matière culturelle, la réponse n'est pas si évidente. Ainsi qu'en témoignent le Préambule et les Principes fondamentaux des articles 1 à 3, le Traité de Rome a été conçu comme un instrument économique. C'est pourquoi la transposition pure et simple des règles concernant la libre circulation des marchandises et la concurrence dans un domaine tel que celui du droit d'auteur prête à controverse. Il en est d'autant plus ainsi que la propriété littéraire et artistique peut se réclamer d'une

sauvegarde expresse dans l'article 222 précisant que le Traité ne préjuge en rien le régime de la propriété dans les Etats membres (17). Dès lors que l'on s'accorde d'autre part à ranger les droits des artistes interprètes ou exécutants plutôt dans la catégorie de la propriété artistique que dans celle de la propriété industrielle, les mêmes objections se présentent (18).

Nous croyons cependant que nous pouvons nous dispenser de reprendre en ce moment le débat sur les mérites des différentes thèses en présence. Les difficultés qu'elles soulèvent peuvent en effet être écartées quand il est question comme ici, non pas d'appliquer tels quels des mécanismes économiques du Traité, mais bien d'agir de manière indirecte en harmonisant les législations nationales. Un recours à l'art. 100 en raison de l'incidence que la protection des artistes interprètes ou exécutants peut avoir sur l'établissement ou le fonctionnement du Marché Commun est, à notre sens, concevable dans un esprit qui n'entrave pas la promotion des diverses cultures nationales par des Etats membres, seuls maîtres de la politique à suivre en ce domaine. Au besoin, et toujours à condition d'agir dans le même esprit, rien n'empêche la Communauté d'invoquer l'art. 235 pour suppléer aux pouvoirs non prévus par le Traité.

7. Reste une dernière question. Avions-nous à faire uniquement oeuvre de théoricien en nous bornant à dégager des principes généraux de nature à inspirer plus tard les instances chargées de traduire en textes de loi celles de nos propositions qui auraient leur agrément? Ou pouvions nous aller plus loin en complétant nos propos par des exemples de textes réglementant la matière dans le sens préconisé?

Nous nous sommes permis d'emprunter cette seconde voie dans la conviction que le théoricien du droit a toujours avantage à se soumettre lui-même à une discipline légistique. Quant au lecteur, il y trouvera au moins l'avantage de disposer d'une illustration pratique, permettant de mieux saisir la pensée du rapporteur chargé de déblayer le terrain.

PREMIERE PARTIE : DEFINITION ET COMPOSITION DU GROUPE DES INTERPRETES  
ET EXECUTANTS

Chapitre premier: Définition générale

8. Lorsqu'il s'agit de définir les bénéficiaires des droits réclamés sur l'interprétation d'oeuvres littéraires ou artistiques, nous pouvons constater l'existence d'un consensus très large.

Trois des six législations prévoyant une réglementation spécifique de la matière reprennent pour ainsi dire textuellement la définition qui figure dans l'article 3, lettre a de la Convention de Rome du 26 octobre 1961. Tant la loi anglaise de 1963 que la loi irlandaise de 1968 et la loi luxembourgeoise de 1975 précisent en effet dans leur article premier qu'il faut entendre par "artistes interprètes ou exécutants": "les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière des oeuvres littéraires ou artistiques".

La loi allemande de 1965, tout en s'exprimant autrement, ne semble pas s'éloigner fondamentalement de cette définition en déclarant dans son article 73 que "l'artiste exécutant est celui qui récite, représente ou exécute publiquement une oeuvre ou qui participe comme artiste à la récitation, à la représentation ou à l'exécution publique d'une oeuvre".

La loi danoise de 1961 s'abstient d'une définition explicite, ce qui revient à laisser le champ libre à l'interprétation doctrinale et jurisprudentielle (19).

En définitive, il n'y a dès lors que la loi italienne qui part d'une notion divergente. L'article 82 y restreint fortement le groupe des bénéficiaires en ne prenant en considération que l'interprète en vue, c.à.d. : "l'artiste" au sens le plus noble du mot, et non pas le petit exécutant (20). L'idée est exprimée comme suit: "sont compris sous la dénomination d'artistes acteurs ou interprètes et d'artistes exécutants :

- 1°) Ceux qui jouent dans l'oeuvre ou la composition dramatique, littéraire ou musicale un rôle d'une importance artistique notable, même s'il s'agit seulement d'un artiste exécutant ne jouant pas un premier rôle;
- 2°) les chefs d'orchestre ou des chœurs;
- 3°) les ensembles orchestraux ou choraux, à condition que la partie orchestrale ou chorale ait une valeur artistique en soi et ne soit pas un simple accompagnement" (21).

9. Dans une perspective d'harmonisation européenne il ne paraît pas indiqué de reprendre la définition italienne.

D'application difficile - comment apprécier la "valeur artistique"? - ses critères vont en outre droit à l'encontre des objectifs d'équité dont nous avons indiqué le fondement dans l'introduction de cette étude. Il ne s'agit pas seulement d'accorder des privilèges à des chefs d'orchestre ou à des brillants solistes, mais également de protéger le timbalier dont le rôle dans une symphonie se limiterait à battre une seule fois du tambour. La culture ne saurait être l'affaire des seuls ténors et, là où il s'agit d'assurer la subsistance de tous ceux qui y collaborent, il n'est que juste que chacun des interprètes bénéficie de la protection, même et surtout le petit exécutant qui en a le plus besoin.

Nous estimons dès lors devoir nous tourner d'emblée vers les définitions anglaise, irlandaise et luxembourgeoise, inspirées de la Convention de Rome et vers celle, très proche, de la loi allemande. Ce sont des formules suffisamment larges pour accorder une protection qui s'étendrait par exemple à tous les musiciens d'un orchestre symphonique ou à tous les acteurs qui représentent une pièce (22). Les problèmes pratiques de représentation des bénéficiaires et de gestion des droits qui peuvent en résulter - nous y reviendrons plus loin dans cette étude (23) - ne doivent pas affecter cette solution dans son principe.

10. Il y a d'ailleurs d'autres motifs encore d'orienter notre choix dans le sens susdit. Les définitions retenues comportent d'emblée des précisions utiles.

Ainsi, l'énumération qui y figure des "acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière" indique que la prestation protégée devra consister en une expression artistique (24). Seront donc exclues des prestations purement techniques qui permettent la communication d'une oeuvre. Nous pensons ici à des cas tels que celui de l'opérateur des projecteurs du théâtre ou celui du technicien qui fait tourner les disques d'un programme radio (25).

Par ailleurs, les textes cités ont en commun une même exigence. Il faut que la prestation se rapporte à une oeuvre littéraire ou artistique, c.à.d. à une création susceptible d'être protégée par le droit d'auteur (26), sans qu'il y ait lieu de distinguer par ailleurs entre les oeuvres d'après leur âge. L'expiration du délai de protection du droit d'auteur, en d'autres termes, ne joue pas de rôle. Songeons notamment

aux exécutions de musique classique (27). La règle en question permet cependant d'exclure de la protection les prestations sportives dominées par un esprit de compétition qui exclut le service de l'art pour l'art (28). De ce fait des problèmes tels que celui posé par les relais télévisés de matches de football sortent du cadre de la réglementation envisagée.

11. Reste la question finale du texte précis qui mérite la préférence comme modèle d'harmonisation au niveau communautaire.

Le plus sage sera d'imiter l'exemple des législateurs nationaux qui s'en sont tenus à l'article 3a) de la Convention de Rome. Sans doute peut-on reprocher à cette disposition de manquer de clarté puisqu'en quelque sorte elle définit l'interprète comme étant celui qui interprète.

N'empêche qu'elle a le grand mérite d'exister et de servir déjà de trait d'union entre plusieurs Etats membres. La seule modification que nous voudrions proposer est de pure forme. Pour la concision, nous remplacerions l'indication complexe "artistes interprètes ou exécutants" par "interprètes" tout court. On ne clarifie pas nécessairement les idées en multipliant les synonymes. Le qualificatif d'interprète, sans plus, sera d'ailleurs celui que nous allons utiliser le plus dans cette étude, étant entendu que nous ne voulons nullement distinguer le cas de cet "interprète" de celui de "l'exécutant" .

L'article premier du projet communautaire pourrait dès lors s'énoncer comme suit : "les interprètes sont les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière des oeuvres littéraires ou artistiques".

## Chapitre 2: Le cas des artistes de variétés ou de cirque

12. La définition proposée est suffisamment large pour pouvoir comprendre les exécutions de tout genre. Reste cependant qu'il doit s'agir d'une oeuvre littéraire ou artistique. Est-ce aussi le cas des artistes de variétés ou de cirque, c.à.d. de tout le groupe des prestidigitateurs, clowns, acrobates, jongleurs, dresseurs, dompteurs .... ?

Leur prestation, qui repose souvent sur une préparation intellectuelle poussée, réclame une protection dont ils ont le plus grand besoin face aux techniques modernes de communication. Si, par exemple, un professionnel des variétés ou du cirque présente un numéro à la télévision, celui-ci est "brûlé", en un seul soir, et sur un vaste territoire, alors qu'autrefois il aurait fait vivre cet artiste pendant des mois sinon des années.

On refuse néanmoins le plus souvent d'avoir égard à ce genre d'activité sous l'angle des droits voisins en objectant que les intéressés n'interprètent pas une oeuvre littéraire ou artistique. Ils ne feraient qu'exécuter un "numéro" ou des "tours d'adresse" (29).

13. A notre avis, cette opinion restrictive n'est pas justifiée. Le "numéro" de ces artistes constitue, s'il est original, une oeuvre artistique à part entière. On ne voit aucune raison en effet de traiter autrement un spectacle d'acrobatie qu'un ballet, ou un numéro de clown qu'une pantomime, alors que les seconds sont repris comme oeuvres artistiques dans l'énonciation non limitative de l'article 2, chiffre premier de la Convention de Berne et que cette dernière a servi de guide lors des

travaux de la Conférence de Rome (30). Remarquons d'autre part que depuis la version de Stockholm, la Convention de Berne ne comporte même plus l'exigence que les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes reposent sur une mise en scène écrite ou autrement fixée (31).

Dans ces conditions, les artistes de variétés ou de cirque peuvent prétendre à un double titre de protection. Dans la mesure où ils sont les créateurs de leur propre numéro, ils peuvent être des "auteurs" proprement dits (32). S'ils se bornent à exécuter une création d'autrui, ils font oeuvre d'interprètes et doivent dès lors jouir des avantages rattachés à cette qualité. C'est un état de choses qui n'est pas plus étonnant que celui qui se produit dans le cas des chansonniers. Ces derniers aussi peuvent être ou bien des auteurs-compositeurs bénéficiant de la protection du droit d'auteur, ou bien seulement des interprètes des paroles et de la musique d'autrui, ce qui leur confère de l'accord de tous le statut d'artistes exécutants.

14. En principe la définition générale des interprètes comme exécutants d'une oeuvre artistique devrait donc suffire pour trancher la question. Toutefois, en raison de la prédominance de l'opinion défavorable aux artistes de variétés et de cirque, il conviendrait de les inclure expressément parmi les bénéficiaires du droit voisin (33). Ce ne serait nullement contraire à la Convention de Rome de 1961 puisque celle-ci a prévu dans son article 9 que "tout Etat contractant peut, par sa législation nationale, étendre la protection prévue par la présente Convention à des artistes qui n'exécutent pas des oeuvres littéraires ou artistiques".

Dans ces conditions l'article premier du projet communautaire tel qu' énoncé au n° 11 de cette étude devrait être complété par un deuxième alinéa disant que "seront également considérés comme des interprètes les artistes de variétés ou de cirque".

15. Il va sans dire que la qualification que nous venons de proposer, pas plus que celle résultant de la définition générale des interprètes, ne pourrait avoir pour effet de priver de la protection complémentaire du droit d'auteur ceux qui pourraient y prétendre au titre de créateur -exécutant de l'oeuvre représentée. C'est là une réserve qui domine toute la matière.

D'autre part, le rappel de cette réserve n'est pas la seule remarque qu' il convient de faire à propos des rapports entre les deux branches du droit que sont la propriété littéraire et artistique proprement dite et le droit voisin des artistes exécutants. Nous allons y consacrer la deuxième partie de notre travail.

DEUXIEME PARTIE: LE DROIT DES INTERPRETES ET LE DROIT DES AUTEURS

Chapitre premier: L'interprétation ne confère pas un droit d'auteur  
sur l'oeuvre interprétée

16. Il est hors de doute que le seul fait d'exécuter une oeuvre ne confère pas à l'interprète la qualité de coauteur de celle-ci. Le motif en est fort simple. L'activité de l'exécutant ne se déploie qu'après l'achèvement de l'oeuvre à l'élaboration de laquelle il n'a eu aucune part (34). Voilà pour le principe.

17. Dans les faits cependant les situations peuvent devenir complexes. L'artiste peut acquérir sur l'oeuvre interprétée un droit d'auteur qui lui revient en propre lorsqu'il dépasse son rôle d'exécution. Tel peut être le cas lorsqu'il procède à des interventions sur l'oeuvre. Si celles-ci sont originales, il pourra se prévaloir du droit d'auteur en tant que créateur d'une adaptation, sans préjudice par ailleurs des droits de l'auteur de l'oeuvre adaptée. La même situation peut se produire quand l'interprète ajoute à une oeuvre laissée intacte des éléments nouveaux.

Dans le domaine musical par exemple, il y a le musicien qui interprète des variations de son cru sur un thème célèbre (35). D'autre part la musique contemporaine connaît le phénomène des créations où il incombe à l'interprète de compléter l'oeuvre par des improvisations (36).

18. Un cas analogue, sur lequel on s'est beaucoup penché en Europe, est, dans le secteur du théâtre, celui du metteur en scène. Par opposition au réalisateur de films ou d'émissions télévisées,

à qui on reconnaît souvent la qualité d'auteur parce qu'au scénario et au dialogue se superpose la création de la séquence d'images avec ses exigences propres (37), on s'accorde en général à limiter le rôle du metteur en scène de théâtre à celui d'un interprète de l'oeuvre écrite (38).

On prend soin cependant de souligner en même temps que certaines mises en scène plus élaborées que de coutume sont susceptibles de donner prise au droit d'auteur. Tel sera le cas des remaniements importants du texte de base (39), à condition toutefois qu'ils témoignent d'un degré suffisant d'originalité (40). On peut songer également à l'élaboration d'un scénario détaillé à partir d'indications restées sommaires des auteurs de la pièce (41). Le metteur en scène devient alors en réalité un adaptateur de l'oeuvre originale. La même solution vaut pour l'insertion de l'oeuvre dans un spectacle original plus large: musique, effets de lumière... (42).

19. Tout cela cependant ne fait que confirmer le principe selon lequel l'interprétation ne saurait en tant que telle conférer un droit d'auteur sur l'oeuvre exécutée. Si, dans certains cas, un tel droit prend naissance, ce n'est qu'en vertu d'une activité bien distincte de l'exécution en elle-même. L'artiste, en fait, cumule alors deux qualités, celle d'interprète et celle d'auteur-adaptateur. Remarquons enfin que ces mêmes considérations valent a fortiori pour un dernier cas, qui est très clair, où l'artiste est lui-même le créateur direct de l'oeuvre qu'il interprète, ce qui, indubitablement, lui procure tous les droits d'auteur au sens strict (43).

Chapitre 2: L'interprète ne jouit pas d'un droit d'auteur sur  
son interprétation

20.

Si l'artiste ne peut par sa seule interprétation acquérir un droit d'auteur sur l'oeuvre d'autrui, ne pourrait-il pas revendiquer ce droit exclusif directement sur sa propre prestation? En d'autres mots, l'interprétation peut-elle constituer en elle-même une oeuvre artistique proprement dite et relevant du droit d'auteur classique?

La question mérite d'être posée, ne fût-ce qu'en raison de l'impression qu'une toute grande interprétation peut faire sur les auditeurs ou spectateurs. Ne dit-on pas en effet que tel acteur a "créé" son rôle d'Hamlet ou que tel soliste a livré sa "vision personnelle" sur Brahms? Ne doit-on pas admettre alors que des interprètes aussi remarquables atteignent largement le niveau de l'originalité requise pour la protection par le droit d'auteur?

L'idée paraît séduisante, surtout si l'on tient compte de certaines similitudes qui semblent se dessiner avec la situation du traducteur.

Si la dépendance de celui-ci à l'égard du texte traduit ne met pas obstacle à la création intellectuelle, il est permis de penser que la fidélité de l'interprète à l'oeuvre exécutée ne devrait pas

non plus lui interdire l'accès à la qualité d'auteur (44). L'interprétation pourrait donc, comme la traduction, constituer une oeuvre dérivée, que l'on pourrait traiter comme une forme d'adaptation (45).

Celle-ci consisterait en la transposition du texte ou de la partition de base en une réalisation visuelle ou auditive. La propriété artistique de l'interprète porterait donc non pas sur l'oeuvre, mais uniquement sur son exécution concrète.

21.

Au vu de ces arguments, certains pensent que rien ne devrait empêcher de reconnaître à une interprétation vraiment créatrice la qualité d'oeuvre artistique (46). C'est surtout pour la mise en scène de théâtre que l'on peut faire état d'un certain courant jurisprudentiel en ce sens dans les pays de la Communauté (47). Dans un ordre d'idées assez voisin, il faut mentionner le cas spécial de la France où, dans le sillage de l'arrêt de cassation "Furtwängler", toute une série de jugements et d'arrêts s'est montrée longtemps favorable, non pas certes à une application directe, mais tout au moins à une extension par analogie des règles du droit d'auteur en faveur des interprètes (48).

22.

C'est une solution qui, a priori, ne semble pas incompatible avec la Convention de Rome, puisque celle-ci proclame dans son article 21 que " la protection prévue par la présente Convention ne saurait porter atteinte à celle dont pourraient bénéficier autrement les artistes interprètes ou exécutants" (49). N'empêche que les décisions qui la soutiennent restent dans l'ensemble assez isolées et - qui plus est - controversées.

Or, les critiques révèlent l'existence de quelques bonnes raisons de s'opposer à la généralisation du système. Parmi celles-ci nous relevons en tout premier lieu une objection tenant de la politique juridique. Un cumul de protections n'est recommandable que si les critères qui le déterminent sont clairs. Ceux qui ont à respecter des droits exigent avec raison de savoir exactement à quoi s'en tenir. Mais voilà précisément où le bât blesse. Le droit d'auteur ne serait accessible qu'à l'occasion d'une interprétation de tout

premier ordre. C'est entrer en plein dans la subjectivité. Aucune autorité ne saurait déterminer d'emblée si une exécution donnée a ou n'a pas atteint le niveau de qualité requis. Mieux vaut dès lors s'abstenir de créer des espoirs qui seraient nécessairement générateurs de nombreux et de longs procès.

23. Nous nous rallions d'autant plus volontiers à cette opinion que l'appel fait au droit d'auteur nous paraît en l'occurrence peu justifié.

Jamais un artiste ne saurait par sa seule interprétation atteindre le niveau de l'originalité requise en droit d'auteur. Loin de nous de vouloir nier le niveau artistique élevé ou même brillant de certaines exécutions. Mais il reste que l'originalité au sens de la législation sur la propriété littéraire ou artistique vise une originalité qui s'exprime dans la forme. Le droit d'auteur ne protège que cette forme et non pas les idées. Peu importe alors "l'âme" que l'interprète met dans sa prestation. Celle-ci ne s'extériorisera jamais sous une forme dont on pourra dire avec certitude que l'auteur ne l'avait pas lui-même conçue et suggérée. L'interprète ne pourra donc en tant que tel rien faire que reproduire avec plus ou moins de mérite ce qui existait déjà. Un concerto de Brahms n'acquiert pas une forme étrangère à l'oeuvre de son créateur parce qu'il est interprété par un pianiste fameux!

La comparaison qu'on a pu faire à cet égard avec le traducteur porte à faux. Ce dernier en effet, bien qu'il soit lié par le contenu du document original, lui imprime néanmoins une nouvelle forme par le choix qu'il fait des expressions étrangères qui lui paraissent les mieux appropriées (50).

Chapitre 3: L'interprète jouit d'un droit voisin sur son interprétation24.

L'analyse qui précède permet de conclure que cette autre vision des choses qui refuse de mettre sur le même pied l'auteur et celui qui s'attache à interpréter son oeuvre, tout en reconnaissant le droit du second à une protection appropriée, a bien résisté jusqu'ici à l'épreuve du temps. Rien de ce qui s'est manifesté dans la jurisprudence des pays de la Communauté ne doit nous inciter à renier ou à compliquer la notion - largement répandue maintenant (51) - d'un "droit voisin" destiné à sauvegarder les intérêts des exécutants en tant que proches parents de l'auteur qui les inspire.

Il ne nous reste dès lors qu'à nous y rallier en nous posant simplement une dernière question. N'y a-t-il pas lieu de craindre et donc éventuellement de prévenir des risques de conflit entre le droit de l'auteur et celui de l'interprète?

#### Chapitre 4: La coexistence du droit de l'interprète avec celui de l'auteur

25.

Le droit de l'interprète, dit "voisin" de celui de l'auteur, peut également se poser en concurrent de ce dernier, car ils s'appliquent tous les deux à l'exploitation d'une même oeuvre littéraire ou artistique. Sur le plan économique cela peut signifier que les avantages obtenus par la nouvelle catégorie d'artistes protégés vont peser sur les revenus escomptés par les auteurs (52). L'expérience acquise dans les pays qui ont donné à ces nouveaux droits une forme spécifique démontre cependant que cet effet dommageable n'a pas été durement ressenti (53). Des précautions d'ordre juridique ont néanmoins été prises et il importe d'en préciser la portée.

L'article premier de la Convention de Rome de 1961, repris presque textuellement par l'article 11 de la loi luxembourgeoise, porte que:

"la protection prévue par la présente Convention laisse intacte et n'affecte en aucune façon la protection du droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques. En conséquence, aucune disposition de la présente Convention ne pourra être interprétée comme portant atteinte à cette protection".

Cette disposition consacre-t-elle la primauté du droit de l'auteur sur celui de l'interprète?

Le rapport général de M. KAMINSTEIN nous apprend qu'il ne s'agissait pas ici d'instituer une hiérarchie de droits, mais simplement d'affirmer leur indépendance. Le rapporteur rappelle qu'une proposition visant à préserver "l'exercice" du droit d'auteur "sur l'oeuvre interprétée, exécutée, enregistrée, radiodiffusée" a précisément été rejetée pour éviter que l'auteur, sous prétexte que son autorisation devrait toujours avoir des effets utiles, puisse mettre obstacle à l'exercice par l'interprète de son droit d'interdiction (54).

26. Il y a lieu dès lors de caractériser la situation comme étant celle d'un concours de deux droits autonomes (55). Dans la mesure où, devant une exploitation donnée, l'auteur et l'interprète jouissent tous deux d'un droit d'autorisation, le consentement de chacun d'eux sera requis. Si l'un des deux refuse, l'autre ne saurait forcer la décision. C'est ainsi que l'interprète devra s'incliner devant la volonté de l'auteur qui interdit une représentation (56). De son côté, le compositeur ne saurait empêcher l'exécutant d'interdire la radiodiffusion de son interprétation ou son enregistrement sur bande magnétique (57).

Faut-il, dans ces circonstances, craindre une véritable paralysie du droit d'auteur? On ne saurait le prétendre qu'en oubliant que, même si l'auteur ne possède pas une primauté absolue sur le droit de l'interprète, il lui reste toujours l'avantage d'avoir un objet de protection plus large. Il sera toujours loisible à l'auteur de faire exécuter son oeuvre par d'autres interprètes (58).

27. Pour autant que nous sachions, la pratique du système du concours des deux droits autonomes n'a révélé aucun inconvénient grave dont la doctrine ou la jurisprudence se serait fait l'écho. Il paraît dès lors tout indiqué de s'y tenir dans le cadre d'une harmonisation européenne.

Faut-il pour autant en faire mention dans un texte exprès?

A Rome déjà des participants à la Conférence sur la protection internationale des artistes interprètes ou exécutants ont fait remarquer que la réserve exprimée à l'article premier était superflue "étant donné que la Convention ne concernant pas les droits de l'auteur, ne pourrait affecter celui-ci" (Actes, p. 40). Si finalement le texte a conquis

quelque utilité, c'est en raison de l'opposition qu'il marque par rapport à la tentative avortée, dont nous parlions plus haut, de l'amender dans le sens d'une reconnaissance de la primauté des intérêts de l'auteur dans l'exercice de son droit d'autorisation. Comme cependant il n'y a aucun motif de penser que cette question puisse encore rebondir au niveau de la Communauté européenne, il paraît superflu de reprendre sur ce point l'article introductif de la Convention.

Les principes généraux du droit suffisent à assurer l'application autonome de deux textes traitant d'objets différents. A l'exemple de la majorité des pays possédant une législation spécifique sur les deux matières, nous ne proposons donc pas d'alourdir le projet d'harmonisation en y incorporant des réserves qui vont de soi.

TROISIEME PARTIE: LE DROIT DES INTERPRETES ET LES AUTRES DROITS VOISINS

28. En nous ralliant, pour assurer la protection des interprètes, à la notion d'un "droit voisin" autonome par rapport au droit d'auteur qu'il côtoye, nous entrons dans un domaine où nous ne serons pas seuls. Nous y rencontrons aussi les droits reconnus sous la même étiquette (59) aux organismes de radiodiffusion et aux producteurs de phonogrammes.

Ce groupement s'explique du fait qu'ici également existe un lien avec le monde artistique. Le disque et les ondes contribuent incontestablement à la diffusion d'oeuvres artistiques et littéraires. On aurait tort cependant de mettre tous les voisins des auteurs sur le même pied. Contrairement au caractère intime de la création artistique, c'est le facteur mécanique et d'organisation technique qui domine (60).

29. Une remarque analogue s'impose à propos d'une troisième catégorie de droits dits voisins que certains pays ont reconnus dans quelques règles de nature fort disparate, allant de la protection des photographies, même banales, jusqu'à celle des plans d'ingénieur et de l'encouragement des éditions scientifiques, même purement documentaires, jusqu'à celle des publications tardives d'oeuvres posthumes (61). Tous ces privilèges tendent à récompenser un travail assidu comme tel et non un effort créateur.

30. Il ne faut donc pas s'y méprendre. La famille des "droits voisins" comprend des membres de nature fort différente. D'une part, les prérogatives des artistes exécutants, très proches de la propriété artistique; d'autre part, une série de privilèges accordés à des entreprises souvent puissantes, participant même dans quelques cas de l'autorité publique,

qui sont plutôt à ranger dans la catégorie de la propriété industrielle (61bis).

La distinction est d'importance car elle nous met en garde contre les généralisations hâtives qui pourraient nous inciter à considérer comme allant de soi pour tous les droits voisins des règles qui n'auraient fait leurs preuves que pour certains d'entre eux. Il faudra se méfier surtout de la tendance à vouloir soumettre les interprètes au principe de la concurrence qui est certes valable en matière industrielle mais qui est incapable de répondre aux nécessités du monde artistique. Dans ce dernier en effet le progrès n'est pas lié à l'élimination systématique du plus faible mais à la coexistence de tous. Il y aura lieu de s'en souvenir à l'heure de l'établissement des textes adéquats.

QUATRIEME PARTIE : PROTECTION ACTUELLE ET FUTURE DES INTERPRETES  
DANS LA COMMUNAUTE.

Chapitre premier: La protection par le droit commun  
(Belgique, Pays-Bas).

31. Partout dans la Communauté des contrats assurent la rémunération des interprètes en cas d'exploitation de leur prestation. Dans certains pays comme la Belgique par exemple, il n'existe aucune autre forme de protection (62).

Cette situation est loin d'être satisfaisante. Le défaut majeur d'une protection purement contractuelle résulte en effet de son impuissance à régir directement les réutilisations qui ne nécessitent pas le concours physique de l'interprète. Un tiers qui reproduit, radiodiffuse ou communique au public des enregistrements d'interprétations répandus dans le commerce ne se voit pas obligé d'entrer en négociations avec l'artiste. Il ne servirait à rien d'invoquer des contrats que l'interprète aurait conclus avec l'exploitant direct de sa prestation, parce que ceux-ci n'ont qu'une valeur relative et ne lient pas les tiers. Ce résultat ne pourrait être atteint que par l'octroi de droits absolus avec effet à l'égard de tous (63).

32. Il est vrai que l'interprète pourrait tenter de pallier la carence de droits spécifiques en invoquant à son profit les règles de la responsabilité civile ou de la concurrence déloyale.

C'est ainsi que naguère en Allemagne la répression de la concurrence déloyale a pu jouer un rôle préparatoire en attendant la reconnaissance

des droits voisins de l'interprète par la loi de 1965 (64).

De même aux Pays-Bas, où aujourd'hui encore toute protection spécifique leur fait défaut, les interprètes sont parvenus à faire interdire dans certains cas le "repiquage" de disques comme constitutif d'une faute à leur égard. En s'appropriant le travail d'autrui d'une manière qui leur permettait d'en éluder les frais, les copieurs auraient failli aux règles du comportement honnête dans la vie sociale (65). A noter cependant que la présence à leurs côtés des producteurs de disques, tout aussi spoliés, a peut-être facilité le raisonnement du juge.

D'autre part, les résultats ainsi escomptés dépendent de la preuve de circonstances spécifiques (66). Ils font de plus l'objet de controverses à l'intérieur de la Communauté (67).

33. Le contraire aurait d'ailleurs été étonnant car il faut reconnaître qu' en droit pur la position des tiers ne manque pas de force. C'est ainsi que, en l'absence d'une interdiction légale expresse, le copieur de disques qui prend soin d'éviter toute confusion par l'emploi d'étiquettes et de pochettes propres, peut nier l'existence d'une faute en se prévalant du principe de la liberté de l'imitation (68). Dans le silence de la loi, il en est de même de l'organisme de radiodiffusion qui, sans l'autorisation des interprètes, émet des disques achetés dans le commerce. Ici également argument peut être tiré du droit de propriété de l'acquéreur et du principe de la liberté du commerce et de l'industrie (69).

On voit donc qu'une protection cohérente et effective parce qu'applicable en toutes circonstances ne saurait découler des seules règles relatives à la responsabilité et à la loyauté dans la concurrence. Ce dont les

interprètes ont besoin, c'est d'un régime de droits absolus leur permettant d'exercer dans tous les cas leur emprise sur l'exploitation de leurs prestations.

Chapitre 2: La protection par analogie avec le droit d'auteur (France).

34. Le droit d'auteur classique offre-t-il quelque perspective de solution à la difficulté ou faut-il nécessairement songer à la création d'un nouveau droit spécifique? Nous posons une fois encore la question car il y a - en plus de l'application directe des textes de base de la propriété artistique que nous avons déjà écartée (70) - tout le problème des ressources offertes par la méthode de l'application par analogie.

La solution permettrait de faire l'économie d'une législation nouvelle. En même temps elle ne manquerait pas de souplesse, car c'est précisément le propre de la méthode de l'analogie de ne pas imposer nécessairement la reprise totale du régime servant de modèle. Seraient seules à devoir être étendues au domaine nouveau les règles du droit d'auteur qui paraîtraient les plus appropriées à cette extension.

L'expérience ayant été tentée en France, nous allons voir ce qui en est advenu.

35. Les tribunaux français se sont préoccupés depuis toujours de savoir si, dans le silence de la loi, on pouvait accorder des droits à l'interprète (71). Aujourd'hui encore la question est restée d'actualité car la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique est restée muette à ce sujet. C'est donc toujours à des jugements et à des arrêts qu'il convient de se référer.

Or, un courant jurisprudentiel important, mais fort controversé, a longtemps consenti à accorder aux interprètes des pouvoirs très larges, limités au produit de leur prestation, mais pour le reste comparables à

ceux dont jouissent les auteurs sur leur oeuvre (72).

Le principal arrêt en ce sens fut rendu le 4 janvier 1964 par la Cour de cassation dans l'affaire "Furtwängler" (73). On y trouve le passage capital suivant: "La cour d'appel ... décide à bon droit que l'artiste exécutant est fondé à interdire une utilisation de son exécution autre que celle qu'il avait autorisée; que ce motif ... suffit à caractériser une atteinte au droit de l'artiste sur l'oeuvre que constitue son interprétation".

Il est clair qu'en s'exprimant ainsi la Cour se référerait pour définir les pouvoirs de l'interprète aux principes de protection valant pour le droit d'auteur. Le doute est d'autant moins possible que l'arrêt n'a pas craint de qualifier d'"oeuvre" la prestation alléguée (74).

36. La décision est tombée dans le cas particulier du célèbre chef d'orchestre Furtwängler qui prétendait interdire l'importation et la vente de disques reproduisant sans son autorisation un enregistrement de la 3e symphonie de Beethoven, réalisé pendant la dernière guerre pour les services de radiodiffusion à Berlin. Rien n'indique cependant que la Cour n'aurait eu en vue que le cas d'espèce. Bien au contraire, le style adopté est celui d'un arrêt de principe et c'est bien ainsi qu'il a été compris par le monde judiciaire. La Cour a consacré un droit absolu, de reproduction mécanique au moins, comparable à celui des auteurs, mais profitant aux interprètes.

Dans le sillage de cet arrêt d'autres décisions ont confirmé le droit de l'interprète de soumettre à son consentement la fabrication, la publication et la vente de disques tirés de son interprétation (75). A un moment

donné, la Cour de cassation a même renchéri car un arrêt du 29 avril 1976, RIDA 1976, LXXXX, p. 166 reconnaît le "principe que l'interprétation de l'artiste ne peut recevoir d'autre diffusion que celle qu'il a autorisée", formule qui déborde le cadre de la seule reproduction mécanique. A l'instar de ce qui se passe en matière de propriété littéraire ou artistique, l'artiste serait donc en mesure de contrôler toute forme d'exploitation économique de sa prestation.

37. Il est vrai que l'arrêt de 1976 continue en disant que néanmoins la non-utilisation d'une diffusion autorisée ne saurait constituer éventuellement qu'une violation de stipulations contractuelles. Il s'agissait en l'occurrence du retrait d'un disque de la vente et d'une destruction des exemplaires en stock. Cette restriction n'a cependant pas de quoi nous étonner. Elle démontre tout simplement que la Cour, consciente de la liberté d'appréciation que le recours à la méthode de l'analogie laisse au juge, ne s'estime pas obligée de toujours aller jusqu'au bout de ses assimilations (76).

Cette conscience était d'ailleurs partagée par l'ensemble des tribunaux car on voit qu'en général les jugements s'abstiennent de qualifier expressément de droit d'auteur les prérogatives reconnues aux interprètes. Le caractère nouveau et distinct de ces droits ne leur échappait donc nullement (77). Une des conséquences que la doctrine en a tiré est qu'il ne suffisait certainement pas d'un simple raisonnement par analogie pour procéder également à l'extension de dispositions à caractère restrictif telles celles concernant les sanctions pénales du droit d'auteur (78).

A cette réserve près nous pouvons cependant conclure que jusqu'il y a peu la jurisprudence française se montrait favorable à une protection économique des interprètes calquée sur celle des auteurs.

38. Les choses ont pourtant bien changé durant les derniers mois.

Le 15 mars 1977, dans l'affaire SPEDIDAME, la Cour de Cassation (79) a confirmé un arrêt de la Cour d'appel de Paris du 30 novembre 1974 (80) où les interprètes s'étaient vu refuser tout droit d'autorisation ou de rémunération vis à vis "des utilisations secondaires" de leurs prestations effectués par l'Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF). Il s'agissait tant de l'enregistrement et de l'émission de leurs interprétations que de l'emploi de disques du commerce.

Tout en reprenant la formule de l'arrêt Furtwängler selon laquelle "les artistes sont fondés à s'opposer à ce que leur interprétation reçoive une autre utilisation que celle par eux autorisée", la Cour la replace dans le simple contexte du droit commun, c.à.d. comme le disait l'arrêt d'appel, la loi du contrat et l'article 1382 du Code civil (81). En s'abstenant de reprendre également la qualification "d'oeuvre" donnée par l'arrêt Furtwängler à l'interprétation de l'artiste, la Cour a entendu renoncer à sa méthode antérieure de raisonnement par analogie avec le droit d'auteur. En effet, l'arrêt ajoute que "les interprètes des oeuvres ne sont pas protégés par la loi du 11 mars 1957" et, à ce propos, aucune distinction n'est faite entre l'application directe et celle, indirecte, qui résulte d'une extension par assimilation.

39. Il semble donc que les efforts faits en France pour aboutir par voie jurisprudentielle à une reconnaissance de droits absolus en faveur des

interprètes sont dans l'impasse. Pour en sortir il faudra bien recourir à une réglementation expresse dans une loi spéciale (82). Cette nécessité pourra profiter aux interprètes car il sera possible de renforcer ainsi leur position vis-à-vis de grands utilisateurs tels que les organismes de radio et de télévision dont les attitudes contractuelles, du moins en France, sont apparemment très dures, au point de susciter même des mouvements de grève.

40. L'exemple de la France, qui est bien un pays où les artistes ont de tout temps trouvé d'excellents défenseurs parmi les juges, démontre combien vain serait l'espoir d'obtenir une protection stable des interprètes dans l'ensemble de la Communauté en se contentant de puiser aux sources du droit d'auteur. Une jurisprudence même attrayante n'en reste pas moins toujours aléatoire. Il faut tendre à plus de sécurité du droit.

Chapitre 3: La protection par une législation spécifique (Allemagne, Danemark, Luxembourg, Irlande, Royaume-Uni, Convention de Rome).

Section A : Approche générale

41. Parmi les six Pays qui, dans la Communauté, connaissent un régime spécial de protection des interprètes, le Royaume-Uni et l'Irlande ont adopté une position particulière. Le producteur de phonogrammes et l'organisme de radiodiffusion y jouissent d'un véritable "copyright", organisé par la loi sur le droit d'auteur (83). L'interprète par contre, qui est pourtant plus proche des auteurs, y est soumis à un traitement distinct. Sa protection n'est assurée que par des lois exclusivement pénales qui érigent en délit certaines façons d'exploiter des prestations des exécutants (84).

Ce dernier système implique tout d'abord une restriction puisque l'infraction ne sera réprimée que si elle a été commise sciemment ("knowingly"). D'autre part les sanctions portent un caractère pénal, ce qui n'incite pas nécessairement le juge à se montrer bienveillant à l'égard du plaignant: amendes, emprisonnement et destruction d'objets illicites (85).

Mais ce qui imprime à cette protection un caractère tout à fait particulier, c'est l'opinion générale selon laquelle les recours civils, à savoir ceux tendant à obtenir un jugement d'interdiction ("injunction") ou des ordonnances conservatoires ainsi que l'action en dommages-intérêts, restent exclus. Les divers "Performers' Protection Acts" n'auraient fait qu'interdire certains agissements sans instituer en faveur des interprètes un droit subjectif de propriété artistique (86).

Cette approche diffère sensiblement de celle des législations "continentales" de l'Allemagne, du Danemark, du Luxembourg et de l'Italie (87) qui, elles, tout en comportant également certaines sanctions pénales, accordent néanmoins aux exécutants des droits propres sur leur prestation - ce qui leur permet d'agir sur le plan civil, notamment pour l'obtention de dommages-intérêts.

42. Cette différence de conception nous empêche-t-elle de procéder à une comparaison utile des positions dans les six Pays en cause?

Nous ne le pensons pas. Une analyse plus poussée des situations anglaise et irlandaise nous apprend en effet que leurs particularités ne touchent pas à l'essentiel.

Tout d'abord l'approche purement pénale incite certainement les utilisateurs à solliciter le concours de l'interprète. Le délit n'existe en effet que si la prestation a été utilisée sans le consentement écrit des exécutants ("Without the consent in writing of the performers").

Ensuite, il y a les conceptions anglaises en matière de procédure pénale, selon lesquelles l'action peut être introduite et menée à son terme par n'importe quel particulier ou par un syndicat professionnel (88).

C'est ce qui permet à l'exécutant ou à son organisation de mettre l'action publique en mouvement sans dépendre du bon vouloir d'un quelconque Parquet. Il serait donc excessif de prétendre que la défense en justice de leurs intérêts échappe aux interprètes eux-mêmes.

Sans doute l'absence d'une action en dommages-intérêts reste-t-elle regrettable. Les Etats membres britannique et irlandais n'auront toutefois pas à faire un très grand pas pour s'aligner sur ce point sur la position continentale.

43. A cet égard il paraît d'ailleurs utile de signaler un fait nouveau qui est particulièrement révélateur de l'évolution des idées au cours des dernières années.

Lors de la Conférence de Rome sur les droits voisins, il a encore fallu ménager les traditions anglaises en s'abstenant de reproduire au chiffre 1 de l'article 7 de la Convention la formule: "droit d'autoriser ou d'interdire", pourtant admise à l'article 10 en ce qui concerne les producteurs de phonogrammes et à l'article 13 pour les organismes de radiodiffusion. Les interprètes, eux, n'eurent droit qu'à la mention d'une protection qui "devra permettre de mettre obstacle". Par cette formule neutre le Royaume-Uni se voyait autorisé à maintenir son système purement pénal (89).

La Convention n'exige cependant pas ce maintien. De plus, il existe de bonnes raisons de croire que si la question était à nouveau posée aujourd'hui on n'aurait aucune peine à faire adopter l'amendement présenté par la Tchécoslovaquie en tendant à utiliser à l'article 7 les mêmes termes qu'aux articles 10 et 13. En Grande-Bretagne en effet, une commission d'étude, chargée de préparer la révision de la législation sur le droit d'auteur (89bis), a préconisé la création d'une action civile au profit des interprètes. Cette proposition ne tend pas à leur assurer pour autant l'accès au copyright mais il est néanmoins évident que l'approche générale du problème à Londres devient pratiquement la même que celle en honneur sur le continent.

44. Dans ces conditions nous n'allons pas nous arrêter au fait que dans la pratique actuelle les interprètes anglais et irlandais attachent peu

de poids à la législation qui est censée les protéger. Pour eux, le droit vivant est celui de l'action syndicale et des négociations collectives. Ils ne seront certainement pas enclins à renoncer aux avantages qu'ils ont parvenus à conquérir de la sorte. Personne d'ailleurs ne songera à leur demander un sacrifice quelconque. Une réorientation de leur législation dans un sens plus "continental" ne pourra que leur profiter.

En conclusion, rien ne doit donc nous retenir de procéder à la comparaison des six systèmes légaux visés au titre du présent chapitre. Nous y ajouterons évidemment la Convention de Rome de 1961 à laquelle tous les pays en cause, sauf l'Irlande, sont parties. La protection minimale qui y est prévue constitue en effet le palier en dessous duquel il serait impossible de descendre dans le cadre communautaire sans engager la responsabilité internationale de la majorité des Etats-membres qui y sont souscrits.

Section B: Les droits patrimoniaux des interprètes.

Par. premier: Méthode de comparaison.

45. Un exposé de droit comparé requiert toujours un choix entre deux méthodes. La première, déjà synthétique dans ses composantes, place l'une à côté de l'autre les différentes législations nationales prises chaque fois dans leur ensemble, pour ne les refondre qu'en fin d'étude dans une vaste conclusion, le plus souvent d'aspect complexe. L'autre, plus analytique, commence par dégager les différents sujets dont traitent ou devraient traiter les législations concernées. Ensuite, chaque sujet est examiné sous l'angle de chacun des droits nationaux pour aboutir sans plus tarder à une synthèse particulière dont l'utilité immédiate subsiste même au cas où tous les sujets ne sont pas finalement retenus.

Le présent rapport est établi selon la seconde méthode. Elle nous a paru indispensable dans une matière où se pose non seulement un problème d'harmonisation de différents systèmes juridiques mais aussi la question préalable de la nature et du nombre des avantages à réserver aux interprètes dans le cadre communautaire.

46. Commençons donc par examiner la réponse qui pourrait être donnée à cette dernière question.

Il existe différentes manières de mettre économiquement en valeur l'interprétation d'un artiste. En les groupant on peut créer quelques grandes catégories dans lesquelles peuvent s'insérer les différentes techniques de communication connues ou futures.

Une première catégorie concerne la reproduction. C'est tout d'abord la fixation d'une interprétation vivante sur un support durable tel qu'un disque, un film, une bande magnétique ou un vidéogramme. Mais la reproduction ne nécessite pas toujours la présence physique de l'interprète. Elle peut couvrir en effet d'autres opérations telles que la confection de copies à partir d'un enregistrement existant ou la fixation d'une exécution radiodiffusée.

La reproduction constitue dès lors une forme majeure d'exploitation des prestations des interprètes dont l'importance est encore accrue par la circonstance qu'elle va permettre d'autres utilisations telle que la radiodiffusion ou la représentation d'enregistrements.

47. Alors que la reproduction confère à l'interprétation naguère fugace un élément de durée, d'autres techniques de communication, vont, elles, lui faire franchir les distances. C'est le cas non seulement de la radiodiffusion et de la télévision, mais aussi d'autres moyens de transmission tels que le câble (distribution par fil) ou les satellites. Toutes ces techniques se prêtent à la diffusion d'exécutions vivantes, mais elles peuvent également être réalisées en partant d'une reproduction ou d'une diffusion antérieure.

Nous appellerons cette deuxième catégorie celle de la radiodiffusion ou transmission au public. C'est à dessein que nous introduisons ici le terme "transmission", plutôt que d'utiliser l'expression plus large de "communication au public", figurant dans les articles 7 et 12 de la Convention de Rome, ou de "communication publique", tirée de l'article 11 bis de la Convention de Berne.

Nous voulons marquer ainsi que la catégorie dont nous entendons parler ici ne concerne que les techniques de diffusion dans l'espace qui s'intercalent entre l'exécution et la réception de l'interprétation et non pas les activités de " communication " par lesquelles on rendrait l'interprétation directement perceptible par des opérations confinées à un seul et même endroit. Ces dernières ressortissent en effet à une troisième catégorie avec des caractéristiques propres, que nous allons décrire ci - après.

48. Un troisième groupe important d'utilisations des prestations d'artistes concerne ce que nous appellerons la représentation. L'exécution directe par l'artiste lui-même en fait partie, mais c'est surtout la communication perceptible aux réceptionnaires des reproductions ou des transmissions qui nous intéressera ici. Si celle - ci a lieu en présence d'un public on se trouve devant une forme d'exploitation répétée, succédant à l'exploitation par reproduction ou par transmission et susceptible de constituer une source nouvelle de revenus pour ceux qui y procèdent. Songeons ici à la réception publique d'émissions radiodiffusées ou télévisées ou encore à l'exécution en public d'enregistrements.

49. A chacune des catégories ainsi établies correspondent des possibilités de bénéfice pour ceux qui se livrent aux entreprises qui y sont définies. Le tout est de ne pas oublier le point de départ, à savoir la prestation de l'exécutant sans laquelle les opérations subséquentes seraient vides de toute substance. L'équité la plus élémentaire exige que, au moins, les artistes

exécutants ne soient pas tenus à l'écart des différentes sources de revenus qu'ils contribuent à créer. Voyons maintenant comment les six pays concernés ont répondu à cet impératif de justice sociale.

Par. 2: Le droit de reproduction.

§§ 1 : La fixation de l'interprétation vivante.

50. Cinq des pays en cause reconnaissent à l'interprète le droit d'autoriser ou d'interdire l'enregistrement direct de son exécution vivante sur n'importe quel support sonore ou visuel. C'est ce qui ressort de l'art. 75, première phrase de la loi allemande, de l'art. 45, premier alinéa, lettre a de la loi danoise, des articles 3, chiffre 1, lettre b et 6 a contrario de la loi luxembourgeoise, des articles 1, premier alinéa, lettre a (90) et 2, premier alinéa, lettre a de la loi anglaise de 1958, ainsi que des articles 2, chiffre 1, lettre a et 3, chiffre 1, lettre a de la loi irlandaise (91).
51. Un seul pays, l'Italie, n'accorde dans le même cas qu'un droit à une rémunération équitable aux artistes n'ayant pas déjà reçu une rétribution spéciale en vue de l'enregistrement (92).

Cette solution ne donne pas satisfaction parce qu'elle ne répond pas entièrement à la protection minimale <sup>prévue</sup> par la Convention de Rome (93). Cette dernière précise que "la protection prévue par la présente Convention en faveur des artistes interprètes ou exécutants devra permettre de mettre obstacle ... à la fixation sans leur consentement sur un support matériel de leur exécution non fixée " (94). A la conférence de Rome il fut souligné par

le Rapporteur général KAMINSSTEIN qu'il a été décidé que les actes énumérés dans ce paragraphe requièrent le consentement de l'artiste interprète ou exécutant. En conséquence, l'institution d'un régime de licence obligatoire serait incompatible avec la Convention. Dans un tel régime, en effet, un artiste interprète ou exécutant ne pourrait empêcher les actes en question et devrait les tolérer<sup>(95)</sup>. Or, c'est là précisément où aboutit l'art. 80 de la loi italienne puisque l'interprète ne pourra pas s'attaquer à l'enregistrement illicite lui-même. Il ne peut prétendre qu'à une compensation pécuniaire.

52. Les critiques ne se limitent d'ailleurs pas à cet argument de droit conventionnel. Il faut bien tenir compte aussi du respect dû à la personnalité de l'artiste. Celui-ci doit pouvoir décider lui-même si oui ou non sa prestation se prête à une fixation.

Nous croyons dès lors que la solution communautaire devra correspondre à celle adoptée par la grande majorité des Etats en cause. C'est pourquoi nous voudrions proposer que l'article 2 d'un projet communautaire, traitant de la reproduction, soit libellé comme suit: " L'interprète a le droit d'autoriser ou d'interdire la fixation sur un support matériel de sa prestation vivante ".

§§ 2 : La reproduction ultérieure.

A. La reproduction de prestations fixées.

53. Les reproductions ne sont pas toutes faites de première main et en présence de l'interprète. Elles peuvent se faire à répétition sans que l'artiste exécutant ait à se manifester au-delà d'une première intervention. Songeons par exemple à la confection de copies à partir d'une fixation existante. Dans ce cas certaines formes de reproduction peuvent avoir été prévues dès l'origine, comme l'édition de disques à partir d'un enregistrement dans le studio phonographique. D'autres cependant peuvent déborder du cadre contractuel, tel l'enregistrement sur bande magnétique réalisé par un tiers à partir d'un disque de commerce. De son côté, l'interprétation diffusée<sup>par</sup> les ondes se prête elle aussi aux techniques de reproduction, tels l'enregistrement sur magnétophone de programmes radio ou la fixation d'émissions de télévision par des procédés vidéographiques.
54. Cinq des six pays concernés s'accordent à soumettre la reproduction ultérieure de fixations existantes au consentement de l'interprète. Il s'agit de l'Allemagne (art. 75, deuxième phrase), du Danemark (art. 45, deuxième alinéa), de la Grande-Bretagne, (Art. 1, premier alinéa, lettre a; 2, premier alinéa, lettre a et 8, chiffre 1 de la loi de 1958), de l'Irlande ( Art. 2, chiffre 1, lettre a; 3, chiffre 1, lettre a et l'art. premier, chiffre 1) et du Luxembourg (Art. 3, chiffre 1, lettre c).

55. Ce droit d'autorisation est reconnu en toute hypothèse, sauf au Luxembourg, en Irlande et en Allemagne où quelques exceptions retiennent l'attention.

Au Grand -Duché une certaine limitation résulte du fait que le législateur s'est borné à reprendre dans son art. 3 l'énumération figurant dans l'art. 7, chiffre 1, lettre c de la Convention de Rome. Selon ces dispositions l'interprète doit donner son autorisation dans trois cas: lorsque l'enregistrement original a lui - même eu lieu sans autorisation, lorsque la reproduction est faite à des fins autres que celles pour lesquelles l'autorisation avait été accordée (96), ou encore lorsque des fixations librement réalisées en vertu de dispositions instaurant des exceptions au droit de reproduction sont copiées dans un but étranger à celui poursuivi par ces dérogations (97). Ce catalogue n'est exhaustif qu'à première vue. A l'examen on constate qu'il ne comprend pas le cas où un enregistrement original fait avec l'autorisation de l'interprète est reproduit à des fins identiques à celles pour lesquelles ce consentement avait été donné. Ainsi, lorsqu'un producteur de phonogrammes autorise un autre producteur à faire des copies, l'interprète n'a pas de droit (98).

De même, l'article 2, chiffre 3, lettre b de la loi irlandaise dispense du consentement écrit des artistes le fait de fabriquer un phonogramme si celui-ci est " la reproduction d'une prestation incorporée dans un phonogramme fait avec le consentement des artistes interprètes ou exécutants et que la reproduction n'a pas été faite à des fins différentes de celles pour lesquelles ce consentement a été donné". L'étude de ces dernières exceptions ressortissant

plutôt sous le chapitre des limitations au droit des interprètes, nous renvoyons le lecteur aux Nos 107 et suiv. de notre exposé.

56. Pour ne pas entraver l'exploitation des films de cinéma ou de télévision, une exception concernant leur multiplication a été introduite au Luxembourg (99) et en Allemagne (100).

La formulation choisie par le législateur luxembourgeois dans l'art. 6, qui ne fait que reprendre la disposition de l'art. 19 de la Convention de Rome, semble toutefois avoir largement dépassé le but poursuivi. En décrétant que le droit de reproduction de l'interprète cessera dès qu'il aura donné son consentement à l'inclusion de son exécution dans une fixation d'images ou d'images et de sons, on libère de toute obligation envers les artistes non seulement le producteur de films mais également, dans un tout autre domaine, le producteur de vidéo-grammes (101) ! Et, même pour ce qui concerne l'exploitation cinématographique traditionnelle, la disposition va trop loin quand elle fait plus qu'empêcher les acteurs de s'immiscer dans la multiplication et la distribution des films. On les prive aussi du droit de soumettre à leur consentement la fabrication de vidéo-grammes tirés d'une oeuvre cinématographique. Les musiciens se trouveront d'ailleurs dans une même position défavorable, puisqu'une fois qu'ils auront autorisé l'enregistrement de leur exécution sur la bande sonore d'un film, ils ne pourront plus empêcher que l'on en tire des phonogrammes (102).

L'art. 92 de la loi allemande s'est mieux gardé de ces excès en spécifiant que la liberté de reproduction secondaire ne vaut

que pour "ce qui concerne l'exploitation de l'oeuvre cinématographique" en tant que telle. Un producteur de films ne saurait donc procéder sans autorisation à l'édition de disques tirés de la colonne sonore de l'oeuvre (103).

En définitive, il ne semble pas que les avantages découlant d'un régime d'exception pour les producteurs de films puissent contrebalancer les inconvénients pour les interprètes. Ceux-ci se trouvent en effet placés devant la redoutable menace de voir ces dispositions défavorables faire tâche d'huile en d'autres domaines, tels ceux des nouvelles techniques audiovisuelles. Pour les producteurs par contre ce traitement de faveur ne paraît pas indispensable puisque, tant qu'ils se confinent dans le cadre de l'exploitation cinématographique normale, il ne leur devrait pas être trop difficile de se faire céder les droits de reproduction nécessaires (103 bis). C'est pourquoi le projet communautaire devrait prévoir un droit de reproduction secondaire de manière générale, sans exceptions.

57. Sous ces quelques réserves on peut donc constater un large consensus parmi les pays de la Communauté pour accorder à l'interprète le droit d'autoriser la reproduction secondaire de fixations.

L'Italie est seule à ne prévoir qu'un simple droit à rémunération (art. 80, al. 2). De plus, ce droit ne naît que si la reproduction dépasse le cadre des prévisions contractuelles (art. 80, al. 3). Dans la mesure où, par son art. 7, chiffre 1, lettre c, la Convention de Rome requiert le consentement de l'interprète, la loi italienne paraît donc entrer, ici aussi, en conflit avec elle.

Dans ces conditions il semble permis de suggérer que la règle communautaire pose le principe dans un sens conforme aux vues de la majorité des pays considérés. Dans cet ordre d'idées, l'article 2 du projet d'harmonisation comporterait une deuxième phrase selon laquelle "l'interprète a le droit d'autoriser ou d'interdire la reproduction ultérieure de sa prestation fixée".

B. La reproduction de prestations radiodiffusées ou autrement transmises au public.

58. La voie d'un droit d'autoriser semble avoir été suivie également par la majorité des pays étudiés pour saisir cette autre forme de reproduction ultérieure qui est l'enregistrement de prestations diffusées par les ondes ou autrement transmises.

En Allemagne, la première phrase de l'art. 75 selon laquelle la prestation de l'interprète ne peut être enregistrée sur des supports visuels ou sonores qu'avec son consentement s'applique également à la fixation d'interprétations radiodiffusées (104).

Il en est de même au Luxembourg, en vertu de l'art. 3 de la loi, calqué sur l'art. 7 de la Convention de Rome (105). Aux termes de cette législation il faudra en effet exiger l'autorisation de l'interprète si l'on considère - opinion qui paraît la plus normale - que la radiodiffusion constitue toujours une "exécution non fixée" au sens de l'art. 3, chiffre 1, lettre b luxembourgeois et de l'art. 7, paragraphe premier, lettre b de la Convention (106). Le résultat final restera d'ailleurs le même si l'on adopte le point de vue, exprimé ici et là dans des débats assez confus à la Conférence de Rome (107), selon lequel la

radiodiffusion ne donnerait lieu à l'application de ces dispositions qu'au cas où elle transmet une exécution "directe". Dans cette optique en effet subsistera encore le fait que la radiodiffusion "indirecte", c.à.d. à partir d'un enregistrement, ne pourra elle non plus être librement fixée en vertu des lettres c des dispositions précitées qui interdisent les reproductions de fixations faites à d'autres fins que celles pour lesquelles les interprètes ont donné leur consentement (108).

Il n'en va pas autrement au Royaume - Uni et en Irlande où la réalisation de supports de sons ou d'images " de façon indirecte" à partir d'une prestation " rendue audible ou visible par des moyens électriques" se trouve soumise au consentement de l'interprète (art. 1, 2 et 8 de la loi anglaise de 1958; art. 1,2 et 3 de la loi irlandaise).

Au Danemark également, le droit de reproduction de l'interprète paraît pouvoir trouver application en vertu de l'art. 45 à l'enregistrement d'une radiodiffusion, considérée comme une forme " d'exécution" (" fremførelse") au sens du premier alinéa de cet article.

59. L'Italie, quant à elle, prévoit expressément notre hypothèse dans l'art. 80, alinéa 2 de sa loi. Ici comme ailleurs elle fait cependant cavalier seul en n'accordant qu'un droit à rémunération "à l'encontre de quiconque... reproduit successivement l'oeuvre déjà diffusée, transmise ..." et pour autant que la reproduction n'ait pas été prévue et rémunérée dès l'origine (109).

Rappelons que cette solution italienne est difficilement conciliable avec le droit garanti par la Convention de Rome de "mettre obstacle" aux reproductions réalisées sans le consentement des artistes. Elle ne semble donc pas devoir nous empêcher de recommander que la deuxième phrase de l'art. 2 du projet communautaire soit complétée de manière à accorder à l'interprète, conformément aux vues de la majorité des Etats concernés, " le droit d'autoriser ou d'interdire la reproduction ultérieure de sa prestation fixée, radiodiffusée ou autrement transmise ".

Par. 3 : Le droit de radiodiffusion ou de transmission au public.

§§ 1 : La diffusion ou la transmission de l'interprétation vivante.

60. L'auditoire ou le public naguère nécessairement restreint qui pouvait assister à une représentation a été élargi de façon presque illimitée par les moyens de télécommunication. Par-delà les frontières nationales ou même continentales, les techniques modernes de diffusion permettent d'entreprendre sur grande échelle l'exploitation d'une seule production vivante.

Face à cette évolution, les pays examinés ici ont tous décidé d'associer l'artiste à l'accroissement des moyens mis en oeuvre pour diffuser sa prestation. Sauf l'Italie, fidèle une fois de plus à son système de simples droits à rémunération (110), tous les Etats en cause ont cru devoir le faire en imposant dans

cette matière la condition du consentement préalable de l'interprète.

En Allemagne, l'art. 76, chiffre 1 dispose que la prestation de l'artiste exécutant ne peut être diffusée par les ondes ou par tout autre moyen technique qu'avec son autorisation (111). De même, la transmission d'une interprétation vivante au moyen d'un écran, d'un haut parleur ou d'un autre dispositif analogue à un public qui se trouve en dehors du lieu où se déroule la manifestation requiert le consentement de l'interprète (art. 74).

Au Danemark, selon l'art. 45 chiffres b et c, la récitation, représentation ou exécution ne peut être simultanément transmise par voie technique à un autre public sans le consentement de l'artiste.

S'inspirant de l'art. 7, chiffre 1, lettre a de la Convention de Rome, le Luxembourg dispose dans son art. 3, chiffre 1, lettre a que les interprètes ont le droit d'autoriser ou d'interdire " la radiodiffusion et la communication au public " de leur exécution vivante (112).

Au Royaume-Uni enfin, de même qu'en Irlande, il faut le consentement de l'interprète pour la radiodiffusion, télévision ou transmission au public de sa prestation directe (Art. 3 de la loi anglaise de 1958 et art. 3 de la loi de 1963; art. 5 de la loi irlandaise).

61. Une harmonisation communautaire devrait une fois de plus refuser d'avoir égard à la dissidence italienne. La position de ce pays

n'est pas seulement isolée, elle paraît de plus inconciliable avec les obligations assumées suite à la signature de la Convention de Rome. L'article 7, chiffre 1, lettre a de cette dernière prévoit en effet la nécessité du consentement de l'artiste.

En conformité avec la tendance majoritaire que nous venons de relever, la CEE pourrait viser à unifier le droit selon une formule que nous insérons à l'article 3 de notre projet: " L'interprète a le droit d'autoriser ou d'interdire la radiodiffusion ou la transmission au public de sa prestation vivante ".

Un tel régime respectera la personnalité de l'artiste qui doit rester seul maître d'apprécier si son travail se prête à une diffusion technique ou si au contraire sa réputation risque d'en souffrir. Dans un autre ordre d'idées, la participation équitable de l'exécutant aux bénéfices accrus résultant d'une exploitation incontestablement plus rentable de sa prestation sera pleinement assurée. Rappelons aussi que ces considérations auront une importance toute particulière pour le cas des artistes de variétés. Une large diffusion de leur numéro contribuera peut-être à accroître leur notoriété. Elle aboutit cependant aussi à "brûler" prématurément et pour ainsi dire partout en même temps leur répertoire, avec tout ce que cette usure entraîne comme supplément d'efforts pour rester constamment créatifs.

62. Le système proposé s'appliquera non seulement à la radiodiffusion et à la télévision, mais aussi à d'autres moyens techniques de transmission telle la distribution par câble, où il peut arriver qu'un artiste se produise "en direct" (cfr. les projets de télédistribution locale...).

Quant au difficile problème des transmissions par satellite, le texte proposé permettra de suivre les solutions qui seront dégagées en droit d'auteur (113). Si on y arrive à la conclusion que l'injection vers le satellite constitue une " radiodiffusion ou communication publique" au sens de l'art. 11 bis de la Convention de Berne, la même solution pourra sans peine s'appliquer à notre " radiodiffusion ou transmission au public ".

§§ 2 : La diffusion ou la transmission de l'interprétation  
fixée.

A. La nature du droit.

63. L'artiste qui consent à l'enregistrement de sa prestation risque d'arriver ensuite à la constatation que, paradoxalement, il s'est fait concurrence à lui-même. Dès que des reproductions d'une interprétation sont disponibles dans le commerce, la tentation naît pour les exploitants de remplacer à moindres frais l'exécution vivante par l'emploi d'un enregistrement. Désormais on peut se passer de l'artiste. Et ce ne sont pas seulement les interprètes les plus renommés, dont les prestations font l'objet d'enregistrements, qui en pâtiront. C'est en même temps toute la profession qui en souffre. Les exécutants moins connus ou plus jeunes qui, avant, avaient l'occasion de se faire la main ou de conquérir une réputation en interprétant un peu partout les morceaux connus, se voient graduellement remplacés par des enregistrements.

64. Le phénomène se remarque surtout du côté des grands utilisateurs d'interprétations que sont les organismes de radiodiffusion ou de télévision. Leurs activités les ont toujours amenés à figurer parmi les plus grands employeurs de musiciens, de comédiens et d'autres artistes. C'est encore le cas aujourd'hui, mais dans une mesure qui va en décroissant suite à l'emploi de plus en plus large de disques commerciaux qui remplacent les émissions musicales directes et de ciné-films, qui permettent d'épargner les frais d'une production propre. Le manque à gagner ainsi subi par l'ensemble de la profession, qui voit de jour en jour diminuer ses chances d'emploi à la radio-télévision, ne peut évidemment être compensé par le bénéfice indirect qu'une minorité d'exécutants, à savoir certains musiciens ou chanteurs, réalisent parfois par le biais d'une promotion des ventes de leurs disques diffusés sur antenne.

65. Manifestement, nous nous trouvons ici sur un terrain où le besoin de protection des interprètes se fait sentir avec acuité. Pourtant, si l'on examine les législations existantes, on constate que la moitié d'entre elles ont préféré exclure expressément tout droit des artistes en ce domaine. C'est le cas du Luxembourg (114), traditionnellement sensible aux intérêts des organismes de radiodiffusion. Il en est de même du Royaume-Uni et de l'Irlande (115) qui, pourtant, n'avaient pas opposé le même refus aux producteurs de phonogrammes, investis eux, de par la loi sur le droit d'auteur, d'un véritable " copyright " à l'égard de l'émission de leurs disques (116).

Il faut dire que, sur ce plan, la Convention de Rome n'incite guère les Etats à prendre des initiatives en faveur des interprètes. Il y a bien sûr un article 12 qui impose le paiement d'une rémunération équitable à l'occasion de l'utilisation directe d'un phonogramme publié à des fins de commerce, ou d'une reproduction de ce phonogramme, pour la radiodiffusion ou pour une communication quelconque au public. Mais les Etats ne sont pas obligés d'en faire profiter les artistes. Il ne s'agit là que d'une faculté. La loi nationale peut tout aussi bien réserver cette indemnité au seul bénéficiaire des producteurs de phonogrammes. Qui plus est, l'article 16 de la Convention permet aux Etats de spécifier à tout moment qu'ils n'appliqueront pas les dispositions de l'article 12 pour certaines utilisations, ou même qu'ils n'appliqueront aucune des dispositions de cet article (117).

66. Face à cette situation, d'autres pays ont tenté de réagir en accordant aux interprètes, en guise de compensation, une rémunération équitable pour la diffusion de leurs enregistrements. Il s'agit de l'Allemagne (118), du Danemark (119) et de l'Italie.

Ce dernier pays occupe même une position particulière en ce qu'une certaine interprétation des textes en cause pourrait mener à l'octroi d'une double rémunération aux interprètes. Il y a en effet, d'une part, le décret présidentiel récent du 14 mai 1974, N° 490 (120) qui accorde aux artistes exécutants une part équitable de la rémunération prévue par l'art. 73 de la loi sur le droit d'auteur en faveur du producteur de disques pour l'utilisation radiophonique ou télévisuelle d'enregistrements sonores. Mais, d'autre part, selon

certain auteurs, les interprètes ont toujours eu, du moins en théorie, le pouvoir de revendiquer directement de l'organisme de radiodiffusion la rémunération prévue par l'art. 80, alinéa 2 pour la diffusion successive de l'oeuvre déjà gravée, enregistrée ou reproduite. Le troisième alinéa du même article, qui exclut ce droit " si la récitation, la représentation ou l'exécution est donnée pour... la gravure ou l'enregistrement sur les instruments susindiqués et si elle est rétribuée à cet effet ", ne concernerait selon ces mêmes auteurs que l'exploitation primaire (121).

D'autres spécialistes semblent cependant pencher vers une interprétation extensive de cet alinéa 3, selon laquelle la rémunération perçue du producteur de disques lors de l'enregistrement comprendrait déjà une indemnité pour des utilisations secondaires du disque, telle sa radiodiffusion (122).

C'est la dernière solution qui semble avoir toujours correspondu à l'état pratique des choses en Italie. Elle permet en tout cas de mieux comprendre l'utilité de l'introduction récente d'une rémunération spéciale en faveur des interprètes. Dans cette optique le nouveau décret présidentiel, au lieu de faire double emploi avec l'article 80 existant, viendrait plutôt combler un vide laissé par ce dernier. Le paiement par l'organisme diffuseur d'un double droit, l'un aux producteurs en vertu du décret, l'autre directement aux artistes sur base de l'article 80, serait d'ailleurs contraire au prescrit de l'article 12 de la Convention de Rome. En effet, selon celui-ci, la rémunération due pour la radiodiffusion, tout en pouvant profiter en fin de compte tant au producteur qu'à l'interprète, doit nécessairement être unique.

67. La reconnaissance d'un droit à rémunération ne constitue qu'un pis-aller. Ne pourraient s'en satisfaire que ceux qui oublient que pour les interprètes, la réutilisation toujours plus fréquente de leurs prestations enregistrées pose en général moins une question - toujours occasionnelle - d'honoraires qu'un problème - beaucoup plus permanent - d'emploi (123). Ce n'est pas en rémunérant davantage ceux parmi les artistes qui ont eu la chance de se faire enregistrer que l'on pourrait porter remède à la crise qui affecte toute la profession. Si l'on veut enrayer la progression importante du chômage et l'abandon croissant du métier, dont nous avons parlé au début de cette étude (124), il faudra prévoir d'autres solutions.

Une mesure à recommander est certainement celle qui consiste à introduire partout où cela paraît pratiquement réalisable un droit d'autoriser ou d'interdire en faveur des interprètes. Exercé de façon modérée, mais effective, un tel droit pourrait leur fournir l'arme dont ils ont tant besoin pour lutter contre la dégradation sociale de leur profession. Il ne s'agirait pas seulement, comme c'est souvent le cas des auteurs, de disposer d'un moyen de pression ultime dans des négociations visant uniquement à concéder pour un juste prix des autorisations d'exploiter. Pour les interprètes, il serait surtout important de pouvoir contrôler le développement effréné des utilisations secondaires, en interdisant certains excès.

68. Pour la diffusion ou la transmission d'interprétations fixées, l'introduction d'un droit d'interdire paraît réalisable.

La preuve nous en est fournie par l'Angleterre où un tel système fonctionne en pratique. Ne disposant pas eux-mêmes d'un droit direct à l'égard de la diffusion des disques, les interprètes y sont convenus avec les producteurs de phonogrammes qui, eux, jouissent en vertu du " Copyright Act" d'un véritable pouvoir d'interdire la radiodiffusion (125), de ce que ceux-ci exercent effectivement ce droit de manière à limiter le volume d'émission de disques. Suite à cette action concertée les organismes de radiodiffusion ne peuvent dépasser un certain nombre d'heures de " needle - time " et se trouvent dès lors dans l'obligation de consacrer une part importante de leurs émissions à de la production " vivante " (126).

69. La circonstance que le système proposé fonctionne déjà dans un des Etats membres permet de constater qu'il ne se heurte pas à des problèmes pratiques.

Les interprètes n'éprouveront pas de difficultés à contrôler son application, les infractions étant évidemment impossibles à cacher. Les organismes de radiodiffusion de leur côté pourront sans trop de peine augmenter le volume des exécutions vivantes en faisant usage des " enregistrements éphémères " dont il sera question plus loin dans cette étude (127).

Dans ces conditions il ne reste en fait que le problème de l'impact financier. Il est évident qu'offrir de l'emploi à un plus grand nombre d'artistes chargés d'assurer les exécutions vivantes risque de coûter plus cher que l'utilisation de disques du commerce, même compte tenu de l'obligation de payer

des rémunérations équitables. Cette augmentation ne devrait toutefois pas prendre des propositions catastrophiques si l'on considère l'ampleur des revenus (de publicité notamment) dont jouissent les émetteurs libres et celle des budgets officiels dont disposent les organismes radio de droit public. Quant aux Etats plus particulièrement, il ne semble pas déplacé de suggérer l'octroi de subsides éventuellement supplémentaires lorsqu'il s'agit de combattre un fléau qui leur impose de toute façon des dépenses de chômage .

70. On a parfois opposé (128) aux revendications des artistes exécutants que leur accorder des pouvoirs d'autorisation ou d'interdiction en matière de radiodiffusion d'interprétations fixées reviendrait à les préférer aux auteurs qui souvent subissent un régime de licence légale établi en faveur des organismes émetteurs (129). Ainsi il serait porté atteinte à une prétendue primauté du droit d'auteur.

Rien cependant ne permet de conclure que les droits des interprètes devraient en toutes circonstances rester en-dessous du niveau de protection existant en droit d'auteur. Nous avons vu plus haut qu'il n'y a pas ici une hiérarchie de droits mais bien un concours de deux droits autonomes (130). De ce fait des divergences dues à la différence des situations à régler restent toujours possibles, que ce soit en plus ou en moins (131).

En l'occurrence la différence qui se manifeste est la suivante. Généralement, le problème des auteurs est moins une question de

pouvoir interdire la diffusion de leurs oeuvres qu'une affaire de juste rémunération. En pratique la différence n'est donc pas énorme pour l'auteur si la diffusion, qui est normalement de son intérêt, devient la règle avec comme contrepoids un simple droit à des honoraires équitables. Pour les interprètes par contre, la différence est essentielle: seul un droit d'interdire leur permet d'assurer un niveau d'emploi minimum.

Ce n'est qu'ainsi que le musicien ou l'acteur connu dont la prestation est fixée sur disque ou dans un film peut éviter le risque de se voir supplanté par l'émission répétée de ses propres enregistrements. D'autre part la limitation de l'emploi excessif d'enregistrements est le seul moyen d'offrir, par l'augmentation correspondante de la demande de productions " fraîches ", plus de travail à un plus grand nombre d'artistes. En plus de l'accroissement direct de l'emploi dans les studios de radio-diffusion, on obtiendrait également par là que des artistes moins connus ou plus jeunes se fassent une notoriété leur permettant de se produire plus sur scène ou de se faire, eux aussi, enregistrer. C'est là d'ailleurs le seul moyen d'éviter l'appauvrissement culturel provoqué par la réduction du nombre des interprètes et d'assurer la relève en gardant une réserve suffisante de jeunes talents.

71. Il ne semble pas d'ailleurs que les auteurs doivent craindre une lésion notable de leurs intérêts par l'introduction du régime proposé (132). Dans le domaine de la radiodiffusion,

il est vraisemblable que la diminution d'émissions de musique enregistrée serait en grande partie compensée par une diffusion accrue de musique vivante. Le compositeur touchant de toute façon sa rémunération pour les deux formes d'émission, toute l'opération se ramènerait pour lui à <sup>un</sup> changement dans la qualification technique de la perception. Ensuite, pour ce qui est de la télévision, une limitation n'irait certainement pas à l'encontre des intérêts des titulaires du droit d'auteur sur les oeuvres cinématographiques. Ceux-ci en effet sont désireux de préserver la projection en salle et cherchent de leur côté depuis de longues années déjà à éviter que trop de long-métrages passent sur le petit écran. En ce qui concerne enfin plus particulièrement les films ou feuilletons réalisés spécialement pour la télévision, une limitation des réémissions constituerait même une mesure bénéfique pour les auteurs de telles oeuvres, vu la demande qui s'en suivrait de nouvelles productions.

72. Les producteurs de phonogrammes devraient - ils de leur côté craindre une chute des ventes résultant de la diminution du volume d'émission de leurs disques? Ce n'est pas certain. N'ont - ils pas eux-mêmes opposé plus d'une fois aux organismes de radiodiffusion qu'il ne fallait pas leur dénier des droits sur l'émission sous prétexte de l'effet de réclame dont ils profiteraient? Ils faisaient remarquer qu'au contraire la diffusion excessive des disques risquait tantôt de saturer le public tantôt de fournir à celui-ci le moyen d'enregistrer l'émission sur bande magnétique, au grand dam des ventes dans le secteur privé.

De plus, il paraît bien que l'augmentation du nombre d'interprètes engagé dans des émissions vivantes est susceptible de créer une nouvelle demande. Les auditeurs qui, par la voie des ondes, apprennent à connaître de nouveaux artistes seront en effet intéressés par une édition de leurs interprétations (133).

73. En définitive, il semble que des arguments de poids militent en faveur de l'introduction dans les pays de la Communauté d'un droit de l'interprète d'autoriser ou d'interdire la radiodiffusion ou la transmission au public de sa prestation fixée. Il vient toutefois à l'esprit une dernière objection. Un tel système ne mène-t-il pas droit à des complications et à des abus en ce que l'organisme de diffusion serait obligé de se soumettre à des interdictions isolées ou excessives? Ce danger est effectivement très réel. C'est pourquoi il importe de compléter ces propositions par des mesures, dont nous traiterons plus loin (134), prévoyant une intervention obligatoire d'un organisme de gestion des droits qui pourra être soumis à un contrôle. Voyons cependant d'abord s'il n'y a pas de remarques particulières à faire au sujet des titulaires du droit envisagé.

#### B. Revendication et bénéfice du droit.

74. Le droit d'autoriser ou d'interdire que nous proposons d'attribuer aux interprètes sera-t-il générateur d'un pouvoir propre et indépendant? Ou faudra-t-il suivre ici l'exemple de plusieurs pays qui, à des degrés divers, ont lié sur ce point la protection des artistes à celle des producteurs de phonogrammes?

La Convention de Rome pose en principe que, si une législation nationale accorde un droit à rémunération pour l'utilisation radiophonique en faveur tant des interprètes que des producteurs, il doit pouvoir être satisfait à celui-ci par un paiement "unique" (135).

En Allemagne l'article 76, chiffre 2 accorde aux artistes le droit de percevoir la rémunération, à charge d'en reverser une partie équitable aux producteurs de phonogrammes conformément à l'art. 86. L'Italie connaît une solution opposée depuis que le décret précité du 14 mai 1974 a introduit dans l'art. 73 l'obligation pour le producteur de disques de partager la rémunération due pour l'utilisation radiophonique avec les interprètes intéressés.

Le Danemark a de son côté instauré une réglementation intermédiaire en ce que le droit à rémunération des artistes n'y peut être exercé en vertu de l'art. 47 que par l'intermédiaire du producteur ou par un organe commun des producteurs et des artistes agréé par le Ministre de l'Education nationale.

75. La réponse à la question que cette diversité de régimes ne manque pas de susciter est aisée si l'on se souvient de l'importance (soulignée supra n° 70) que revêt en l'occurrence la possibilité pour les interprètes d'imposer dans leur secteur une politique positive de l'emploi en usant effectivement du droit d'interdire des diffusions de prestations fixées. Il est dans ces conditions essentiel que les artistes exécutants possèdent à l'encontre de l'organisme de diffusion un droit de veto dont l'exercice autonome leur soit garanti. Pour ce qui est par contre

de la rémunération afférente au volume d'émission autorisé, rien ne s'oppose à ce que les interprètes soient chargés de l'encaissement à charge de transmettre leur part aux producteurs (système légal allemand), ni à ce que, pour organiser la perception, une collaboration s'instaure entre les deux catégories de bénéficiaires, comme le suggère la loi danoise (136).

### C. L'étendue du droit.

76. Pour ne pas gêner l'exploitation normale des oeuvres cinématographiques, on a voulu soustraire celles-ci à toute revendication de la part des interprètes. C'est ainsi que l'art. 12 de la Convention de Rome ne prévoit la rémunération équitable pour la radiodiffusion ou la communication au public que dans le seul cas d'utilisation de "phonogrammes", c.à.d., selon l'art. 3, lettre b, "toute fixation exclusivement sonore des sons provenant d'une exécution ou d'autres sons" (137).

De même, les trois pays qui accordent en ce domaine des compensations pécuniaires aux interprètes exceptent le cas des films. En vertu de l'article 92 allemand, les artistes dont le concours est acquis lors de la réalisation d'une oeuvre cinématographique ou dont les prestations sont licitement utilisées à cette occasion n'obtiennent aucun droit qui pourrait entraver la diffusion du film (138).

Le Danemark de son côté exclut expressément l'application des dispositions de l'art. 47 au cas des "films sonores". En Italie enfin, si l'on accepte l'interprétation restrictive que l'on donne généralement à l'art. 80 (139), il n'y aurait plus en faveur des interprètes que le droit indirect, introduit par le

décret présidentiel du 14 mai 1974, lequel ne vise que les disques ou autres enregistrements sonores.

77. Le souci de faciliter l'exploitation du film par son producteur ne saurait justifier ce traitement discriminatoire et inéquitable des acteurs et interprètes dans tout le secteur des enregistrements visuels par opposition à celui des phonogrammes (139 bis).

Ainsi on prive l'acteur de cinéma de toute protection lors de l'émission du film par la télévision. Quant aux interprètes d'oeuvres spécialement réalisées pour cette dernière, on les retient eux aussi de faire valoir des droits non seulement pour la diffusion première mais également pour les réémissions ultérieures, p.ex. les reprises d'anciens feuilletons. Le même régime empêche d'ailleurs un artiste dont la prestation est fixée sur vidéogramme d'obtenir en cas d'émission la protection dont jouit bien son collègue enregistré sur simple phonogramme.

L'équité autant que la logique nous imposent dès lors de proposer au niveau communautaire un droit de diffusion dans toute son étendue, sans distinguer entre les enregistrements sonores et visuels.

78. En conclusion, nous dirons qu'une solution communautaire au problème ne pourrait à notre sens se trouver que dans une formule rejoignant nettement le point de vue des artistes exécutants. Elle pourrait, comme nous le proposons à l'art. 3 de notre projet, s'énoncer comme suit: " L'interprète a le

droit d'autoriser ou d'interdire la radiodiffusion ou la transmission au public de sa prestation fixée ".

Ce droit trouvera tout naturellement à s'exercer en cas d'émission de disques par la radiodiffusion ou de films par la télévision. Il s'applique toutefois également à toute autre forme de transmission au public. On songera ici à la distribution par câble de disques, de films ou de vidéogrammes dans un programme directement composé par l'organisme distributeur lui-même. Quant au sort qu'il conviendra de réserver au cas des transmissions par satellite, il suffira de remarquer que les termes choisis permettront de suivre sans peine les solutions qui seront dégagées un jour pour le droit d'auteur (140).

§§ 3: La rediffusion ou la retransmission de l'interprétation radiodiffusée ou transmise.

79. L'importance du rôle des moyens de télécommunication dans notre matière n'apparaît pleinement que si l'on prend également en considération le phénomène des retransmissions. Une seule et même interprétation pourra, au-delà d'une première diffusion, être communiquée à un public toujours plus nombreux si un ou plusieurs relais la prolongent par la voie des ondes ou par celle du "câble". Il est évident que l'impact ainsi élargi de sa prestation ne saurait laisser l'artiste indifférent.

80. Quatre pays n'accordent aucun droit aux interprètes en cas de retransmission de leur prestation. La loi danoise le fait en passant cette forme de diffusion sous silence (140 bis).

Les lois anglaise (141), irlandaise (142) et luxembourgeoise (143) l'excluent expressément de la protection. Notons toutefois que malgré cela ces deux dernières législations n'en estiment pas moins devoir instituer une présomption selon laquelle le consentement de l'artiste à la radiodiffusion de son exécution est réputé emporter son consentement à la réémission par un autre organisme (144). Cette présomption n'est pas irréfragable, la preuve contraire étant nettement prévue (145). Dans ces conditions il faut bien se demander si, cette preuve une fois rapportée, il ne faut pas admettre quand même l'existence d'un droit direct de l'interprète à charge de l'organisme retransmetteur.

81. Deux législations se sont montrées plus favorables à une protection des interprètes en ce domaine.

Il s'agit tout d'abord de l'Italie où l'art. 80 institue un droit à rémunération à charge de "quiconque diffuse successivement l'oeuvre déjà diffusée, transmise...".

Il faudra toutefois tenir compte ici aussi de l'exception contenue dans l'alinéa 3 pour le cas où la prestation aurait été faite en vue de cette diffusion et aurait été rémunérée à cet effet.

En Allemagne, vu l'acception très large de la notion de "Funksendung", c'est l'article 76 qui s'appliquera aux retransmissions par fil ou par le moyen des ondes (146). Cela amène la conséquence assez curieuse qu'une même opération de retransmission pourra tomber tant sous un droit d'interdiction

de l'interprète que sous un simple droit à rémunération, selon que la prestation émise à l'origine était une exécution vivante (art. 76, chiffre 1) ou bien un enregistrement visuel ou sonore (art. 76, chiffre 2) (147). Notons enfin qu'ici également s'appliquera l'exception, déjà critiquée plus haut (nos 76 et suiv.), qui concerne les interprétations d'oeuvres cinématographiques (art. 92).

82. Devant cet éventail de solutions diverses se pose la question de savoir quel genre de protection mérite la préférence au niveau communautaire.

Des raisons analogues à celles indiquées pour le cas de la diffusion ou de la transmission d'interprétations fixées (148) semblent militer en faveur de la reconnaissance d'un droit d'interdiction. Les diverses formes de retransmission constituent en effet autant de menaces pour l'emploi des artistes de par l'extension qu'elles donnent à un seul acte d'interprétation. C'est pourquoi certaines organisations syndicales n'ont pas manqué de revendiquer un droit qui leur permettrait de contenir la pratique des retransmissions.

83. Des objections d'ordre pratique s'opposent toutefois à cette solution. Si l'on peut à la rigueur concevoir un système où les interprètes pourraient s'opposer aux relais radiophoniques ou télévisuels, il en va tout autrement de la radio- ou télé-distribution par fil. Cette dernière forme d'exploitation n'est

pratiquement viable que si les distributeurs sont à même de transmettre l'ensemble du programme (149). Pour s'en rendre compte, il suffit de songer au peu d'attrait qu'offrirait encore aux clients téléspectateurs par fil un programme entrecoupé de longues interruptions, p.ex. pour la durée d'émission d'un long métrage non-authorized.

Dans ces conditions, il nous semble qu'il est de l'intérêt même des interprètes de se borner à revendiquer un simple droit à rémunération, laissant pour le reste libre cours aux retransmissions. Agir autrement ne ferait que tarir une source de revenus possibles sans aboutir au résultat désiré. Si l'emploi "vivant" doit être sauvegardé, il ne pourra l'être qu'au stade antérieur, en faisant usage du droit d'interdiction que nous proposons de reconnaître pour ce qui concerne la diffusion d'origine.

84. Traduisant ce qui précède en une proposition de texte, on pourrait dire dans un article 3, alinéa 3 du projet communautaire que "l'interprète a droit à une rémunération équitable pour la rediffusion ou la retransmission au public de sa prestation radiodiffusée ou transmise".

Ce droit s'appliquerait aussi bien à la distribution par fil qu'aux relais par la voie des ondes d'émissions radiodiffusées ou télévisées. Il interviendrait également en cas de relais sur terre au moyen d'ondes radio ou du câble de programmes transmis par satellite.

Quant au traitement qu'il conviendra de réserver à des problèmes spécifiques tel celui posé par les antennes domestiques (on songera aux immeubles à appartements par ex.), la formulation choisie permettra de suivre les solutions qui seront élaborées en droit d'auteur (150).

Par. 4 : Le droit de représentation publique.

85. Si, dans notre matière, nous avons à suivre pas à pas le système du droit d'auteur, il faudrait songer à protéger les interprètes contre les imitations puisque celles-ci seraient à considérer comme des exécutions vivantes de leur prestation (151). Généralement, l'on s'accorde toutefois à considérer que l'imitation ne saurait constituer une exploitation répréhensible de l'interprétation première (152).

C'est pourquoi la catégorie de la représentation publique ne concerne, dans le droit des interprètes, que les exécutions de prestations fixées, radiodiffusées ou autrement transmises. Il s'agit ici, principalement, de la réception publique d'émissions radiodiffusées ou télévisées et de l'exécution publique d'enregistrements.

86. En ce qui concerne l'exécution publique d'enregistrements, la situation rappelle beaucoup celle que nous avons rencontrée ci-dessus (aux N°s 63 et suiv.) lorsqu'il s'agissait de la diffusion et de la transmission d'interprétations fixées.

La Convention de Rome dans son article 12 prévoit une rémunération équitable et unique en cas d'utilisation directe d'un

phonogramme publié à des fins de commerce, ou d'une reproduction de ce phonogramme, pour une "communication quelconque au public". Cette rémunération peut être versée aux interprètes, mais elle pourrait tout aussi bien ne profiter qu'aux seuls producteurs de phonogrammes, ou encore aux deux groupes ensemble. L'obligation conventionnelle peut toutefois être écartée "à tout moment" selon une procédure décrite à l'art 16. Tout Etat peut notifier au Secrétaire général de l'O.N.U. qu'il n'appliquera pas les dispositions de l'art. 12 pour certaines utilisations ou, même, qu'il n'appliquera aucune des dispositions de cet article.

Le Luxembourg (153), le Royaume-Uni (154) et l'Irlande (155) n'accordent ici aucun droit à l'interprète.

L'Allemagne par contre lui reconnaît le droit d'exiger une rémunération équitable pour la "communication publique de sa prestation enregistrée sur un support visuel ou sonore" (art. 77), à charge d'en reverser une partie équitable au producteur de phonogrammes (art. 86).

En Italie également, le décret présidentiel du 14 mai 1974 parle d'une compensation pécuniaire en faveur de l'artiste en cas de communication à titre onéreux d'enregistrements sonores "dans les bals et établissements publics" (156). Ici, toutefois, c'est au producteur qu'il incombe de percevoir le droit, à charge pour lui d'en reverser une part équitable aux interprètes (157).

Le Danemark accorde à l'art. 47 une rémunération pour les "communications publiques à des fins lucratives". Les artistes ne peuvent exercer ce droit que par l'intermédiaire du producteur des enregistrements ou par un organe commun des producteurs et des artistes agréé par le Ministre de l'Education nationale (158).

87. La seconde forme de représentation publique d'une interprétation dont nous avons à parler est celle constituée par la réception en public d'émissions radiodiffusées ou télévisées. Celle-ci n'a donné lieu qu'en Allemagne à la reconnaissance d'un droit à une rémunération équitable (159).

Le Luxembourg (160) et l'Irlande (161) excluent expressément un pareil droit, tandis que le Royaume-Uni, le Danemark (162) et l'Italie (163) le passent sous silence.

88. Ne voyant aucune raison de traiter différemment l'utilisation publique de disques ou d'émissions radiodiffusées, qui toutes deux constituent des formes de représentation publique d'une interprétation, nous voudrions proposer de suivre l'exemple allemand en les plaçant sous le même régime.

Il nous paraît ensuite que la solution d'un simple droit à rémunération, adoptée par plusieurs législations, est la seule réaliste. Il ne semble pas faisable, comme le voudraient certaines organisations d'interprètes, d'accorder un droit d'interdiction à ce stade de la diffusion des interprétations.

Bien sûr il est de fait que l'avènement du disque et de la radio-télévision a plongé dans le chômage nombre d'artistes et de petits orchestres qui autrefois, dans les cafés-concerts, cabarets et autres établissements publics, trouvaient tout naturellement des occasions d'emploi. On peut regretter cette évolution. Mais il ne servirait à rien de faire obstacle à l'usage du "juke-box" ou d'obliger le tenancier à fermer son poste de radio ou de télévision. La plupart des établissements ne disposant plus des moyens d'engager des musiciens à demeure, le résultat serait tout simplement qu'il y aurait moins de musique que maintenant. Dans ces conditions, le moindre mal paraît bien être de laisser librement se développer l'emploi public des techniques modernes, tout en associant les interprètes aux profits que les divers exploitants en retirent.

89. Rien ne s'oppose à ce que des législations prévoient la participation des producteurs aux recettes, soit que les artistes leur reversent une partie de la rémunération, selon le système allemand, soit que la perception s'effectue en commun, comme au Danemark. Une telle solution nous paraît préférable au système italien où le droit est confié au seul producteur, à charge pour lui de céder une part équitable des revenus encaissés aux interprètes.

90. Quant à l'étendue du droit nous voyons qu'ici également, à l'exemple de la Convention de Rome (164), l'Italie (165) et le Danemark (166) ont exclu du droit à rémunération tous les

enregistrements visuels, tandis que l'Allemagne a fait de même pour les "oeuvres cinématographiques" (167). Nous avons déjà eu l'occasion de souligner qu'une pareille discrimination ne semble plus pouvoir se justifier (168). Il suffira d'ajouter ici que de telles exceptions, si elles sont de nature à faciliter la projection de films en salle, entraînent également, par une inadmissible réaction en chaîne, la liberté complète et sans aucune contrepartie en matière de représentation publique de vidéogrammes.

91. En conclusion, nous voudrions proposer d'accorder à l'interprète "le droit à une rémunération équitable pour la représentation publique de sa prestation fixée, radiodiffusée ou autrement transmise". L'art. 4 de notre projet de texte communautaire en fera état.

Eu égard à la généralité des termes utilisés pour le décrire, ce droit à une compensation pécuniaire trouvera à s'appliquer dans les cas les plus divers, parmi lesquels nous citons à titre d'exemples la réception d'émissions radiodiffusées ou télévisées dans un endroit public, l'usage d'un juke-box dans un café et l'emploi de disques pour accompagner un ballet.

Section C : L'exercice des droits patrimoniaux.

Par. premier : L'intervention des organismes de gestion.

92. L'exercice des droits que nous venons de décrire ne pose guère de problèmes pratiques quand l'interprète se produit en personne. A cette occasion, le titulaire des droits et l'exploitant seront en effet tout naturellement en contact l'un avec l'autre.

Il en va autrement lors des "utilisations secondaires" où la prestation de l'artiste n'est exploitée que par l'intermédiaire d'un moyen technique, tel qu'un enregistrement, une radiodiffusion ou autre transmission. Pour l'utilisateur désireux d'obtenir une autorisation ou d'effectuer un paiement, il sera souvent difficile de retrouver les interprètes des oeuvres qu'il compte exploiter. Sa tâche ne sera facilitée qu'en partie par l'existence dans chaque pays d'un ou de plusieurs groupements d'interprètes. Le degré d'organisation de ces associations est très variable et le nombre d'adhérents parfois peu élevé. On n'y trouve pas toujours des interlocuteurs valables. Le futur exploitant sera dès lors forcé ou bien de partir à la recherche des artistes individuels ou bien d'aller de l'avant sans l'accord des interprètes concernés. Il paraît dès lors indispensable au bon fonctionnement du régime proposé que se constituent dans chaque Etat de la Communauté des organisations d'interprètes représentatives, habilitées par leurs

adhérents à accorder des autorisations ou de percevoir des rémunérations.

93. Le meilleur moyen de parvenir à ce résultat est de prévoir que les droits relatifs aux utilisations secondaires ne pourront plus être exercés que par l'intermédiaire d'un organisme de gestion de droits. Ainsi l'utilisateur ne devra plus s'adresser qu'à un nombre limité d'interlocuteurs, sans devoir craindre quelque action de la part d'un artiste non organisé.

Cette proposition n'est pas sans précédent. En vertu des articles 84 et 53, chiffre 5 de la loi allemande, que nous aurons encore à étudier plus loin (169), les artistes possèdent le droit de participer au partage de la taxe compensatoire que les fabricants et importateurs doivent payer sur le prix de vente de leurs appareils enregistreurs de sons ou d'images. Or, pour éviter les complications découlant d'une multitude de revendications isolées, le législateur allemand a expressément prévu que seule une société de gérance est habilitée à faire valoir ce droit (170).

Dans le même esprit, l'art. 47 de la loi danoise prévoit que les artistes ne peuvent exercer leur droit à rémunération lors de l'emploi de phonogrammes pour une radiodiffusion ou, à des fins lucratives, pour d'autres communications publiques que par l'intermédiaire du producteur ou bien par "un organe" commun des producteurs et des artistes agréé par le Ministre de l'Éducation nationale (171).

L'idée fait d'ailleurs son chemin. Ainsi, nous voyons que le projet de loi sur les droits voisins proposé par une commission d'étude de l'Association néerlandaise pour le droit d'auteur prévoit dans un article 22, adopté pour des raisons d'efficacité, l'intervention obligatoire d'un organisme qui représenterait les interprètes et producteurs de phonogrammes en vue de la perception de diverses rémunérations auprès des utilisateurs (172).

94. La possibilité de recourir à un organisme de gestion est à l'avantage des utilisateurs. Son existence et son rôle obligatoire n'en seront pas moins profitables pour les interprètes eux-mêmes. Obligés qu'ils seront de s'unir pour pouvoir exercer leurs droits d'utilisation secondaire, il pourront enfin songer à organiser un contrôle plus efficace parce que collectif sur des utilisations massives mais dispersées de leurs prestations telles que les enregistrements sur magnétophone de disques ou d'émissions radiodiffusées, les réceptions en public d'émissions radiodiffusées ou télévisées ou encore l'usage des juke-box.

En outre, et c'est tout aussi important, l'obligation de passer par une organisation dûment habilitée empêchera les utilisateurs souvent puissants de s'adresser directement aux artistes individuels et notamment à ceux qui, parce qu'ils ne font pas le poids, risquent de se voir imposer des conditions peu équitables. Le groupement des interprètes au sein d'organisations représentatives permettra de remplacer les négociations individuelles, aux partenaires souvent inégaux, par des

conventions collectives, discutées sur pied d'égalité.

95. Pour toutes ces raisons, il se recommande d'introduire dans les textes communautaires une disposition imposant l'intervention d'un organisme de gestion pour chaque forme d'utilisation secondaire : les reproductions d'interprétations fixées ou radiodiffusées, les radiodiffusions d'enregistrements, les rediffusions d'émissions et les représentations publiques de prestations fixées ou radiodiffusées.

En vue d'assurer aussi bien l'adhésion en temps utile de tous les interprètes à l'organisme de leur choix que l'indispensable sécurité du droit pour les utilisateurs, il importera de préciser que la gestion ne sera jamais rétroactive. L'artiste exécutant qui tarde à désigner l'organisme qui s'occupera de ses intérêts ne peut faire grief à l'utilisateur de se dispenser de tout consentement comme de toute rémunération pour l'usage qu'il fait de la prestation laissée sans protection. Le choix tardif d'un organisme de gestion ne permettra d'atteindre que les utilisations postérieures à la date du mandat.

La faculté de s'en tenir à des négociations individuelles, d'autre part, ne serait maintenue que pour les contrats d'enregistrement ou de radiodiffusion d'interprétations vivantes. C'est une exception qui paraît s'imposer en raison du respect dû à la personnalité des interprètes. L'artiste seul est à même de juger si son talent s'accommode de ce contact direct avec la technique. Il serait par trop délicat de l'exposer à devoir

se produire dans des conditions qui pourraient lui peser et ne feraient dès lors que nuire à sa réputation. Cela ne devrait d'ailleurs pas empêcher les habitués du disque ou de la radio qui le désireraient de donner volontairement mandat à un organisme de leur choix pour les négociations avec les producteurs de phonogrammes ou les instituts de radiodiffusion. On en resterait là au droit commun.

Dans ces conditions et compte tenu des articles dont nous avons déjà antérieurement proposé l'adoption, la règle pourrait être énoncée dans un article 5 prévoyant que "seul un organisme de gestion est habilité à exercer les droits visés à l'article 2, alinéa 2, à l'article 3, alinéas 2 et 3, ainsi qu'à l'article 4. Cet exercice ne pourra porter que sur les utilisations de la prestation qui sont postérieures à la date de la désignation par l'interprète d'un organisme de son choix".

96. On pourra s'attendre à ce que, suite à la réglementation proposée, la plupart des artistes chercheront à s'organiser. Le respect dû à la liberté d'association, souvent garantie par le droit constitutionnel, commande de laisser aux interprètes eux-mêmes le soin de décider sous quelle forme ils s'uniront. De même, la liberté de ne pas s'associer pourra être sauvegardée en permettant aux individualistes irréductibles de se contenter d'un simple mandat donné à une organisation, quitte à leur imposer le paiement du coût réel en frais d'administration supplémentaires qu'entraînerait leur désir de ne pas se sou-

mettre, pour les engagements à négocier avec les utilisateurs, aux contrats-types valant pour les associés.

Nombreux seront probablement ceux qui iront rejoindre les divers syndicats ou autres organisations professionnelles déjà existants au niveau national. L'idée d'un organisme européen n'est pas à exclure mais nous paraît, du moins pour l'instant, encore prématurée. Au niveau communautaire, il faudra plutôt commencer par encourager des accords entre sociétés de perception nationales en vue de faciliter les transmissions de redevances de pays à pays.

Il ne semble y avoir aucun motif de s'opposer à ce que les organisations envisagées recherchent, pour certains aspects de leur activité, une collaboration même étroite avec des titulaires d'autres droits. Ainsi, à l'instar de ce qui se passe déjà actuellement dans quelques pays de la Communauté, un organe commun des artistes et des producteurs de phonogrammes pourrait s'occuper de la perception des redevances pour l'utilisation radiophonique d'enregistrements (173). Enfin, il n'est pas à exclure que les organisations d'interprètes aient recours à l'appareil de perception existant des sociétés d'auteurs, pour ce qui touche par exemple à l'encaissement des droits de représentation publique de prestations fixées ou radiodiffusées (174).

97. Si en principe on laisse aux interprètes la liberté de s'organiser comme ils l'entendent, cela n'exclut pas toute discipline dans le fonctionnement des associations une fois

créées. Elles pourront pour commencer être soumises à l'obligation de se faire agréer par une autorité publique d'après certains critères, de représentativité notamment, qui permettront de décourager une éventuelle prolifération d'organisations trop petites pour être efficaces.

D'autre part, vu le rôle important que ces organismes vont jouer, il ne semble pas excessif de songer à certaines formes de contrôle permanent. Celui-ci tendrait à éviter des abus, telles des interdictions totales ou des limitations excessives du temps imparti à la radiodiffusion d'enregistrements.

98. Mieux que par le biais du droit des ententes peu approprié à la matière (175), ces résultats pourraient être atteints par une législation spécifique sur les sociétés de perception.

De tous les Etats membres, c'est l'Allemagne qui s'est engagée le plus loin dans cette voie. La matière y est réglée par une loi du 9 septembre 1965 sur la gestion des droits d'auteur et des droits voisins (176). Au Luxembourg, l'art. 18 de la loi sur les droits voisins prévoit des mesures d'autorisation et d'agrément. Au Danemark, l'organe commun des producteurs et des artistes doit, en vertu de l'art. 47, obtenir une autorisation de Ministre de l'Education nationale.

Dans le même ordre d'idées, nous notons encore qu'en Italie, la société d'auteurs SIAE qui, en vertu de ses statuts, peut étendre ses activités également au bénéfice des artistes interprètes ou exécutants (177), se trouve soumise à toute une série de mesures

de contrôle en vertu des articles 180 et suiv. de la loi sur le droit d'auteur (178).

Est-ce à dire qu'il faudrait d'emblée proposer une unification au niveau européen? Nous ne le pensons pas. Mieux vaut attendre, pour en tirer les leçons utiles, le résultat des efforts qui seront entrepris pour harmoniser les législations analogues sur les sociétés d'auteurs (179). En attendant, les textes concernant les interprètes devraient se borner à dire que les Etats seront libres de prescrire les mesures d'agrément et de contrôle qui leur paraissent les plus appropriées.

99. Si rien ne s'oppose à ce que les Etats s'inspirent des réglementations actuelles ou futures concernant les droits d'auteur, il nous faut cependant faire ici une importante réserve. Il ne faudrait pas que les similitudes apparentes ni même les liens éventuels entre les sociétés de perception des deux sortes de droits aient pour conséquence d'obliger les interprètes à accorder des autorisations à l'instar de ce qui est prévu dans certains pays pour les auteurs. Nous pensons ici plus particulièrement à l'exemple de l'art. 11 de la loi allemande précitée portant que "la société de gérance est obligée, sur base des droits gérés par elle, de concéder à des conditions équitables des droits d'usage ou d'accorder des autorisations à quiconque le demande " (180).

L'unification poussée aussi loin est excessive et nous avons déjà eu l'occasion d'exposer pourquoi. Il est essentiel pour

les interprètes en lutte contre la pénurie d'emplois de disposer d'un pouvoir effectif de refus quant aux utilisations radio-phoniques des enregistrements (181). Il serait vain de leur accorder ce droit si, ensuite, par le biais d'une réglementation sur les sociétés de perception, on allait le leur retirer.

100. Pour toutes ces raisons, nous croyons pouvoir suggérer le recours à une règle communautaire rédigée comme suit: "les Etats pourront prescrire des mesures d'agrément et de contrôle des organismes de gestion. Ces mesures pourront prévoir des critères de représentativité. Elles ne pourront pas imposer une obligation de contracter à l'organisme qui exerce un droit d'autorisation ou d'interdiction de l'interprète".

Cet article formera le chiffre 3 de l'article 5 de notre projet.

Par. 2 : L'intervention des représentants ou du chef  
d'un ensemble.

101. L'interprétation d'une oeuvre littéraire ou artistique nécessite souvent le concours d'un certain nombre de personnes. Dans ces conditions, se pose le problème de l'exercice effectif des droits par un ensemble. L'utilisateur devra-t-il, pour obtenir une autorisation ou pour payer une rémunération, s'adresser p.ex. à tous les exécutants qui composent un orchestre symphonique ou à tous les acteurs d'une pièce? Poser la question, c'est la résoudre. La négative s'impose, non seulement en raison des pertes de temps qu'elle permet d'éviter, mais aussi et surtout à cause des désaccords qu'il faut prévenir. Si l'on n'y portait remède, l'utilisateur risquerait fort de n'obtenir aucune autorisation valable.

102. Pour pallier la difficulté, la Convention de Rome suggère dans l'article 8 que, pour l'hypothèse où plusieurs artistes interprètes ou exécutants participent à une même exécution, les Etats contractants déterminent des modalités suivant lesquelles ces artistes seront représentés dans l'exercice de leurs droits (182). Ainsi, en Allemagne, l'art. 80 a prévu que les droits des chœurs, orchestres ou troupes théâtrales ne pourront être exercés que par les représentants élus du groupe ou, à défaut, par son chef. La gestion de ces droits peut également être confiée à un organisme de gérance. Ne sont toutefois pas touchés par l'art. 80 les solistes, le chef

d'orchestre et le metteur en scène. Ceux-ci peuvent en tout cas exercer personnellement leurs propres droits(183).

En Italie, l'art. 84 a stipulé que les rémunérations dues aux chœurs ou orchestres (184) seront perçues par leurs représentants, ou bien par l'organe qualifié si l'ensemble est constitué sous forme de société ou d'institution. A défaut de représentant contractuel ou légal, la rémunération pourra être remise à la caisse d'assistance et de prévoyance de l'association syndicale à laquelle appartiennent les artistes (185). L'art. 25 du règlement d'exécution de la loi précise en outre que le Président du Conseil des Ministres peut confier la perception à la société d'auteurs SIAE ou à un autre organisme public constitué à cet effet.

103. Le Luxembourg quant à lui a fixé comme règle dans l'art. 4, chiffre premier que le consentement légalement requis peut être donné soit par l'autorité administrative ou artistique dont relève l'ensemble soit, à défaut, par le chef de cet ensemble. La solution est par ailleurs complétée par la création d'une présomption légale. C'est le chiffre 2 de l'art. 4 qui l'énonce. Le consentement est réputé acquis si celui qui l'a reçu n'avait pas de raison suffisante de croire qu'il n'émanait pas de la personne habilitée à le donner (186). Cette disposition s'inspire des art. 7 de la loi anglaise de 1958 et 10 de la loi irlandaise (187).

104. Le Danemark enfin ne s'est occupé que du cas de l'émission ou de la communication publique à des fins lucratives d'enregistrements sonores. L'art. 47 dit que, si deux ou plusieurs artistes sont intervenus à cette occasion, ils devront exercer leur droit à rémunération ensemble. En outre, comme nous l'avons déjà vu, ils seront en tout cas tenus d'exercer leur droit par l'intermédiaire du producteur de phonogrammes ou par un organe commun des producteurs et des artistes agréé par le Ministre de l'Education nationale.

105. Dans le cadre du projet de texte communautaire que nous rédigeons pièce par pièce tout au long du présent rapport, le problème des exécutions collectives se pose différemment selon qu'il s'agit de l'exercice des droits relatifs à des utilisations secondaires ou des droits nés d'interprétations vivantes à l'occasion de leur enregistrement ou de leur radiodiffusion.

Dans le premier cas, seul un organisme de gestion est habilité à faire valoir les droits. Les utilisateurs n'auront en toute hypothèse affaire qu'à ce seul interlocuteur. Encore faut-il qu'un organisme ait été désigné. A défaut, l'utilisateur peut, provisoirement du moins, se passer de consentement et ne pas rémunérer. Il ne peut en cas de désignation tardive être atteint que pour l'avenir.

Ce régime ne résoud cependant pas encore la question de savoir comment l'ensemble désignera l'organisme de gestion

compétent. Nous proposons d'y pourvoir en insérant dans l'art. 5 de notre projet de texte communautaire un chiffre 2 rédigé comme suit: "En cas d'interprétation par un ensemble, l'organisme de gestion compétent est désigné par les représentants élus de cet ensemble ou, à défaut, par son chef".

Cette solution permettra d'éviter de difficiles recherches, notamment lors de la réutilisation d'enregistrements d'un groupe d'artistes qui s'est entretemps dispersé.

105. Reste maintenant à régler le cas des interprétations vivantes effectuées par un ensemble à l'occasion de leur enregistrement ou de leur radiodiffusion. Dans cette hypothèse, il paraît superflu de recourir à des présomptions, telles que les connaissent les lois luxembourgeoise et anglo-irlandaises. Comme les intéressés sont tous présents, il suffira d'organiser avec précision un système de représentation légale. Celui-ci permettra d'obtenir vite et sans risques de dissentiment au sein du groupe une décision quant au point de savoir si une représentation peut être enregistrée ou radiodiffusée. Nous croyons que la formule pourra se rapprocher de celle dont nous nous sommes servi pour régler le cas précédent. Elle prendra place dans notre projet de texte communautaire sous la forme d'un article 6 rédigé comme suit: " En cas d'interprétation vivante par un ensemble, les droits ne pourront être exercés que par ses représentants élus ou, à défaut, par son chef ".

Section D: Les limitations aux droits des interprètes.

107. Tous les pays de la Communauté qui ont légiféré spécialement pour définir les droits des interprètes prévoient des exceptions à la protection accordée en principe. Partant le plus souvent de précédents connus en droit d'auteur, ils maintiennent un régime de liberté plus ou moins grande dans des cas comme l'utilisation privée, les comptes rendus d'actualité, l'enseignement ou la recherche (188).

Dans le même ordre d'idées, se situe l'exemption prévue par presque tous ces pays en faveur des " enregistrements éphémères", c'est à dire les enregistrements réalisés par un organisme de radiodiffusion en vue d'une émission différée par suite de nécessités horaires ou techniques et qui, dans un délai assez bref, devront être détruits ou rendus inutilisables (189). Il s'agit d'une pratique qui n'est aucunement à rejeter si l'on part de l'idée développée plus haut (190) qu'il est temps de mettre un frein à la radiodiffusion de prestations fixées. Le recours aux interprétations vivantes n'implique en effet pas nécessairement la présence des artistes à l'heure même de l'émission. Pour que l'exécutant ne finisse pas par être purement et simplement éliminé, il suffit que la fixation de l'interprétation soit passagère de manière à n'influencer que les horaires et non pas l'existence même des emplois à protéger.

108. Nous croyons cependant pouvoir nous dispenser d'entrer

dans tous les détails des régimes d'exemption nationaux. C'est qu'en effet l'idée de base qui leur est en grande partie commune suffit à nos besoins. Il y a lieu en règle générale de soumettre ici les interprètes au même régime que les auteurs (191).

Provisoirement, cette assimilation équivaudra à un renvoi aux divers régimes nationaux du droit d'auteur, les travaux d'unification de ces derniers ne permettant pas encore de déceler des normes communes sur ce point. L'inconvénient cependant ne peut que paraître mineur si l'on tient compte du fait que la méthode épargnera aux interprètes les retards qu'entraînerait le désir de n'établir leur régime propre qu'après avoir refait le travail auquel se livrent actuellement les spécialistes du droit d'auteur (192).

Soulignons d'ailleurs que la solution du renvoi ne constitue pas une nouveauté. Plusieurs législations la connaissent déjà, soit pour le tout comme en Allemagne (193) soit en partie comme au Danemark (194) et au Luxembourg (195). La Convention de Rome de son côté la consacre (196).

Ces précédents se comprennent d'autant plus facilement que le procédé présente l'avantage de tenir la matière automatiquement à jour. Que l'harmonisation du droit d'auteur ait lieu en une fois ou par étapes, peu importe. Le droit des interprètes n'en souffrira jamais, puisque le moindre progrès réalisé pour les auteurs s'étendra sans plus à l'autre domaine.

109. Si les deux matières présentent certes des affinités, il n'en reste pas moins que les sujets des deux droits n'occupent pas toujours une position identique.

Ainsi conviendra-t-il assurément qu'à l'instar de l'exception expresse prévue par l'art. 84 de la loi allemande, le renvoi pour les interprètes au droit d'auteur ne comprenne pas les licences légales ou obligatoires existant dans divers pays de la Communauté en matière de réalisation de supports sonores ou visuels (197).

On peut en effet comprendre en droit d'auteur le souci d'éviter une monopolisation du marché par quelques grands producteurs ~~des~~ supports. Mais le résultat désiré est atteint dès que les producteurs, par la liberté accordée à tous de faire appel à d'autres exécutants pour procéder à un enregistrement concurrent, sont mis dans l'impossibilité de s'assurer le monopole de l'oeuvre en elle-même. Il serait excessif d'aller plus loin et d'instaurer, fût - ce sous certaines conditions, la liberté de reproduire toute interprétation particulière de l'oeuvre. Une licence obligatoire aussi radicale aurait surtout pour effet de diminuer les chances d'artistes jeunes ou moins connus auxquels les producteurs concurrents devraient autrement faire appel pour enregistrer les morceaux à succès. Ainsi, on ne ferait que nuire à l'éclosion de talents nouveaux et à la concurrence par la qualité artistique des interprétations (198).

110. C'est dire que nous devons éviter d'introduire au niveau communautaire des mesures analogues à celles édictées par l'art. 2, chiffre 3, lettre b de la loi irlandaise qui semble bien avoir instauré une licence légale excessive lorsqu'elle prévoit que "le fait de fabriquer un phonogramme à partir d'une prestation ou au moyen de celle-ci sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants ne constitue pas une infraction... lorsque le phonogramme est la reproduction d'une prestation incorporée dans un phonogramme fait avec le consentement des artistes interprètes ou exécutants et que la reproduction n'a pas été faite à des fins différentes de celles pour lesquelles ce consentement a été donné".

Une remarque analogue s'impose à propos de l'art. 3, chiffre 1, lettre c de la loi luxembourgeoise, inspiré de l'art. 7, chiffre 1, lettre c de la Convention de Rome, étant donné que la liste des cas où l'interprète possède le droit d'autoriser ou d'interdire la reproduction ultérieure d'une exécution déjà fixée ne comprend pas l'hypothèse de la reproduction d'un enregistrement à des fins identiques à celles pour lesquelles le consentement original avait été donné (199).

111. Nous voudrions dès lors proposer de faire figurer parmi les textes communautaires une disposition selon laquelle "les Etats sont tenus de prévoir dans leur législation des limitations de même nature que celles qui sont prévues dans

la législation sur le droit d'auteur, à l'exclusion de toute création de licences légales ou obligatoires relatives à la réalisation de supports sonores ou visuels".

Nous en ferons l'art. 7 de notre projet.

112. Si en principe il faut soumettre ainsi les interprètes aux mêmes limitations de leurs droits que celles imposées aux créateurs de l'oeuvre, il va de soi d'autre part que le parallélisme doit aller jusqu'à leur accorder en contrepartie les mêmes compensations que celles consenties en droit d'auteur. Nous pensons ici à l'exemple de l'article 53, chiffre 5 de la loi allemande qui, eu égard à l'instauration dans un premier chiffre de la liberté de reproduction en vue d'un usage personnel, accorde aux auteurs un dédommagement forfaitaire à prélever sur le produit de la vente des appareils enregistreurs de sons ou d'images. En vertu de l'art. 84, les interprètes participent au produit de cette redevance, qui est perçue auprès des fabricants et importateurs d'appareils par une société de gérance commune des auteurs, artistes et producteurs de disques (200).

C'est ce qui nous amène à compléter l'article 7 de notre projet par un second paragraphe disant que " les Etats sont tenus d'accorder aux interprètes des droits de même nature que ceux qui pourraient être prévus par la législation sur le droit d'auteur pour compenser les limitations découlant du paragraphe premier".

113. Restent à examiner les limitations qui seraient à apporter aux droits des interprètes pour des motifs propres, qui ne joueraient pas nécessairement en droit d'auteur. Si nous excluons le problème de la répression de l'abus éventuel du droit d'interdire qui trouve sa solution dans les pouvoirs de contrôle laissés aux Etats en matière d'organismes de gestion (V. supra, n° 97), nous ne retrouvons ici que la question de la liberté d'exploitation à garantir aux entreprises de films de cinéma ou de télévision.

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler les excès qui marquent les mesures prises à ce propos par quelques législations (V. supra, les Nos 56, 77 et 90). Le souci de protéger une industrie au détriment de ses collaborateurs ne doit pas aller jusqu'à étendre son immunité au-delà des limites de ses activités normales. Or, c'est bien ce qui se produit lorsque des textes sont venus exclure non seulement le pouvoir des interprètes de s'immiscer dans l'exploitation du film comme tel mais aussi leurs droits dans le domaine des nouvelles techniques audiovisuelles.

A la réflexion, on se demande d'ailleurs pourquoi l'industrie du cinémane serait pas tenue d'acheter tout simplement sa liberté de mouvement en se faisant accorder les licences nécessaires. Car de deux choses l'une. Ou bien cette industrie est florissante et rien ne l'autorise à se soustraire au principe élémentaire qu'elle doit rémunérer le travail de ses collaborateurs comme n'importe quelle autre entreprise occupant des artistes.

Ou bien cette industrie ne vit que grâce aux subsides de l'Etat et, dans ces conditions, c'est aux autorités désireuses de la soutenir contre les lois normales de l'économie qu'il incombe de ne pas enrichir l'exploitant en privant les interprètes des droits reconnus dans tout autre secteur.

Dans ces conditions, nous ne proposerons pas de prévoir dans les textes communautaires un régime d'exception en faveur du cinéma. Ici comme ailleurs, les droits des interprètes auront à jouer pleinement sous la seule réserve du parallélisme de principe à maintenir avec le droit d'auteur.

Section E : La durée des droits patrimoniaux.

114. A l'exception du Royaume-Uni et de l'Irlande qui, parce que ces pays ne connaissent qu'un ensemble de mesures pénales, sans attribution de droits subjectifs (201), ne prévoient aucune limitation dans le temps, toutes les législations examinées ont limité à un certain délai la validité des droits des interprètes.

La durée minimum de la protection a été fixée par l'art.14 de la Convention de Rome à vingt années. Elle a été adoptée telle quelle par l'Italie (art. 85) et par le Luxembourg (art. 12).

Plus généreuses, les lois allemande (art. 82) et danoise (art. 45 et 47) ont prolongé la protection jusqu'à vingt-cinq ans.

Pour compléter ce tableau, il nous faut cependant encore une fois attirer l'attention sur les conséquences produites en Italie par le complément de texte ajouté par décret présidentiel du 14 mai 1974 à l'art. 73 de la loi sur le droit d'auteur et les droits connexes. Cet article traite des droits d'utilisation radiophonique ou publique revenant au producteur d'enregistrements sonores. Ce décret y ajoute que les interprètes ont le droit de participer à la rémunération touchée par le producteur. De ce fait, les artistes exécutants jouiront inévitablement du bénéfice de l'art. 75 portant que "la durée des

droits prévus dans le présent chapitre est de trente ans" (202).

115. Les délais actuels sont souvent considérés comme trop courts (203). C'est une critique qui nous paraît justifiée pour deux motifs.

D'une part, il est incontestable que la qualité actuelle des enregistrements est telle qu'elle permet de les exploiter encore après vingt-cinq ans.

D'autre part, en matière artistique, un délai de protection n'est adéquat que s'il est calculé en fonction de la durée de la vie humaine. Il ne faut pas que des interprètes voient jamais leur prestation se retourner contre eux. On ne peut décemment leur imposer en fin de carrière la concurrence à bas prix de leurs enregistrements de jeunesse.

C'est pourquoi, compte tenu des tendances actuelles en la matière (204), nous voudrions proposer de porter le délai de protection à cinquante ans.

116. Le point de départ du délai est situé par la plupart des législations au moment de l'exécution (Convention de Rome, art. 14, lettre b; Danemark, art. 45; Luxembourg, art. 12, chiffre 1, lettre b; Italie, art. 85) ou à celui de la fixation (Convention de Rome, art. 14, lettre a; Danemark, art. 47; Luxembourg, art. 12, chiffre 1, lettre a).

Nos préférences vont néanmoins au critère allemand qui

paraît plus pratique. L'art. 82 fait courir le délai à partir de la "parution" de l'enregistrement. Celle-ci se trouve définie à l'art. 6 comme l'offre au public ou la mise en circulation d'exemplaires en quantité suffisante. Ce n'est qu'à défaut d'une telle mise à la disposition du public que l'art. 82 fait commencer la protection à partir du moment de l'exécution, qui est plus difficile à déterminer.

Pour faciliter le calcul, il convient de reprendre en outre une précision prévue dans toutes les législations, sauf en Italie, selon laquelle la durée de protection sera comptée à partir de la fin de l'année où l'évènement en question a eu lieu.

117. Pour éviter que la famille de l'interprète ne soit dépourvue après le décès, il serait utile de préciser expressément que la protection persiste au profit des ayants droits pour toutes les fixations pour lesquelles le délai n'est pas encore expiré (205).

118. Le texte qui constitue l'aboutissement des diverses observations rassemblées dans la présente section se présente dès lors comme suit:

1. La durée de la protection sera de cinquante ans à compter de la fin de l'année au cours de laquelle la fixation aura, pour la première fois, été mise à la disposition du public en un nombre d'exemplaires suffisant.

Toutefois, si une telle mise à disposition n'a pas eu lieu dans les cinquante ans suivant la fin de l'année de la fixation, la protection cessera à l'expiration de ce dernier délai.

2. Au décès de l'interprète, cette protection persiste au profit de ses ayants-droits".

Ce texte prendra place dans un article 8 du projet communautaire.

Section F : La cession des droits.

119. Il ne saurait être question, dans le cadre de cette étude, de traiter de tous les aspects d'une éventuelle législation sur les contrats d'exploitation tels qu'ils sont pratiqués dans le monde artistique (206). Il paraît difficile cependant d'ignorer un aspect du problème qui touche directement aux avantages que l'on veut accorder aux interprètes.

Ces derniers sont le plus souvent tenus de s'adresser pour l'exploitation de leur prestation à plus forts qu'eux. Le danger n'est dès lors pas imaginaire de les voir céder trop facilement les droits qu'ils tiennent de la loi. De la sorte, des pouvoirs conçus à leur taille risquent de passer en des mains fort différentes où l'usage ultérieur qui en sera fait ne correspondra pas nécessairement à l'attente du législateur. Dans ces conditions, il faut bien aborder la question de savoir comment porter remède à cette situation.

120. La doctrine distingue les "cessions - aliénations", suite auxquelles l'interprète perd ses droits au profit de son co-contractant, des "cessions - licences", qui reviennent à une simple autorisation d'exploiter sans perte de droits.

Les législations que nous étudions ne font pas obstacle à la cession sous forme d'aliénation. Le Danemark (207), l'Italie (208) et l'Allemagne (209) déclarent même expressément que l'artiste peut se dépouiller complètement de ses droits.

De là cette habitude que les exploitants ont prise de se faire céder tous les pouvoirs d'autorisation ou titres à rémunération découlant de l'interprétation.

Cette pratique n'est certainement pas indispensable. Une exploitation normale peut parfaitement se concevoir sous simple licence.

De lege ferenda elle paraît même inadmissible, car elle va à contre-sens du régime légal qui se veut protecteur des interprètes. Or ceux-ci sont condamnés à vivre d'un marché de l'emploi en régression constante, où les droits d'interdiction notamment qui leur sont spécifiquement attribués constituent le seul frein efficace à la mécanisation excessive. On ne saurait admettre dans ces conditions qu'en fait cette arme d'employés passe aussi facilement aux mains d'employeurs.

121. Nous plaiderons donc en faveur d'une interdiction de la cession - aliénation. Il se recommande cependant une exception en faveur des organisations d'interprètes. L'expérience acquise en la matière par les auteurs permet en effet d'affirmer que la possibilité d'acquérir les droits des adhérents facilite grandement la constitution et le fonctionnement de ces organismes. D'autre part, nous avons vu le rôle important et bénéfique qu'ils sont appelés à jouer dans le cadre de notre projet, selon lequel tous les droits concernant des utilisations secondaires devront être exercés par leur intermédiaire.

Ce préjugé favorable ne pourra cependant pas nous dispenser de tenir compte d'un acquis du droit européen, à savoir les leçons des décisions GEMA (210) interdisant aux sociétés de perception de s'attacher leurs adhérents par des liens trop durables. Il faudra donc veiller à faire desdites aliénations de droits des contrats à durée déterminée.

Rien n'empêchera par ailleurs les parties de renoncer complètement à ce procédé en se contentant de n'attribuer à la société qu'une licence exclusive, un droit de représentation indirecte ou un mandat (211).

122. Quelle que soit cependant la nature de l'acte par lequel l'interprète cède ses droits à une organisation professionnelle, il faudra de toute façon protéger cette dernière contre le danger d'affaiblissement de son action quasi syndicale provoqué par des autorisations dispersées éventuellement délivrées par ses membres. Les législateurs ne l'ont pas toujours compris, car nous voyons qu'en Allemagne notamment la finale de l'art. 78 prévoit que l'artiste pourra, malgré l'aliénation de ses droits d'autorisation, encore donner valablement lui-même son consentement. La doctrine, elle, paraît plus consciente de la contradiction interne ainsi introduite dans le système. Elle s'efforce de la réparer en soulignant que la validité des clauses d'exclusivité ne s'en trouve pas affectée (212). L'association professionnelle pourrait donc agir contre son affilié pour faute contractuelle, voire même

— dans les limites du droit civil relatif à la tierce complicité — contre le tiers qui aurait agi en connaissance de cette situation.

123. L'interdiction d'aliéner ses droits n'empêchera pas l'interprète d'en concéder la jouissance sous forme de licences, qui ne sont rien d'autre que des autorisations d'exploiter son interprétation. L'hypothèse n'a évidemment de sens que dans les cas où l'artiste se trouve investi d'un droit d'interdiction. Pour les simples droits à rémunération par contre, la licence ne saurait être refusée, car elle découle directement de la loi.

Les exploitants auront naturellement tendance à se faire céder des autorisations de la manière la plus générale et d'en interpréter les termes dans le sens le plus large. L'artiste exécutant risque ainsi de se faire prendre au piège des formules habiles et de perdre finalement plus que ce qui fut consciemment accordé. Les difficultés rencontrées sur ce terrain par les auteurs sont bien connues. Il convient d'en épargner la répétition aux interprètes. De là notre proposition de limiter par un texte spécial la portée des contrats de licence aux droits qui y sont spécifiquement décrits.

124. Sur ce point, nous prenons nos distances par rapport aux législations luxembourgeoise et irlandaise qui, dans le cas du droit de radiodiffusion, présument que l'autorisation de

l'artiste emporte son consentement à la réémission (art. 3 luxembourgeois, art. 6 irlandais) ou même à la fixation aux fins de radiodiffusion et à la reproduction d'une telle fixation aux fins de radiodiffusion (art. 3 luxembourgeois).

En fait de précédent, nous donnerons la préférence à l'art. 27 de la loi danoise, applicable aux interprètes en vertu des articles 45 et 47. Ce texte porte que " si l'interprète a cédé à autrui le droit de rendre (l'interprétation) accessible au public d'une certaine façon ou par certains moyens, la cession ne donne pas droit à l'acquéreur de le faire d'autre façon ou par d'autres moyens".

En Allemagne, nous relevons l'opinion exprimée en doctrine selon laquelle l'art. 31, chiffre 5 de la loi sur le droit d'auteur serait également applicable aux droits voisins.

La disposition en cause prévoit que si, dans une convention de licence, les types d'utilisation ne sont pas décrits un par un, la portée du contrat se détermine en fonction du but poursuivi lors de sa conclusion (213). Il s'agit toujours du même souci de protéger l'interprète contre les astuces ou les inadvertances dans la rédaction des licences. L'exemple est à suivre au niveau communautaire.

125. L'interprétation obligatoirement restrictive des contrats d'exploitation permettra d'éviter par exemple qu'un producteur de phonogrammes soit considéré comme investi du droit

d'éditer des cassettes bien que sa licence ne fasse pas mention de cette forme particulière d'enregistrement.

De même, le consentement des interprètes à la transmission télévisée d'un opéra ne comportera pas implicitement l'autorisation de diffuser simultanément la même oeuvre sur les antennes de la radiodiffusion. Pour des raisons identiques, la collaboration des acteurs à la confection d'une oeuvre cinématographique ne signifiera pas automatiquement qu'ils aient consenti à la confection de vidéogrammes.

126. L'ensemble des considérations qui précèdent nous amène à proposer l'adoption des textes suivants:

- "(1) Les droits de l'interprète sont inaliénables sauf, pour un délai déterminé, en faveur d'un organisme de gestion.
- (2) Les droits de l'interprète peuvent faire l'objet d'une licence qui sera cependant inopérante pour toute utilisation non spécifiquement décrite au contrat".

Ces deux paragraphes constitueront l'article 9 de notre projet.

Section D : Le droit moral de l'interprète.

127. Trois Etats de la Communauté, à savoir L'Allemagne, le Danemark et l'Italie, admettent que l'interprète jouit non seulement de pouvoirs d'ordre patrimonial mais aussi d'un certain "droit moral". Il s'agit du respect dû à la prestation, ainsi que de la protection de l'intérêt que l'interprète peut avoir à sortir de l'anonymat. C'est ce qui accentue évidemment la parenté du statut des interprètes avec celui des auteurs.

128. L'Italie a reconnu dans l'article 83 le droit des interprètes qui jouent les premiers rôles dans l'oeuvre ou la composition dramatique, littéraire ou musicale à ce que, d'une part, leur nom soit indiqué lors de la diffusion ou de la transmission de leur prestation et, d'autre part, à ce qu'il soit apposé d'une manière indélébile en cas d'enregistrement sur disque, film ou autre support. A cela s'ajoute l'article 62 de la loi italienne qui interdit de mettre dans le commerce des disques ou d'autres enregistrements de sons s'ils ne portent pas la mention du nom de l'interprète ou de l'ensemble orchestral ou choral.

Au Danemark, le même droit est énoncé mais de façon beaucoup moins absolue. Si, en vertu des articles 45 et 3, l'artiste s'y voit reconnaître le droit d'être nommé sur l'enregistrement ou lors de la communication de sa prestation au public, il n'en sera ainsi qu' "en conformité avec les bons

usages". Ainsi, la tradition, les circonstances d'une prestation ou des raisons pratiques peuvent motiver l'omission d'une telle indication. L'exécutant individuel dans un grand orchestre symphonique par exemple n'aurait pas le droit de voir mentionner son nom (214). En outre, la règle ne vaut pas pour l'utilisation radiophonique ou publique de disques, régie dans l'art. 47.

129. Restreindre le droit d'être nommé aux seuls artistes de premier plan comme en Italie nous paraît arbitraire et contraire au principe d'une protection due à tous les interprètes qui nous semble dominer la matière (215). Quant à faire dépendre l'application du droit des circonstances de l'espèce comme au Danemark, on peut se demander si la formule, surtout si elle est internationalisée, ne risque pas de devenir la source de nombreux litiges.

D'autre part, il est clair qu'une extension du droit à tous les intéressés mènerait à la confection de listes souvent très longues et, par là même, souvent impossibles à reproduire faute de place (sur les disques par exemple) ou fastidieuses à lire lors d'une communication au public.

Dans ces conditions, on comprend la réaction du législateur en Allemagne (216), qui n'a pas voulu imposer de règle, laissant ainsi le champ libre aux accords contractuels. C'est bien là l'exemple à suivre.

130. Plus intéressante nous paraît être la question du droit moral au respect.

Selon l'article 83 allemand, l'interprète a le droit d'interdire une déformation de sa prestation ou toute autre atteinte à celle-ci qui serait de nature à compromettre son prestige ou sa réputation d'artiste. En cas d'interprétation par un ensemble, ce droit ne pourra pas être exercé sans tenir compte de l'intérêt des autres artistes. Si une oeuvre cinématographique ou une suite d'images est en cause, l'interprète ne pourra empêcher que les atteintes graves, et toujours en tenant compte des intérêts des autres artistes, des auteurs du film et même du producteur ( art. 93 et 95).

En Italie, l'article 81 accorde aux interprètes " le droit de s'opposer à la diffusion, transmission ou reproduction de leur récitation, représentation ou exécution qui pourrait être préjudiciable à leur honneur ou à leur réputation" (217).

Le Danemark rend applicable l'art. 3 aux cas d'interprétation visés par l'art. 45. En conséquence, il sera interdit de faire subir des modifications à la prestation de l'artiste ou de la rendre accessible au public d'une manière ou dans des circonstances qui lèsent la réputation ou la personnalité artistiques de l'exécutant.

131. Chacun des textes que nous venons de citer constitue un écho plus ou moins fidèle de la seconde moitié du premier

paragraphe de l'art. 6 bis de la Convention de Berne. Il s'indique dès lors de procéder à leur synthèse en se rapprochant autant que possible du modèle commun. Cette solution présente par ailleurs l'avantage de consacrer une formule qui a déjà subi l'épreuve de la pratique internationale.

Nous dirons donc en un article 10 de notre projet de texte communautaire que " l'interprète a le droit inaliénable de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de sa prestation, ou à toute autre atteinte à cette même prestation, préjudiciables à son honneur ou à sa réputation."

La règle ainsi exprimée tiendra compte tant de la diversité des situations à envisager que de la nécessité de décourager les susceptibilités excessives.

A ce dernier propos, il ne sera peut-être pas superflu d'attirer l'attention sur le pluriel de l'adjectif "préjudiciables" figurant en fin d'article. Pour que le droit moral soit en cause, il faut en toute hypothèse que l'opération critiquée soit dommageable. Il n'y a donc pas lieu de distinguer à cet égard entre les modifications proprement dites et les autres atteintes possibles à la prestation. La précision épargnera aux praticiens du droit des interprètes les controverses suscitées par cette même question de singulier ou de pluriel en droit d'auteur (218).

132. Une dernière question qui se pose à l'égard du droit moral ainsi défini est celle de savoir s'il convient d'en limiter

expressément la durée dans le temps.

Au Danemark, la question ne paraît pas résolue. Nous retrouvons par contre en Italie et en Allemagne les discussions bien connues en droit d'auteur (219).

D'un côté, il y a la loi allemande qui prévoit expressément dans son article 83, chiffre 3, que le droit moral de l'interprète prend fin avec sa mort ou vingt-cinq ans après la prestation si l'interprète décède avant l'expiration de ce délai.

De l'autre côté, il y a la loi italienne selon laquelle le droit moral est perpétuel (220).

133. Vu les divergences des opinions, toutes également vigoureuses, qui séparent sur ce point les différents droits nationaux (221), la seule attitude qui paraît susceptible de faire l'unanimité dès à présent est celle qui consiste à lier mutatis mutandis la solution à suivre en droit des interprètes à celle admise pour les créateurs de l'oeuvre. En clair, cela signifie la consécration provisoire de toutes les discordances nationales existantes mais, en même temps, la garantie qu'une éventuelle unification du droit d'auteur sur ce point (222) s'étendra automatiquement au droit voisin des artistes exécutants.

La formule établissant cette liaison pourrait être rédigée comme suit: " La durée du droit moral sera calculée comme en droit d'auteur, la prestation de l'interprète étant assimilée à cet égard à la réalisation d'une oeuvre".

Cette règle formera le chiffre 2 de l'article 10 de notre projet de texte communautaire.

Section H : Le traitement national dans la Communauté.

134. Il ne suffit pas de déterminer le niveau de la protection que chaque Etat de la Communauté devrait accorder aux interprètes qui sont ses ressortissants. Reste encore à examiner comment cette protection pourra profiter à des artistes étrangers. C'est la question classique du "traitement national". Comme nous avons cependant à nous occuper plus particulièrement dans la présente étude des relations entre pays de la C.E.E., nous nous bornerons à traiter des problèmes au niveau communautaire.

Nous laisserons donc de côté les questions plus générales touchant à la protection dans nos Etats des interprètes de pays tiers, pour lesquelles nous renvoyons le lecteur aux dispositions nationales et internationales existantes sur la condition des étrangers.

135. L'art.4 de la Convention de Rome prévoit l'obligation pour les Etats contractants d'accorder le traitement national lorsque l'exécution ou bien se passe dans un Etat contractant autre ( que celui où la protection est demandée) ou bien est enregistrée sur un phonogramme protégé en vertu de la Convention ou encore lorsque l'exécution non fixée sur phonogramme est diffusée par une émission protégée par la Convention (223). Ce sont là essentiellement des critères de territorialité (224).

Il manque cependant dans cette énumération le cas du ressortissant d'un Etat contractant qui, après avoir exécuté une oeuvre sur le territoire d'un autre Etat contractant, demande protection dans ce dernier pays (225). Dans cette hypothèse, il n'y a donc pas obligation d'accorder le traitement national. Il est à peine besoin de souligner qu'au niveau de la Communauté cette dernière restriction paraît inacceptable. Il serait contraire à l'esprit de l'unification européenne de maintenir une différence de traitement quelconque entre ressortissants de la C.E.E. D'où notre proposition de nous en tenir pour ce qui les concerne à un simple critère de nationalité.

136. La formule aura cependant à être complétée car il n'y a pas que les solistes à pouvoir se réclamer du titre d'interprète. Les ensembles d'exécutants peuvent comprendre des membres de nationalité différente, ce qui ne manque pas de créer des problèmes pratiques lorsqu'il s'agit d'organiser une protection qui ne serait due qu'à certains entre eux (226).

Pourquoi hésiterait-on cependant à étendre à la compagnie entière le bénéfice du traitement national dont pourrait se réclamer le moindre de ses membres? Il n'y aurait pour commencer pas toujours de la générosité à ce faire, car les collègues étrangers peuvent très bien eux aussi, en vertu de dispositions nationales ou internationales, avoir droit au bénéfice du traitement national. D'autre part, même si générosité il y a, celle-ci serait payante étant donné qu'elle faciliterait l'enga-

gement d'artistes de la Communauté par des ensembles étrangers.

157, Dans ces conditions, nous voudrions proposer la règle suivante, qui figure comme art. 11 dans notre projet de texte communautaire: "chaque Etat accorde le traitement national aux interprètes ressortissant à l'un des Pays de la Communauté Economique Européenne, ainsi qu'aux ensembles dont un des membres interprètes au moins remplit cette condition à la date de l'interprétation vivante".

CONCLUSION

138. Conscient de ce que le développement d'une "dimension européenne de la culture" est largement conditionné par l'amélioration de la situation économique et sociale des travailleurs culturels (227), nous avons entrepris, avec le sentiment de faire oeuvre de justice distributive, la tâche d'esquisser les contours d'un droit européen des artistes interprètes ou exécutants.

Il en est sorti une proposition de statut communautaire de propriété intellectuelle qui accorde aux interprètes un certain nombre de droits spécifiques leur permettant de mieux contrôler les utilisations et les réutilisations qui sont faites de leurs prestations. La parenté avec le droit d'auteur est indéniable. Il n'est pas question cependant d'assimilation ni même de parallélisme complet, les affinités certaines entre les deux situations ne pouvant nous dispenser d'avoir égard aux fondements propres et notamment au caractère social souvent plus accusé de certaines revendications des interprètes.

139. Nous n'avons pas craint de proposer un régime généreux.

Le fait est que la catégorie des travailleurs culturels dont nous avons eu à nous occuper en a le plus urgent besoin, si du moins on veut vraiment arrêter une évolution qui n'est autre chose qu'un déclin. Ici en effet le progrès technique

(disques, bandes magnétiques, vidéogrammes etc.) n'est pas devenu synonyme de bien-être. Les fixations d'interprétations et leur utilisation veulent surtout dire économie d'exécutants et, donc, pénurie d'emplois. C'est dire que la participation équitable des artistes exécutants à l'essor général des moyens d'exploiter leurs prestations n'a jamais été réalisée. De ce fait, les remèdes que nous proposons, pour être parfois énergiques, n'en restent pas moins une opération de sauvetage. Il s'agit d'assurer - et pas en paroles seulement - à des travailleurs qui n'ont pas démérité un minimum vital comparable aux niveaux atteints dans d'autres secteurs de la vie culturelle et du monde industriel qui l'entoure.

140. Ces considérations expliquent pourquoi nous ne nous sommes pas contenté de préconiser l'adhésion de tous les Etats membres de la C.E.E. à la Convention de Rome du 26 octobre 1961 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants et l'harmonisation consécutive des droits nationaux selon la loi - type issue de ladite Convention (228). Tous ces textes pèchent par un manque de rigueur dont nous avons pu dire à plusieurs reprises au cours de notre travail qu'il entraînait fatalement et pour l'essentiel un manque d'efficacité.

Cela ne veut pas encore dire que les Etats membres devraient refuser de mener l'entreprise de Rome à son terme. Le problème du statut des interprètes n'est pas limité au territoire des

Neuf et il y a donc certainement un intérêt à développer de ce côté également les marchés extérieurs de la Communauté.

Il ne faut pas cependant s'y méprendre. Un instrument de protection internationale des interprètes vraiment digne du niveau culturel atteint par l'Europe n'existe pas encore. C'est à la Communauté à le créer. Puisse le projet ci-annexé y apporter pour sa modeste part une contribution utile.

Louvain (K.U.L.), le 8 décembre  
1977.

NOTES

- (1) J.O. n° C 62 du 30.5.1974
- (2) 8e Rapport général de la Commission, Bruxelles, Luxembourg, 1975, N° 327.
- (3) Voyez CLAEYS BOUJAERT I., Le régime fiscal des fondations culturelles et du mécénat dans les Etats de la Communauté économique européenne (Doc. XII/670/75-F) ; HAASE H.M.J.M., La mobilité des travailleurs culturels dans la Communauté (Doc. XII/835/75-F) ; DUCHEMIN W., La protection des créations des artisans d'art, (Doc. XII/905/76-F) ; CHATELAIN J., Les moyens de lutte contre les vols et trafics illicites d'oeuvres d'art dans l'Europe des Neuf (Doc. XII/757/76-F) ; DIETZ A., Le droit d'auteur dans la Communauté européenne (Doc. XII/125/76-F).
- (4) SEC (76) 217. Document de travail de M. BRUNNER
- (5) J.O. n° C 79 du 5.4.1976.
- (6) "Bericht der Bundesregierung über die wirtschaftliche und soziale Lage der künstlerischen Berufe", Deutscher Bundestag, Drucksache 7/3071, 13.1.1975, p. 34 et suiv.
- (7) "Approved closed shop in theatre, independent television and films", Commission on Industrial Relations Report N° 40, London, 1973, p. 24.
- (8) La vie d'artiste, Paris, 1974, p. 67.
- (9) o.c., p. 8. Remarquons toutefois que, dans le domaine musical, ces chiffres couvrent également les compositeurs et les pédagogues de musique.
- (10) Loi du 9 sept. 1965 sur le droit d'auteur et les droits voisins ; Loi du 9 sept. 1965 sur la gestion des droits d'auteur et des droits voisins.
- (11) Art. 2579 du Code civil ; Loi du 22 avril 1941 sur le droit d'auteur et les droits voisins ; Règlement d'exécution de la loi du 22 avril 1941 du 18 mai 1942 ; Décret du Président de la République sur l'application de la Convention de Rome du 14 mai 1974.
- (12) Loi du 23 septembre 1975 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radio-diffusion.
- (13) Dramatic and Musical Performers' Protection Act, 1958 ; Performers' Protection Act, 1963 ; Performer's Protection Act, 1972.
- (14) Performers' Protection Act, 1968.
- (15) Loi N° 158 du 31 mai 1961 relative au droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques, telle que modifiée par la loi N° 174 du 21 mars 1973.
- (16) D.A. 1977, p. 9

(17) GOTZEN F., Artistieke Eigendom en mededingingsregels van de Europese Economische Gemeenschap, Louvain, 1971, N°s 137 et 50, note 78 ; Het bestemmingsrecht van de Auteur - Le droit de destination de l'auteur, Bruxelles, 1975, N°s 213 et 151, note 400.

Ce point de vue a été combattu, notamment par JOHANNES H., "La propriété industrielle et le droit d'auteur dans le droit des communautés européennes", Rev. Trim. Dr. Eur. 1973, p. 407-408 ; FERID H., "Zur Anwendung von Art. 36 EWG-Vertrag auf nationale Urheberrechte und Verwandte Schutzrechte", Gewerblicher Rechtsschutz - Urheberrecht- Wirtschaftsrecht. Mitarbeiterfestschrift für Eugen Ulmer, Köln, 1973, p. 80 ; VAN LIER H. dans Journ. Trib. 1976, p. 448.

Se sont prononcés pour une solution intermédiaire d'application "modalisée" du Traité afin de tenir compte des objectifs différents dont s'inspire la législation sur les droits d'auteur WAELBROECK M., MEGRET : Le droit de la communauté économique européenne, Vol. 4 : Concurrence, Bruxelles, 1972, p. 208 ; DE GRUYSE L., "Het mededingingsrecht, het auteursrecht en de afgeleide rechten", Rechtsk. Weekbl. 1974-1975, col. 1992-1993 ; DIETZ A., Le droit d'auteur dans la Communauté européenne, Doc. CEE. XII/125/76-F, N° 28.

(18) DIETZ, Le droit d'auteur dans la C.E., N° 27 ; GOTZEN, Le droit de destination, N° 170, p. 178.

(19) En doctrine, LUND T., Ophavsretsloven, Copenhague, 1961, p. 253-254 semble exiger un certain niveau artistique. Cette vue a été combattue par WEINCKE W., Ophavsret, Copenhague, 1976, p. 128-129.

(20) Ce faisant, la loi italienne ne semble pas conforme à la Convention de Rome. Voyez LEONELLI L., "L'applicazione in Italia della Convenzione internazionale di Roma", Dir. Aut. 1975, p. 59 et 71

(21) La restriction ne semble toutefois pas avoir été reprise dans le décret présidentiel du 14 mai 1974 (Il Diritto di Autore 1974, p. 489) introduisant dans l'art. 73 de la loi un droit de participation des "artistes interprètes ou exécutants intéressés" dans la rémunération que touche le producteur pour l'utilisation radiophonique ou publique de ses disques.

(22) Voyez par exemple pour l'Allemagne MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, par. 73, N° 2, p. 463.

(23) N°s 101 et suiv.

(24) La loi allemande prend même le soin de préciser que ne sont visés que ceux qui participent à une représentation "comme artistes" ("künstlerisch") (MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, par 73, N° 3, p. 464.

(25) HUBMANN H., Urheber- und Verlagsrecht, München 3e ed., 1974, p. 252 ; LEWENTON M., Der Schutz der ausübenden Künstler in Film und Fernsehen, München, 1966, p. 21 ; JEPPESEN E. "De nye love om ophavsret og fotografiret", Juristen 1962, p. 78.

- (26) Sur ce point, une même exigence se retrouve dans l'article 80 de la loi italienne et l'article 45 de la loi danoise.
- (27) MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, par 73, N° 2, p. 463.  
Comp. l'art. 80 de la loi italienne qui précise que la protection sera accordée à des interprétations "même si ces oeuvres ou compositions sont du domaine public".
- (28) Comp. Bundesgerichtshof (Cour suprême fédérale) 29 avril 1970, GRUR 1971, p. 46 pour des matches de boxe. Voyez DESJEUX X., La Convention de Rome, Paris, 1966, p. 100 et 108 ; DESBOIS H. - FRANÇON A. - KEREVER A., Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins, Paris, 1976, N° 270, p. 323 ; SAMSON B., Urheberrecht, München, 1973, p. 197.
- (29) Ainsi le jugement du Landgericht München 21 mars 1967, UFITA 1969, 54, p. 320, refusant toute protection à un dresseur de cirque. Dans le même sens DESBOIS, "Chronique", R.T.D.C. 1958, p. 348-349 ; DESBOIS - FRANÇON - KEREVER, Les conventions internationales, N° 270, p. 323 ; MOEHRING - NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, par. 1, N° 3 sous f, p. 50 et par. 73, N° 2, p. 463 ; SAMSON, Urheberrecht, p. 197 ; LEWENTON M., Der Schutz der ausübenden Künstler in Film und Fernsehen, München 1966, p. 5-6 ; DE SANCTIS V., "Artisti Esecutori", Enciclopedia del Diritto, III, Milano, 1958, p. 176 ; JEPPESEN, dans Juristen 1962, p. 78.  
Comp. les propositions de PEDRAZZINI M., "Ueber den Leistungsschutz der Interpreten, der Ton- und Tonbildträgerhersteller und der Sendeunternehmen", Zeitschrift für Schweizerisches Recht, II, 1977, p. 29-30, qui semble toutefois vouloir admettre une exception en faveur des clowns.
- (30) A la Conférence de Rome, le rapporteur général KAMINSTEIN a souligné que "La conférence a décidé que l'expression oeuvres littéraires et artistiques ... a le même sens que dans la Convention de Berne". (Actes de la conférence diplomatique sur la protection internationale des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, Genève, 1968, p. 42).
- (31) La condition de fixation ne vaudra dorénavant que dans la mesure où une législation nationale l'impose expressément. La liberté laissée à cet égard aux membres de l'Union de Berne existe d'ailleurs pour toutes les catégories d'oeuvres (article 2, chiffre 2).
- (32) En ce sens Trib. corr. Seine 9 févr. 1957, J.C.P. 1957, II, 10031 pour un numéro de music-Hall. Comp. FOULQUIER-LE BORGNE DE LA TOUR D., La protection des artistes interprètes ou exécutants, Thèse, Paris, 1975, p. 35.
- (33) Les propositions d'une commission d'étude chargée de préparer la révision de la législation sur le droit d'auteur au Royaume-Uni vont dans ce sens (Report of the Committee to consider the Law on Copyright and Designs - "Whitford Report", London, 1977, N° 407, p. 104 et N° 419, p. 109). Dans le même sens JARACH G., Manuale del diritto d'autore, Milano, 1968, p. 127 ; CORBET J., "De lege ferenda en matière de droits voisins", Ing. Cons. 1963, p. 339.  
Comp. STRASCHNOV G. - BERGSTRÖM S. - GRECO P., Protection internationale des "droits voisins", Bruxelles, 1958, p. 87.

(34) Trib. civ. Seine 2 juillet 1958, J.C.P. 1958, II, 10762 ; Trib. gr. inst. Paris 22 juin 1971, RIDA 1972, LXXI, p. 131.

(35) PLAISANT R., Le droit des auteurs et des artistes exécutants, Paris, 1970, N° 433, p. 183-184 ; LEWENTON M., Der Schutz der ausübenden Künstler in Film und Fernsehen, München, 1966, p. 5.

(36) WEISSTHANNER M., Urheberrechtliche Probleme Neuer Musik, München, 1974, p. 27 - 29 et 91.

(37) Il faut voir en effet, comme le souligne le professeur DESBOIS, "Chronique", RTDC 1958, que, pour la réalisation d'une oeuvre cinématographique, "le scénario et le dialogue ne se suffisent pas à eux mêmes : il doivent être intégrés en des séquences d'images" (p.553).

Pour une revue des solutions nationales en la matière voyez DIETZ, Le droit d'auteur dans la C.E., n°s 125 et suiv.

(38) Dans un arrêt du 5 février 1958, J.C.P. 1958, N° 10475, La Cour de Paris à estimé que "le metteur a scène pourrait être protégé s'il était l'auteur d'une création et d'une création originale ... en matière d'opérette cette création originale sera assez exceptionnelle, car le metteur en scène n'a pas la plénitude de la création étant le prisonnier de l'action et des indications données par les auteurs."  
Comp. DESBOIS, "Chronique", RTDC 1958, p. 553 et 768, RTDC 1963, p. 571 ; MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, par.7, nr. 3, lettre a, p. 103 ; SCHMIEDER H.H., "Zur Rechtsstellung des Bühnenregisseurs", UFITA, 1972, 63, p. 134-135 ; SAMSON B., "Urheberrecht oder Leistungsschutzrecht des Bühnenregisseurs ?", GRUR 1976, p. 191 ; LEWENTON, Der Schutz der ausübenden Künstler, p. 15-16 ; JARACH, G., Manuale del diritto d'autore, Milano 1968, p. 43, note 2 ;

(39) MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par. 7, Nr. 3, lettre a, p. 103 ; LYON-CAEN G., "Note", D. 1962, p. 251.

(40) Bundesgerichtshof (Cour suprême fédérale) 19 nov. 1971, UFITA 1972, 64, p. 288 ("Biographie : Ein Spiel") ; Arbeitsgericht München 3 déc. 1965, UFITA, 1967, 50, p. 303.

Comp. DIETZ A., "Lettre de la République fédérale d'Allemagne", D.A. 1974, p. 98 ; KRUEGER-NIELAND G., "Die Rechtsstellung des Bühnenregisseurs aus urheberrechtlicher Sicht", UFITA 1972, 64, p. 137 et 142 ; SAMSON, Urheberrecht, p. 199.

(41) Paris 8 juillet 1971, RIDA 1973, LXXV, p. 134. Comp. DESJEUX X., "La mise en scène de théâtre est-elle une oeuvre de l'esprit ?", RIDA 1973, LXXV, p. 81-83.

(42) Comp. Paris 5 févr. 1958, JCP 1958, N° 10475.

(43) PLAISANT R., Le droit des auteurs et des artistes exécutants, Paris, 1970, N° 433, p. 183.

(44) Comp. DESBOIS, RTDC 1958, p. 772 ; SCHMIEDER, UFITA, 1972, 63, p. 138 ; KOMEN A. - VERKADE D.W.F., Compendium van het auteursrecht, Deventer, 1970, N° 60, p. 43.

(45) SCHMIEDER, UFITA 1972, 63, p. 137. Comp. DESJEUX X., RIDA 1973, LXXV.

(46) JARACH, Manuale, p. 125-127 ; KOMEN-VERKADE, Compendium, N° 60, p. 44 ; Avis de l'Avocat général BARON VINÇOTTE pour Bruxelles 22 janv. 1969, Ing. Cons. 1970, p. 261 et suiv.

(47) Voyez en France Paris 5 févr. 1958, JCP 1958, N° 10475, Trib. corr. de la Seine 24 janv. 1961, D. 1962, p. 24., note LYON-CAEN et Paris 1 avril 1963, RTDC 1963, p. 567 qui concordent dans l'acceptation du principe, sans en faire nécessairement la même application dans tous les cas d'espèce. Comp. Paris 8 juillet 1971, RIDA 1973, LXXV, p. 134.

En Allemagne Bundesgerichtshof 29 avril 1970, GRUR 1971, p. 35, note ULMER, "Maske in Blau" (voyez DIETZ dans D.A. 1974, p. 101) ; Oberlandesgericht Frankfurt 4 déc. 1975, GRUR 1976, p. 200.

Comp. au Danemark l'arrêt de la Cour suprême du 5 avril 1965, tel que rapporté par LUND dans D.A. 1969, p. 125 (Comp. WEINCKE, Ophavsret, p. 37).

(48) Infra au texte N°s 34 et suiv.

(49) De même la nouvelle loi luxembourgeoise de 1975 réserve dans son deuxième alinéa "la protection d'une durée plus longue résultant d'autres dispositions légales".

(50) Dans le même sens DE BEAUFORT H.L., Auteursrecht, Zwolle, 1932, p. 113 ; SORDELLI L., L'opera dell'ingegno, Milano, 1954, p. 85-91 ; LEWENTON, Der Schutz der ausübenden Künstler p. 4-5. Comp. Trib. Milano 4 oct. 1952 Il Foro Padano 1953, p. 1118, note SORDELLI.

(51) ULMER E., Urheber- und Verlagsrecht, Berlin, 2e ed., 1960, p. 428-430 ; DESBOIS H., Le droit d'auteur en France, Paris, 2e ed., 1966, N° 183, p. 202, N° 187, p. 206-207 ; ASCARELLI T., Teoria della concorrenza e dei beni immateriali, Milano, 3e ed., 1960, p. 843 ; GALTIERI G., Proprietà Letteraria e Artistica, Roma 1969, p. 172 ; WHALE R.F., Copyright, London, 2e ed., 1972, p. 88 ; DE GRUYSE L., "Het mededingingsrecht, het auteursrecht en de afgeleide rechten", Rechtsk. Weekblad 1974-75, col. 1999.

(52) DESBOIS - FRANÇON - KEREVER, Les conventions internationales, N° 302, p. 340.

(53) ULMER dans GRUR Int. 1961, p. 572-573 et 1977, p. 250.

(54) Actes de la Conférence, p. 40-41. Comp. le compte-rendu des discussions p. 85-86, 109-113.

(55) HIRSCH BALLIN D., Zum Rom-Abkommen vom 26. Oktober 1961, Berlin, 1964, p. 9.

(56) Comp. Trib. Bruxelles 28 janv. 1972, RIDA 1972, LXXII, p. 152.

(57) ULMER dans GRUR Int. 1961, p. 575 et 1977, p. 250 ; DESBOIS-FRANÇON-KEREVER, Les conventions internationales, N° 302, p. 339-340.

(58) ULMER, Der Rechtsschutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendegesellschaften, München, 1975, p. 25, Urheber- und Verlagsrecht, p. 434 et GRUR Int. 1977, p. 250.

(59) "Verwandte Schutzrechte" (Art. 70 et suiv. de la loi allemande de 1965) ; "diritti connessi" (art. 72 et suiv. de la loi italienne de 1941). La loi danoise de 1961 utilise l'expression plus neutre "autres droits" (art. 45 et suiv.)

(60) ULMER E., Der Rechtsschutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendegesellschaften, p. 10-11 et Urheber- und Verlags-Recht, p. 430 ; VON GAMM O.F., Urheberrechtsgesetz, München, 1968, n° 37, p. 76 ; SAMSON B., Urheberrecht, München, 1973, p. 203 et suiv. ; MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, par. 85, N° 1, p. 488 ; HUBMANN H., Urheber- und Verlagsrecht, München, 3e ed., 1974, p. 47-48. et 257 ; DESBOIS, Le droit d'auteur, p. 202, 206-207 et RTDC 1964, p. 327 ; LE TARNEC A., Manuel de la propriété littéraire et artistique, Paris 1966, p. 286 ; DESJEUX, La Convention de Rome, p. 245 ; SORDELLI L., L'opera dell'ingegno, Milano, 1954, p. 93-97 ; JARACH, Manuale, p. 122-123 ; PIOLA CASELLI dans D.A. 1939, p. 135 ; MAK W., Rights affecting the manufacture and use of gramophone records, 's-Gravenhage, 1952, p. 148 ; WHALE, Copyright, p. 88.

(61) Voyez en Allemagne les art. 70 à 72 de la loi de 1965, en Italie les art. 86 à 102 de la loi de 1941 et au Danemark les art. 49 à 50 de la loi de 1961.

(61 bis) Dans le même sens DIETZ, Le droit d'auteur dans la C.E., N° 27.

(62) CORBET J., "De lege ferenda en matière de droits voisins", Ing. cons. 1963, p. 330-331.

(63) MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par. 73, N° 1, p. 463. DESBOIS dans RIDA 1977, LXXXIII, p. 144-145.

(64) ULMER E., La répression de la concurrence déloyale dans les Etats membres de la C.E.E., I, Droit comparé, Paris, 1967, N° 174, p. 107.

(65) Cour d'Arnhem 18 janv. 1972, B.I.E. 1972, N° 51, p. 132 ; Prés. Trib. d'Arrondissement Amsterdam 20 juillet 1976, Auteursrecht 1977, p. 34.

(66) "Rapport van de Studiecommissie Conventie van Rome", Auteursrecht 1977, p. 15.

(67) ULMER, La répression de concurrence déloyale dans la CEE, I, N° 167 et suiv., p. 103 et suiv.

(68) Voyez par exemple pour la Belgique SCHRICKER G ; - FRANCO B. dans ULMER, La répression de la concurrence déloyale dans les Etats membres de la CEE, Tome II/1, Belgique-Luxembourg, Paris, 1974, N° 340 et suiv., p. 398 et suiv.

(69) Comp. GOTZEN F., Het Bestemmingsrecht - Le droit de destination, N° 56 à 59, p. 56-57.

(70) Supra, N°s 20 et suiv.

(71) Voyez COLOMBET C., Propriété littéraire et artistique, Paris, 1976, N° 110, p. 105-106 ; GAUDEL D., "Note", RIDA 1971, LXVII, p. 192 ; DESBOIS H., "La protection des artistes interprètes et exécutants d'oeuvres musicales et dramatiques en France", UFITA 1972, 63, p. 111-112 ; DESJEUX, La Convention de Rome, p. 13 et suiv.

(72) DESBOIS dans UFITA 1972, 63, p. 115-116 et "Chronique", RTDC 1958, p. 772 ; DESJEUX, La Convention de Rome, p. 17.

(73) Annales 1966, p. 173, note BILLEREAU.

Cet arrêt confirme celui du 13 févr. 1957 de la Cour de Paris (J.C.P. 1957, II, 9838, concl. LINDON).

(74) Comp. Cour de Lyon 11 mars 1971, Gaz. Pal. 1971, Jur. p. 497 : "L'interprétation constitue donc, en raison de son originalité, une oeuvre de l'esprit et particulièrement une oeuvre artistique".

(75) Cour de Paris 22 mars 1968, RIDA 1969, LXII, p. 121 ("Jacques Brel") ; Trib. Gr. Inst. Paris 17 oct. 1970, RIDA 1971, LXVII, p. 187, note GAUDEL, confirmé par un arrêt inédit du 17 nov. 1971 de la Cour de Paris, cité par DESBOIS, "Chronique", RTDC 1972, p. 633 ("Orane Demazis").

(76) De là d'ailleurs l'incertitude qui subsiste à propos de l'extension à l'interprète des droits moraux de l'auteur. Il ne serait pas inconcevable de faire appel à cet avantage en se fondant sur la qualification d'"oeuvre" donnée à la prestation (Comp. DESBOIS, RTDC 1958, p. 772-773).

La jurisprudence à ce propos n'est cependant pas toujours sans équivoque.

C'est ainsi que la Cour de Paris 22 mars 1968, RIDA 1969, LXII, p. 121 reconnaissait à Jacques Brel "les droits moraux de l'artiste qui comportent celui de préparer et mettre soigneusement au point l'oeuvre de l'esprit que constitue son interprétation chantée d'une oeuvre". Cependant, la Cour y ajoutait un argument tiré de la qualité d'auteur de Brel (qui interprétait ses propres oeuvres) : "surtout lorsque cette oeuvre est une de ses créations poétiques comme c'est le cas en l'espèce".

De même, lorsque le Trib. gr. inst. Paris 12 juillet 1975, RIDA 1976, LXXXVII déclarait que "l'interprète est l'auteur de son interprétation avec le droit moral, inaliénable et imprescriptible, attribut de la personnalité, d'exiger, nonobstant toutes conventions contraires, que la reproduction de l'oeuvre par des moyens mécaniques soit l'image fidèle de cette personnalité", il subsistait une ambiguïté puisque l'interprète en question, Guy Béart, était en même temps l'auteur-compositeur de ses propres chansons.

Le Trib. gr. inst. Paris 27 sept. 1976, RIDA 1977, LXXXII, p. 156 admettait qu'un droit moral des acteurs de cinéma était en cause lorsqu'il s'agissait d'adjonctions ultérieures de séquences pornographiques tournées avec des doublures. Cependant, l'équivoque continuait car le tribunal semblait considérer les acteurs comme des coauteurs du film.

(77) DESBOIS, RTDC 1964, p. 325, RTDC 1972, p. 637, UFITA 1972, 63, p. 116 ; GAUDEL, RIDA 1971, LXVII, p. 193 ; BILLEREAU, Annales 1966, p. 175 ; COLOMBET, Propriété littéraire et artistique, N° 111, p. 108-109.

(78) DESBOIS, RTDC 1964, p. 326, UFITA 1972, 63, p. 119 ; COLOMBET, Propriété littéraire et artistique, N° 111, p. 108 ; DESJEUX, La Convention de Rome, p. 17.

(79) RIDA 1977, LXXXIII, p. 141, note DESBOIS.

(80) RIDA 1975, LXXXIV, p. 196, note DESBOIS. Cet arrêt infirme le jugement du Trib. gr. inst. Paris 14 déc. 1972, RIDA 1973, LXXVI, p. 180.

(81) Sur l'insuffisance d'une telle protection voyez supra au texte les N°s 31 et suiv.

(82) DESBOIS, RIDA 1975, LXXXIV, p. 205 ; FRANÇON, "Lettre de France", D.A. 1977, p. 308.

(83) Titre II du Copyright Act britannique et III du Copyright Act irlandais. Comp. WHALE, Copyright, p. 19, 27, 30, 88, 90 et D.A. 1956, p. 102 ; ABEL P., "Der Tonträger in dem britischen Copyright Act, 1956", UFITA 1958, 25, p. 55.

(84) Voyez les "Performers' Protection Acts" citées aux notes 13 et 14.

(85) Les amendes ne sont pas très lourdes puisqu'elles vont d'un maximum de 100 livres en Irlande à 400 livres au Royaume-Uni. Toutefois, pour la confection et la vente d'enregistrements sonores illicites on se montre plus sévère, une peine de prison n'excédant pas deux ans étant prévue en Angleterre, tandis que l'Irlande prévoit dans ce cas des amendes allant jusqu'à 2000 Livres. (Voyez la loi de 1972 au Royaume-Uni et celle de 1968 en Irlande). Le tribunal dispose en outre du pouvoir d'ordonner la destruction d'exemplaires fabriqués en infraction à la loi (art. 4 de la loi anglaise de 1958 ; art. 8 de la loi irlandaise de 1968).

(86) Apple Corps Ltd. v. Lingasong Ltd. (1977 F.S.R. 345). Musical Performers' Protection Association, Ltd. v. British International Pictures, Ltd (Macgillivray's Copyright Cases 1928-35, London, 1969, p. 149 ; 1930 46 T.L.R. 485) avait déjà formulé ce principe en rapport avec l'art. 1 du Dramatic and Musical Performers' Protection Act, 1925, dont le texte concordait avec celui du premier article de la loi actuelle de 1958. Comp. une décision similaire concernant l'application d'une loi pénale interdisant l'emploi de fausses indications commerciales dans J. Bollinger v. Costa Brava Wine Co., Ltd (1960) Ch. 262

Comp. COPINGER-SKONE JAMES, Copyright, London, 11e ed., 1971, N° 609, p. 263, note 17 ; HOOLAHAN A.T. - CAMP J. - DOYLE D.A., "Copyright" dans HALSBURY'S, Laws of England, 4e ed., vol. 9, London, 1974, N° 962, p. 624, note 2.

(87) Voyez les lois citées aux notes 10 à 12 et 15.

(88) WILLIAMS G., "Les tendances du droit britannique en matière de procédure criminelle et de preuves", Introduction au droit criminel de l'Angleterre, Paris 1959, p. 183-185 ; CECIL TURNER, Kenny's outlines of criminal law, London, 18e ed., 1962, N° 691, p. 561 ; HALSBURY'S, Laws of England, 4e ed., Vol. 11 : Criminal law, Evidence and Procedure, London, 1976, N° 138, p. 90.

(89) Voyez dans les Actes de la Conférence le Rapport général KAMINSTEIN, p. 47, et les débats, p. 145 et suiv., 166.

(89 bis) Report of the Committee to consider the law on Copyright and Designs - "Whitford Report", London, 1977, p. 106 et 110.

(90) Voyez la condamnation par le Leicester Magistrates Court 25 mars 1971 (SCHULZE, Rechtsprechung zum Urheberrecht, Ausl. Brit 23) de la confection et de la vente de disques illicites tirés d'un enregistrement sur bande non autorisé d'un concert de Jimmy Hendrix. Comp. DE FREITAS D. dans D.A. 1972, p. 186.

(91) Nous avons vu plus haut (n°s 41 à 44) que les législations anglaise et irlandaise, bien que n'accordant pas formellement à l'interprète un droit d'autoriser ou d'interdire, rendent néanmoins son consentement nécessaire.

(92) Art. 80, al. 1 et 3 de la loi italienne, Voyez GRECO P. - VERCELLONE P., I diritti sulle opere dell'ingegno, Torino, 1974, p. 400-401.

En conséquence, même si une rétribution a été prévue pour un enregistrement donné (songeons au contrat officiel passé entre l'artiste et le producteur de disques pour enregistrer un concert public), l'interprète aura le droit d'exiger une rémunération complémentaire des auditeurs qui, de leur propre initiative, se seraient servis d'un magnétophone dans la salle.

(93) Comp. GRECO-VERCELLONE, I diritti, p. 32 et LEONELLI dans Dir. Aut. 1975, p. 61 et 71. Voyez cependant DE SANCTIS V., "Lettre d'Italie", D.A. 1976, p. 221-222.

(94) Voyez aussi l'art. 19 a contrario. Comp. LEWENTON, Der Schutz der ausübenden Künstler, p. 97.

(95) Actes de la Conférence, p. 47. Voyez aussi les débats, p. 146.

(96) Le Rapport général de la Conférence de Rome cite le cas de la reproduction sur une piste sonore de film cinématographique d'une fixation pour laquelle l'artiste n'aurait donné son consentement qu'en vue de la réalisation de disques commerciaux (Actes, p. 48).

(97) Un exemple serait la confection de disques commerciaux en partant d'un enregistrement privé, licite en vertu d'une exception légale.

(98) Actes, p. 189.

- (99) Exposé des Motifs, Doc. Parl. N° 1890, Sess. ord. 74-75, p. 4.
- (100) MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, par. 2, N° 8, p. 68.  
La règle énoncée à l'article 42 de la loi allemande ne vise que les films ayant le caractère d'une œuvre artistique. Les droits des artistes restent intacts pour ce qui est des suites d'images non originales visées à l'art. 95. L'on songera ici aux transmissions pures et simples de concerts ou de pièces de théâtre (MOEHRING-NICOLINI, o.c. Par. 95, N° 2 et 3, p. 560 et 563-564 ; BRACK dans UFITA 1967, 50, p. 551-552).
- (101) LEDUC C.A., "Applications nationales de la Convention de Rome sur les droits voisins", D.A. 1972, p. 231.
- (102) DESJEUX, La Convention de Rome, p. 147-148 et RIDA 1973, LXXV, p. 67 ; LEWENTON, Der Schutz der ausübenden Künstler, p. 97 ; ULMER dans GRUR Int. 1961, p. 592.
- (103) MOEHRING - NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par 92, N° 5, p. 542 ; LEWENTON, Der Schutz der ausübenden Künstler, p. 88.
- (103 bis) Dans le même sens ULMER, Urhebervertragsrecht, Bonn, 1977, p. 54.
- (104) VON GAMM, Urheberrechtsgesetz, Par. 75, p. 647 ; LEWENTON, Der Schutz der ausübenden Künstler, p. 86.
- (105) Sous réserve toutefois de l'application des articles 6 au Luxembourg et 13 de la Convention, analysés ci-dessus au texte (N° 56), pour ce qui concerne la reproduction des émissions de fixations d'images ou d'images et de sons.
- (106) LEWENTON, Der Schutz der ausübenden Künstler, p. 97-98.
- (107) Le projet soumis à la Conférence ne prévoyait en effet pour la lettre b qu'une protection contre la fixation d'"exécutions directes radiodiffusées" (Actes, Doc. CDR/1, p. 231). Au cours des débats, ce texte fut abandonné à cause de divergences sur le contenu qu'il convenait d'apporter à la notion d'"exécution directe" (Actes, Rapport général KAMINSTEIN, p. 47).
- (108) Au cours des débats, M. STRASCHNOV a fait observer qu'il faudrait considérer alors que "si la radiodiffusion ou la communication est faite à partir d'une fixation, la fixation de cette radiodiffusion ou de cette communication constitue la reproduction d'une fixation" (Actes, p. 149). En ce sens ULMER dans GRUR Int. 1961, p. 582.
- (109) V. le troisième alinéa de l'art. 80 de la loi italienne.

(110) Art. 80, al. 1 de la loi italienne. Les interprètes ont droit à une rémunération équitable de la part de "quiconque diffuse ou transmet par la radiodiffusion, la téléphonie ou un autre instrument équivalent la récitation, représentation ou exécution" (al. 1) toutes les fois où il n'a pas été convenu dès l'origine d'une rétribution spéciale en vue de ces transmissions (al. 3). Comp. le droit à rémunération déjà accordé par la loi du 14 juin 1928 (n° 1352) concernant la transmission par radio d'exécutions effectuées dans des lieux publics (théâtres, salles de concerts, etc.) et qui est toujours en vigueur dans plusieurs de ses dispositions (DE SANCTIS dans D.A. 1973, p. 236).

(111) La notion de "Funk" dans l'art. 76 est à comprendre dans le même sens qu'à l'art. 20, concernant le droit d'émission des auteurs, où il est fait mention non seulement de la radiodiffusion et de la télévision mais également de la distribution par câble ou par tout autre moyen technique (MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Art. 76, N° 2, p. 469).

(112) L'exposé des motifs, Doc. Parl. N° 1890, Sess. Ord. 1974-75, p. 3 précise que "l'employeur ne pourra sans l'approbation de l'artiste ... communiquer (sa prestation) à un public nouveau à l'aide de la diffusion par fil, haut parleur, etc...".

(113) Le problème en droit d'auteur est loin d'être résolu. Voyez ULMER E., "Protection des auteurs lors de la transmission par satellite des programmes de radiodiffusion", RIDA 1977, LXXXXII, p. 5-41 ; VON UNGERN-STERNBERG J., "La transmission d'émissions de radiodiffusion par satellites et le droit d'auteur", Rapport présenté aux journées d'études de l'ALAI à Paris en 1972, Paris, 1974, p. 154 et suiv.

Il existe une Convention de Bruxelles du 21 mai 1974 concernant la distribution de signaux porteurs de programmes transmis par satellite, commentée par DESBOIS-FRANÇON-KEREVER, Les conventions internationales, N°s 350 et suiv., p. 372 et suiv. Ce traité vise surtout à protéger les intérêts des organismes de radiodiffusion contre les distributions "pirates", c.à.d. celles entreprises par des distributeurs à qui les signaux transmis n'étaient pas destinés. Pour le reste, la Convention se veut neutre au regard des droits d'auteur ou des droits voisins sur les programmes transmis (Voyez l'art. 6).

(114) L'art. 3, chiffre 1, lettre a, précise que les artistes interprètes ou exécutants n'ont pas le droit d'autoriser ou d'interdire la radiodiffusion et la communication au public de leur exécution "lorsque l'exécution utilisée ... est faite à partir d'une fixation".

(115) Tant l'art. 3 de la loi anglaise de 1958 que l'art. 5 de la loi irlandaise ont expressément levé l'interdiction de radiodiffuser des prestations sans le consentement des artistes dans le cas où il est fait "usage d'un enregistrement ou d'un film".

(116) L'art. 12 du Copyright Act anglais de 1956 investit le producteur d'un droit d'autoriser ou d'interdire la radiodiffusion de ses disques, tandis que l'art. 17 du Copyright Act irlandais de 1963 lui accorde un droit à rémunération.

(117) Le Luxembourg a totalement exclu l'application de l'art. 12 (D.A. 1977, p. 9. Voyez la loi du 25 août 1975, portant approbation de la Convention de Rome, art. 3, dans le Mémorial A - N° 62 du 30 sept. 1975, p. 1342).

(118) Aux termes du deuxième alinéa de l'art. 76, l'artiste a droit à une rémunération équitable pour la diffusion de ses enregistrements sonores ou visuels licitement confectionnés et "parus", c.à.d. mis dans le commerce ou bien offerts au public en quantité suffisante. (Voyez MOEHRING - NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par. 76, p. 468-469 et BRACK H., "Die Rechte der ausübenden Künstler und der Hersteller von Tonträgern bei der Verwertung von Schallplatten im Rundfunk", UFITA 1967, 50, p. 546).

(119) L'art. 47 accorde un droit à rémunération pour l'emploi d'enregistrements sonores dans des émissions radiodiffusées ou télévisées ou à l'occasion de communications publiques réalisées à des fins lucratives.

(120) Décret concernant l'application de la Convention de Rome (Gazz. Uff. 19 octobre 1974, N° 273 ; Dir. Aut. 1974, p. 489). En l'occurrence le Président de la République tenait ses pouvoirs d'amendement législatif de la loi même du 22 novembre 1973, approuvant la Convention de Rome.

(121) GRECO - VERCELLONE, I diritti, p. 400.

(122) Comp. SORDELLI, L'opera dell'ingegno, p. 164-165, 214-215 ; DE SANCTIS, "Artisti Esecutori", Enciclopedia del Diritto, p. 177-179,

(123) Comp. le rapport du "Groupe de travail sur les problèmes juridiques découlant de l'utilisation de vidéocassettes et disques audiovisuels" dans D.A. 1977, p. 90 ; THOMPSON dans Int. Labour Rev. 1973, p. 303 et suiv.

(124) Supra, N° 3

(125) Art. 12, Chiffre 5, lettre C

(126) Report of the Copyright Committee, London, 1952, p. 51 et suiv. ; WHALE R.F., Copyright, London, 2e ed., 1972, p. 89 ; LEAPER W.J., Copyright and Performing Rights, London, 1957, p. 123 ; EDDY J.P., The law of Copyright, London, 1957, p. 20-21 ; WALLACE W., "Controle over the Monopoly Exercise of Copyright", IIC 1973, p. 386. Comp. La décision N° 18/64 du "Performing Right Tribunal" dans l'affaire Isle of Man Broadcasting Company Limited v. Phonographic Performance Limited (non publiée).

(127) Infra, N° 107.

(128) Comp. DESBOIS-KEREVER-FRANÇON, Les conventions internationales, N° 301, p. 339 ; WHALE, Copyright, p. 89.

(129) Pour un tableau de la situation dans les pays de la CEE voyez DIETZ, le droit d'auteur dans la C.E., N° 290 et suiv., p. 123 et suiv.

(130) N°s 25 - 27 du texte.

(131) Comp. ULMER, Der Rechtsschutz der ausübenden Künstler, p. 30.

(132) Voyez cependant MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par. 76, N°1 B), p. 468-469 qui rapporte le sentiment du législateur allemand.

(133) Les possibilités en matière d'éditions phonographiques nouvelles paraissant bien être réelles, surtout si l'on parvient à éviter un assujettissement excessif des artistes à l'organisme de diffusion. Ce dernier résultat peut être atteint par une législation appropriée sur les contrats d'exploitation, dont nous traiterons plus loin (N°s 119 et suiv.).

(134) N°s 92 et suiv.

(135) Actes de la Conférence, p. 174-175 ; DESBOIS-FRANÇON-KEREVER, Les Conventions internationales, p. 334.

(136) En réalité, une telle organisation commune fonctionne non seulement au Danemark, sous le nom de GRAMEX (Voyez LUND dans D.A. 1964, p. 265 et WEINCKE, Ophavsret, p. 125 et suiv.), mais également en Allemagne, où les artistes et producteurs se sont groupés dans la GVL - "Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten" (Voyez MOEHRING - NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par. 73, N° 5, p. 464).

(137) Comp. DESJEUX, La Convention de Rome, p. 176. LEWENTON, Der Schutz der ausübenden Künstler, p. 98 a cependant fait remarquer qu'un phonogramme reproduit dans la colonne sonore d'un film pourrait bien tomber sous l'art. 12 en tant que "reproduction d'un phonogramme"

(138) Les droits des artistes restent cependant intacts pour l'émission des suites d'images non originales visées à l'art. 95 (cfr. supra note 100).

(139) Sur cette question voyez le N° 66.

(139 bis) Dans le même sens ULMER, Urhebervertragsrecht, p. 49-50 et 54.

(140) Cfr. supra le N° 62.

(140 bis) WEINCKE, Ophavsret, p. 125 et 128.

(141) L'art. 3, chiffre 1, de la loi de 1963 excepte du droit de transmission par relais le cas "où il est fait usage de la réception d'une diffusion".

(142) L'art. 5 sur le droit de diffusion prévoit une exception pour le cas "où il est fait usage de la réception d'une diffusion".

(143) L'art. 3, chiffre 1, lettre a prévoit que les artistes n'ont pas le droit d'autoriser ou d'interdire "la radiodiffusion et la communication au public de leur exécution ... lorsque l'exécution utilisée pour la radiodiffusion ou la communication au public est elle-même déjà une exécution radiodiffusée". La loi reprend ainsi presque textuellement la disposition de l'art. 7, chiffre 1, lettre a de la Convention de Rome.

(144) Art. 6 de la loi irlandaise et art. 3, chiffre 2 de la loi luxembourgeoise, combinés avec la définition de la réémission dans leur article premier.

(145) La loi irlandaise réserve "les dispositions contraires dans l'autorisation de radiodiffusion", tandis que la disposition luxembourgeoise commence par les mots "Sauf preuve contraire". Au Luxembourg, les travaux préparatoires nous apprennent que cette preuve pourrait résulter soit d'une stipulation contractuelle soit de toute autre circonstance, y compris les usages établissant une intention contraire des parties (Avis du Conseil d'Etat, Doc. Parl. N° 1890, Sess. ord. 1974-75, p. 15. Voyez aussi l'Exposé des Motifs, o.c., p. 3).

(146) VON GAMM, Urheberrechtsgesetz, p. 370-371, 649 ; BRACK dans UFITA 1967, 50, p. 546 ; LEWENTON, Der Schutz der ausübenden Künstler, p. 88-89.

(147) Dans la pratique, l'intervention d'une société de perception, soumise de par l'art. 11 de la "Verwertungsgesellschaftengesetz" du 9 septembre 1965 à une obligation de contracter, entraînera un régime uniforme pour les deux hypothèses.

(148) N°s 67 et suiv.

(149) Comp. le "Rapport du groupe de travail sur les problèmes que pose, sur le plan du droit d'auteur et de droits dits voisins du droit d'auteur, la distribution par câble de programmes de télévision", D.A. 1977, p. 237.

(150) Voyez p. ex. DIETZ, Le droit d'auteur dans la C.E., N° 283.

(151) Comp. DESBOIS dans RTDC 1962, p. 413 et RTDC 1963, p. 571.

(152) ULMER, Urheber- und Verlagsrecht, p. 434-435, 437 et Der Rechtsschutz der ausübenden Künstler, p. 29 ; MOEHRING - NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par. 73, N° 2, p. 464 ; JARACH, Manuale, p. 125 ; LUND, Ophavsretsloven, p. 61 et 252 ; WEINCKE, Ophavsret, p. 128.

(153) L'art. 3, chiffre 1, lettre a exclut expressément du droit d'autoriser ou d'interdire le cas où "la communication au public ... est faite à partir d'une fixation".

(154) La loi passe ce point sous silence

(155) En vertu de l'art. 5, le consentement de l'interprète n'est pas requis lorsque la communication au public se fait "en utilisant un enregistrement sonore ou un film cinématographique".

- (156) Notons que ne se pose plus ici le problème (v. supra au texte N° 66), du cumul éventuel avec une rémunération découlant de l'art. 80, ce dernier restant muet au sujet de la représentation publique (DE SANCTIS, "Artisti Esecutori", Enciclopedia del Diritto, p. 177). Il a toutefois été proposé (SORDELLI, L'opera dell'ingegno, p. 220-221, 225) de faire tomber l'utilisation publique des disques sous le concept de "diffusion" figurant dans cet article. Cette opinion ne semble pas conforme à la définition que la loi elle-même donne de la "diffusion" à l'art. 16 en disant qu'il s'agit là des moyens de transmission à distance et non pas de la représentation immédiate dans un local public.
- (157) Par le décret du 1er septembre 1975 (Dir. Aut. 1975, p. 527), cette part a été fixée à 50 % de la rémunération due au producteur.
- (158) LUND, Ophavsretsloven, p. 264 et D.A. 1961, p. 345.
- (159) L'art. 77 mentionne expressément le cas de la "Communication publique d'une émission".
- (160) L'art. 3, chiffre 1, lettre a, refuse le bénéfice du droit d'autoriser si, lors d'une communication au public, l'exécution utilisée "est elle-même déjà une exécution radiodiffusée". La loi rejoint ainsi la solution donnée dans l'art. 7, chiffre 1, lettre a de la Convention de Rome (DESJEUX, La Convention de Rome, p. 128).
- (161) L'art. 5 dispense du consentement de l'interprète la communication publique qui part de "la réception d'une émission".
- (162) Comp. LUND, Ophavsretsloven, p. 267.
- (163) Il n'est pas question de pareil droit dans l'art. 73 ni dans l'art. 80. (Voyez cependant pour ce dernier article l'opinion contraire de SORDELLI, critiquée en note 156).
- (164) L'art. 12 ne concerne que les phonogrammes. Voyez aussi l'art. 19.
- (165) L'art. 73 ne vise que les enregistrements sonores.
- (166) L'art. 47 précise que ses dispositions ne s'appliquent pas aux films sonores.
- (167) Art. 92. Les droits des interprètes restent intacts pour les simples "suites d'images" visées à l'art. 95.
- (168) N° 56 et 76-77, Comp. ULMER, Urhebervertragsrecht, p. 49-50 et 54.

(169) N° 112.

(170) MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par 53, N° 9 p. 361.  
En pratique les artistes se sont associés avec les auteurs et producteurs de disques dans une société de gérance commune, la "ZPU" (Zentrale für private Ueberspielungsrechte". Comp. MOEHRING- NICOLINI, o.c., p. 362).

(171) Supra N°s 74-75 et 86.

(172) Auteursrecht 1977, p. 19 et 22.

(173) Nous songeons ici aux exemples de la GVL allemande et de la GRAMEX danoise (Supra, N° 75). Evènement récent et anticipant déjà sur une future réforme législative, une organisation du même genre est envisagée en Belgique sous le nom de BELGRAMEX.

(174) Ainsi en Allemagne, c'est la société d'auteurs GEMA qui assure une partie de l'encaissement. De même, au Danemark, les redevances pour la communication publique d'enregistrements sonores destinées à GRAMEX sont collectées par la société d'auteurs KODA.

(175) Supra, N° 6. Comp. DIETZ, Le droit d'auteur dans la C.E., N° 571, 645 et 664.

(176) DIETZ, o.c., N°s 581 et suiv.

(177) Art. 7 des statuts approuvés par le Décret présidentiel N° 1842 du 20 octobre 1962.

(178) DIETZ, o.c. N°s 612 et suiv.

(179) Voyez les propositions de DIETZ, o.c., N° 640 et suiv. et 664.

(180) DIETZ, o.c., N°s 200 et 582 ; GENTZ dans UFITA 1966, 46, p. 40 ; BRACK dans UFITA 1967, 50, p. 559.

(181) N°s 67 et suiv.

(182) DESBOIS-FRANÇON-KEREVER, Les conventions internationales, N° 286, p. 330.

(183) MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par 80, N° 2, p. 477 ; VON GAMM, Urheberrechtsgesetz, Par. 80, N° 3, p. 659 ; SAMSON, Urheberrecht, p. 202.

(184) La loi ne parle pas des troupes théâtrales.

(185) PIOLA CASELLI, Codice, p. 482.

- (186) Exposé des Motifs, Doc. Parl. N° 1890, Sess. Ord. 1974-75, p. 3
- (187) Les art. 4 de la loi anglaise de 1963 et 11 de la loi irlandaise répriment par des sanctions pénales la délivrance d'une autorisation sans mandat des interprètes prétendument représentés.
- (188) Voyez en Allemagne l'art. 84, au Danemark les art. 45 et 47, au Luxembourg l'art. 13, en Italie les art. 73 et 80, en Irlande les art. 2, 3 et 9, au Royaume-Uni, les art. 1, 2 et 6 de la loi de 1958, ainsi que l'art. 15 de la Convention de Rome.
- (189) En Allemagne les art. 84 et 55, au Danemark les art. 45 et 22, au Luxembourg l'art. 13, lettre c, en Italie les art. 80, 55 et 59, en Irlande les art. 2, chiffres 3 et 4, et 3, chiffres 3 et 4. Comp. l'art. 15, chiffre 1er, lettre c de la Convention de Rome. Il n'y a que le Royaume-Uni à ne pas prévoir d'exemption en ce domaine.
- (190) Supra, N°s 63 et suiv.
- (191) Comp. CORBET dans Ing. Cons. 1963, p. 342.
- (192) Voyez les propositions de DIETZ, Le droit d'auteur dans la C.E. N°s 423-427, et 668.
- (193) L'art. 84 prévoit que les dispositions des articles 45 et suiv. sur les limites du droit d'auteur sont applicables par analogie.
- (194) Les articles 45 et 47 renvoient largement aux dispositions sur les limitations du droit d'auteur contenues dans les articles 11 et suiv. (LUND dans D.A. 1961, p. 345).
- (195) Le chiffre 2 de l'art. 13 prévoit que, outre les limitations du chiffre premier, "la protection instaurée par la présente loi ne peut pas être invoquée lorsqu'il y a utilisation qui, si elle concernait une oeuvre littéraire ou artistique protégée par la loi du 29 mars 1972, serait licite sans autorisation de l'auteur et sans rémunération".
- (196) L'article 15 dispose dans un chiffre 2 "que tout Etat contractant a la faculté de prévoir dans sa législation nationale, en ce qui concerne la protection des artistes interprètes ou exécutants ..., des limitations de même nature que celles qui sont prévues dans cette législation en ce qui concerne la protection du droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques".
- (197) Pour une analyse des situations nationales en droit d'auteur voyez DIETZ, Le droit d'auteur dans la C.E., N°s 217 et suiv.
- (198) MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par. 84, p. 486.
- (199) Supra, N° 55.
- (200) "Zentrale für private Ueberspielungsrechte" (ZPU). Voyez MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par. 53, N°s 9-10, p. 362-363.
- (201) Supra, N° 41.

(202) Le délai ne court qu'à partir du dépôt que le producteur doit effectuer selon l'art. 77 pour pouvoir exercer ses droits. Si celui-ci a tardé à effectuer cette formalité, l'art. 75 précise que la protection ne saurait en aucun cas dépasser quarante ans à partir de la date de fabrication de l'enregistrement (GRECO-VERCELLONE, I diritti, p. 412-413). Une loi de ratification de la Convention de Genève, 1971, du 5 mai 1976 ajoute que la formalité du dépôt est considérée comme satisfaite si tous les exemplaires du phonogramme portent le symbole ©, accompagné de l'indication de l'année de première publication. Dans ce cas, la durée de protection est de trente ans à compter de la date de fabrication du disque original. (FABIANI, "Nouvelles d'Italie", RIDA 1977, LXXXII, p. 59).

(203) Voyez p.ex. SCHORN dans NJW 1973, p. 689 ; LUND, Ophavsretsloven, p. 257 et D.A. 1961, p. 345.

(204) DESJEUX, La Convention de Rome, p. 152-153 ; SCHORN dans NJW 1973, p. 689 ; Art. 18 du projet de loi sur les droits voisins, proposé par une commission d'étude de l'Association néerlandaise pour le droit d'auteur, Auteursrecht 1977, p. 19.

(205) En ce sens, de façon implicite, l'art. 107 combiné avec les art. 115 et suiv. de la loi italienne. C'est également l'interprétation que l'on donne en Allemagne de l'art. 82 bien que celui-ci ne se prononce pas sur ce point. Voyez MOEHRING-NICOLINI, Urheberrechtsgesetz, Par. 82, N° 5, p. 482 ; SCHMIEDER H.H., "Wann endet das Schutzrecht der ausübenden Künstler nach dem neuen Urheberrechtsgesetz?", Film und Recht 1968, p. 316. Dans le même sens l'art. 23 du projet de loi de la commission d'étude de l'Association néerlandaise pour le droit d'auteur, Auteursrecht 1977, p. 19.

(206) Voyez REIMER, D., Vertragsfreiheit im Urheberrecht, Weinheim 1977.

(207) De la combinaison des art. 45 et 47 avec l'art. 27 il résulte que l'interprète peut transmettre en tout ou en partie son droit de disposer de son interprétation.

(208) L'art. 107 déclare que "... les droits voisins ayant un caractère patrimonial peuvent être acquis, aliénés ou transmis par tous les modes et sous toutes les formes prévus par la loi ..."

(209) L'art. 78 prévoit que l'interprète peut se dessaisir au profit des tiers tant de ses droits d'autorisation que de ses droits à rémunération.

(210) Décisions du 2 juin 1971, J.O. N° L 134 du 20.6.1971, p. 15 et du 6 juillet 1972, J.O. N° L 166 du 24.7.1972, p. 22.

(211) Sur ces diverses possibilités voyez GOTZEN F., Het bestemmingsrecht van de auteur - Le droit de destination de l'auteur, Bruxelles, 1975, N°s 224 et suiv., p. 219 et suiv.

(212) SAMSON, Urheberrecht, p. 201.

(213) C'est la règle qu'on appelle en Allemagne "Zweckübertragungstheorie" Voyez SAMSON, Urheberrecht, p. 190 ; NORDEMANN W., "Die Anwendung der Zweckübertragungstheorie im Leistungsschutzrecht", UFITA 1970, 58, p. 7-9.

- (214) LUND, Ophavsretsloven, p. 257 et D.A. 1969, p. 123.
- (215) Supra, N° 9.
- (216) MOEHRING-NICOLINI, Urheberrecht, Par. 73, N° 2, p. 464 ; BRACK dans UFITA 1967, 50, p. 549.
- (217) Selon la Corte di Cassazione 9 décembre 1971, Dir. Aut. 1972, p. 284, note MOSCON G., cette disposition aurait reconnu de façon indirecte et implicite que l'artiste est également en droit d'exiger que sa prestation vivante se déroule dans des conditions lui permettant de mettre sa personnalité et ses qualités artistiques en valeur.
- (218) Voyez notamment RECHT P., "A propos de l'art. 6 bis de la Conv. de Berne", D.A. 1968, p. 14 ; VAN ISACKER F., "A propos d'un récent caprice de la Veuve Joyeuse", D.A. 1967, p. 143 au N° 16.
- (219) Voyez DIETZ, Le droit d'auteur dans la C.E., N°s 195, 477 et suiv.
- (220) Art. 85 a contrario. Voyez GRECO-VERCELLONE, I diritti, p. 402.
- (221) DESBOIS-FRANÇON-KEREVER, Les conventions internationales, N° 175, p. 209 et suiv.
- (222) Voyez la proposition de DIETZ, o.c., N° 502, qui préconise l'extinction simultanée du droit moral et des droits d'exploitation.
- (223) Voyez DESJEUX, La Convention de Rome, p. 84 et suiv.
- (224) DESBOIS-FRANÇON-KEREVER, Les conventions internationales, N° 276, p. 326 ; ULMER dans GRUR Int. 1961, p. 578.
- (225) Rapport général KAMINSTEIN, Actes, p. 44 ; ULMER, dans GRUR Int. 1961, p. 578.
- (226) Comp. les discussions préparatoires autour de la Convention de Rome (DESJEUX, La Convention de Rome, p. 112 ; STRASCHNOV-BERGSTRÖM-GRECO, Protection internationale des droits voisins, p. 47)
- (227) Comp. le document de travail BRUNNER, SEC (76) 217
- (228) Loi type relative à la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion Genève, 1974.

ANNEXESAnnexe I : Projet de texte communautaire sur la protection des interprètes.Art. 1 : Les interprètes

Les interprètes sont les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière des oeuvres littéraires ou artistiques.

Seront également considérés comme des interprètes les artistes de variétés ou de cirque.

Art. 2 : Reproduction

- (1) L'interprète a le droit d'autoriser ou d'interdire la fixation sur un support matériel de sa prestation vivante.
- (2) L'interprète a le droit d'autoriser ou d'interdire la reproduction ultérieure de sa prestation fixée, radio-diffusée ou autrement transmise.

Art. 3 : Radiodiffusion ou transmission au public

- (1) L'interprète a le droit d'autoriser ou d'interdire la radiodiffusion ou la transmission au public de sa prestation vivante.
- (2) L'interprète a le droit d'autoriser ou d'interdire la radiodiffusion ou la transmission au public de sa prestation fixée.

- (3) L'interprète a droit à une rémunération équitable pour la rediffusion ou la retransmission au public de sa prestation radiodiffusée ou transmise.

Art. 4 : Représentation publique

L'interprète a droit à une rémunération équitable pour la représentation publique de sa prestation fixée, radio-  
diffusée ou autrement transmise.

Art. 5 : Organismes de gestion

- (1) Seul un organisme de gestion est habilité à exercer les droits visés à l'article 2, alinéa 2, à l'article 3, alinéas 2 et 3, ainsi qu'à l'article 4. Cet exercice ne pourra porter que sur les utilisations de la prestation qui sont postérieures à la date de la désignation par l'interprète d'un organisme de son choix.
- (2) En cas d'interprétation par un ensemble, l'organisme de gestion compétent est désigné par les représentants élus de cet ensemble ou, à défaut, par son chef.
- (3) Chaque Etat pourra prescrire des mesures d'agrément et de contrôle des organismes de gestion. Ces mesures pourront prévoir des critères de représentativité. Elles ne pourront pas imposer une obligation de contracter à l'organisme qui exerce un droit d'autorisation ou d'interdiction de l'interprète.

Art. 6 : Interprétation vivante par un ensemble

En cas d'interprétation vivante par un ensemble, les droits

ne pourront être exercés que par ses représentants élus ou, à défaut, par son chef.

Art. 7 : Limitations aux droits

- (1) Les Etats sont tenus de prévoir dans leur législation des limitations de même nature que celles qui sont prévues dans la législation sur le droit d'auteur, à l'exclusion de la création de licences légales ou obligatoires relatives à la réalisation de supports sonores ou visuels.
- (2) Les Etats sont tenus d'accorder aux interprètes des droits de même nature que ceux qui pourraient être prévus par la législation sur le droit d'auteur pour compenser les limitations découlant du par. 1.

Art. 8 : Durée des droits patrimoniaux

- (1) La durée de la protection sera de cinquante ans à compter de la fin de l'année au cours de laquelle la fixation aura, pour la première fois, été mise à la disposition du public en un nombre d'exemplaires suffisant. Toutefois, si une telle mise à la disposition n'a pas eu lieu dans les cinquante ans suivant la fin de l'année de la fixation, la protection cessera à l'expiration de ce dernier délai.
- (2) Au décès de l'interprète, cette protection persiste au profit de ses ayants droit.

Art. 9 : Cession des droits.

- (1) Les droits de l'interprète sont inaliénables sauf, pour un délai déterminé, en faveur d'un organisme de gestion.
- (2) Les droits de l'interprète peuvent faire l'objet d'une licence, qui sera cependant inopérante pour toute utilisation non spécifiquement décrite au contrat.

Art.10 : Droit moral

- (1) L'interprète a le droit inaliénable de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de sa prestation, ou à toute autre atteinte à cette même prestation, préjudiciables à son honneur ou à sa réputation.
- (2) La durée du droit moral sera calculée comme en droit d'auteur, la prestation de l'interprète étant assimilée à cet égard à la réalisation d'une oeuvre.

Art.11 : Traitement national

Chaque Etat accorde le traitement national aux interprètes ressortissant à l'un des Pays de la Communauté Economique Européenne, ainsi qu'aux ensembles dont un des membres interprètes au moins remplit cette condition à la date de l'interprétation vivante.

Annexe II: Convention de Rome du 26 octobre 1961 sur la protection  
des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs  
de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion.

*Article premier*

La protection prévue par la présente Convention laisse intacte et n'affecte en aucune façon la protection du droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques. En conséquence, aucune disposition de la présente Convention ne pourra être interprétée comme portant atteinte à cette protection.

*Article 2*

1. Aux fins de la présente Convention, on entend, par traitement national, le traitement que l'État contractant sur le territoire duquel la protection est demandée accorde, en vertu de sa législation nationale:

a) Aux artistes interprètes ou exécutants qui sont ses ressortissants, pour les exécutions qui ont lieu, sont fixées pour la première fois, ou sont radiodiffusées, sur son territoire;

b) Aux producteurs de phonogrammes qui sont ses ressortissants, pour les phonogrammes qui sont, pour la première fois, publiés ou fixés sur son territoire;

c) Aux organismes de radiodiffusion ayant leur siège social sur son territoire, pour les émissions radiodiffusées par des émetteurs situés sur ce territoire.

2. Le traitement national sera accordé, compte tenu de la protection expressément garantie et des limitations expressément prévues dans la présente Convention.

*Article 3*

Aux fins de la présente Convention, on entend par:

a) « Artistes interprètes ou exécutants », les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière des œuvres littéraires ou artistiques;

b) « Phonogramme », toute fixation exclusivement sonore des sons provenant d'une exécution ou d'autres sons;

c) « Producteur de phonogrammes », la personne physique ou morale qui, la première, fixe les sons provenant d'une exécution ou d'autres sons;

d) « Publication », la mise à la disposition du public d'exemplaires d'un phonogramme en quantité suffisante;

e) « Reproduction », la réalisation d'un exemplaire ou de plusieurs exemplaires d'une fixation;

f) « Émission de radiodiffusion », la diffusion de sons ou d'images et de sons par le moyen des ondes radio-électriques, aux fins de réception par le public;

g) « Réémission », l'émission simultanée par un organisme de radiodiffusion d'une émission d'un autre organisme de radiodiffusion.

*Article 4*

Chaque État contractant accordera le traitement national aux artistes interprètes ou exécutants toutes les fois que l'une des conditions suivantes se trouvera remplie:

a) L'exécution a lieu dans un autre État contractant;

b) L'exécution est enregistrée sur un phonogramme protégé en vertu de l'article 5 ci-dessous;

c) L'exécution non fixée sur phonogramme est diffusée par une émission protégée en vertu de l'article 6.

*Article 5*

1. Chaque État contractant accordera le traitement national aux producteurs de phonogrammes toutes les fois que l'une des conditions suivantes se trouvera remplie:

a) Le producteur de phonogrammes est le ressortissant d'un autre État contractant (critère de la nationalité);

b) La première fixation du son a été réalisée dans un autre État contractant (critère de la fixation);

c) Le phonogramme a été publié pour

la première fois dans un autre État contractant (critère de la publication).

2. Lorsque la première publication a eu lieu dans un État non contractant, mais que le phonogramme a également été publié, dans les trente jours suivant la première publication, dans un État contractant (publication simultanée), ce phonogramme sera considéré comme ayant été publié pour la première fois dans l'État contractant.

3. Tout État contractant peut, par une notification déposée auprès du Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies, déclarer qu'il n'appliquera pas, soit le critère de la publication, soit le critère de la fixation. Cette notification peut être déposée au moment de la ratification, de l'acceptation ou de l'adhésion, ou à tout autre moment; dans ce dernier cas, elle ne prendra effet que six mois après son dépôt.

#### Article 6

1. Chaque État contractant accordera le traitement national aux organismes de radiodiffusion toutes les fois que l'une des conditions suivantes se trouvera remplie:

a) Le siège social de l'organisme de radiodiffusion est situé dans un autre État contractant;

b) L'émission a été diffusée par un émetteur situé sur le territoire d'un autre État contractant.

2. Tout État contractant peut, par une notification déposée auprès du Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies, déclarer qu'il n'accordera de protection à des émissions que si le siège social de l'organisme de radiodiffusion est situé dans un autre État contractant et si l'émission a été diffusée par un émetteur situé sur le territoire du même État contractant. Cette notification peut être faite au moment de la ratification, de l'acceptation ou de l'adhésion, ou à tout autre moment; dans ce dernier cas, elle ne prendra effet que six mois après son dépôt.

#### Article 7

1. La protection prévue par la présente Convention en faveur des artistes interprètes ou exécutants devra permettre de mettre obstacle:

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

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

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

i. Lorsque la première fixation a elle-même été faite sans leur consentement;

ii. Lorsque la reproduction est faite à des fins autres que celles pour lesquelles ils ont donné leur consentement;

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

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

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

(3) Toutefois, la législation nationale, dans les cas visés aux alinéas (1) et (2) du présent paragraphe, ne saurait avoir pour

effet de priver les artistes interprètes ou exécutants de la capacité de régler, par voie contractuelle, leurs relations avec les organismes de radiodiffusion.

*Article 8*

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

*Article 9*

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

*Article 10*

Les producteurs de phonogrammes jouissent du droit d'autoriser ou d'interdire la reproduction directe ou indirecte de leurs phonogrammes.

*Article 11*

Lorsqu'un État contractant exige, en vertu de sa législation nationale, l'accomplissement de formalités, à titre de condition de la protection, en matière de phonogrammes, des droits soit des producteurs de phonogrammes, soit des artistes interprètes ou exécutants, soit des uns et des autres, ces exigences seront considérées comme satisfaites si tous les exemplaires dans le commerce du phonogramme publié, ou l'étui le contenant, portent une mention constituée par le symbole © accompagné de l'indication de l'année de la première publication, apposée d'une manière montrant de façon nette que la protection est réservée. De plus, si les exemplaires ou leur étui ne permettent pas d'identifier le producteur du phonogramme ou le titulaire de la licence concé-

dée par le producteur (au moyen du nom, de la marque ou de toute autre désignation appropriée), la mention devra comprendre également le nom du titulaire des droits du producteur du phonogramme. Enfin, si les exemplaires ou leur étui ne permettent pas d'identifier les principaux interprètes ou exécutants, la mention devra comprendre également le nom de la personne qui, dans le pays où la fixation a eu lieu, détient les droits de ces artistes.

*Article 12*

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

*Article 13*

Les organismes de radiodiffusion jouissent du droit d'autoriser ou d'interdire:

- a) La réémission de leurs émissions;
- b) La fixation sur un support matériel de leurs émissions;
- c) La reproduction:
  - i. Des fixations, faites sans leur consentement, de leurs émissions;
  - ii. Des fixations, faites en vertu des dispositions de l'article 15, de leurs émissions et reproduites à des fins autres que celles visées par lesdites dispositions;
- d) La communication au public de leurs émissions de télévision, lorsqu'elle est faite dans des lieux accessibles au public moyennant paiement d'un droit d'entrée; il appartient à la législation nationale du pays où la protection de ce droit est

demandée de déterminer les conditions d'exercice dudit droit.

*Article 14*

La durée de la protection à accorder en vertu de la présente Convention ne pourra pas être inférieure à une période de vingt années à compter de:

- a) La fin de l'année de la fixation, pour les phonogrammes et les exécutions fixées sur ceux-ci;
- b) La fin de l'année où l'exécution a eu lieu, pour les exécutions qui ne sont pas fixées sur phonogrammes;
- c) La fin de l'année où l'émission a eu lieu, pour les émissions de radiodiffusion.

*Article 15*

1. Tout État contractant a la faculté de prévoir dans sa législation nationale des exceptions à la protection garantie par la présente Convention dans les cas suivants:

- a) Lorsqu'il s'agit d'une utilisation privée;
- b) Lorsqu'il y a utilisation de courts fragments à l'occasion du compte rendu d'un événement d'actualité;
- c) Lorsqu'il y a fixation éphémère par un organisme de radiodiffusion par ses propres moyens et pour ses propres émissions;
- d) Lorsqu'il y a utilisation uniquement à des fins d'enseignement ou de recherche scientifique.

2. Sans préjudice des dispositions du paragraphe 1 ci-dessus, tout État contractant a la faculté de prévoir dans sa législation nationale, en ce qui concerne la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, des limitations de même nature que celles qui sont prévues dans cette législation en ce qui concerne la protection du droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques. Toutefois, des licences obligatoires ne peuvent être instituées

que dans la mesure où elles sont compatibles avec les dispositions de la présente Convention.

*Article 16*

1. En devenant partie à la présente Convention, tout État accepte toutes les obligations et est admis à tous les avantages qu'elle prévoit. Toutefois, un État pourra à tout moment spécifier, dans une notification déposée auprès du Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies:

- a) En ce qui concerne l'article 12 :
  - i. Qu'il n'appliquera aucune des dispositions de cet article;
  - ii. Qu'il n'appliquera pas les dispositions de cet article en ce qui concerne certaines utilisations;
  - iii. Qu'il n'appliquera pas les dispositions de cet article en ce qui concerne les phonogrammes dont le producteur n'est pas ressortissant d'un État contractant;
  - iv. Qu'en ce qui concerne les phonogrammes dont le producteur est ressortissant d'un autre État contractant, il limitera l'étendue et la durée de la protection prévue à cet article, à celles de la protection que ce dernier État contractant accorde aux phonogrammes fixés pour la première fois par le ressortissant de l'État auteur de la déclaration; toutefois, lorsque l'État contractant dont le producteur est un ressortissant n'accorde pas la protection au même bénéficiaire ou aux mêmes bénéficiaires que l'État contractant auteur de la déclaration, ce fait ne sera pas considéré comme constituant une différence quant à l'étendue de la protection;

b) En ce qui concerne l'article 13, qu'il n'appliquera pas les dispositions de l'alinéa d de cet article; si un État contractant fait une telle déclaration, les autres États

contractants ne seront pas tenus d'accorder le droit prévu à l'alinéa *d* de l'article 13 aux organismes de radiodiffusion ayant leur siège social sur le territoire de cet État.

2. Si la notification visée au paragraphe 1 du présent article est déposée à une date postérieure à celle du dépôt de l'instrument de ratification, d'acceptation ou d'adhésion, elle ne prendra effet que six mois après son dépôt.

#### *Article 17*

Tout État dont la législation nationale en vigueur au 26 octobre 1961 accorde aux producteurs de phonogrammes une protection établie en fonction du seul critère de la fixation pourra, par une notification déposée auprès du Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies en même temps que son instrument de ratification, d'acceptation ou d'adhésion, déclarer qu'il n'appliquera que ce critère de la fixation aux fins de l'article 5, et ce même critère de la fixation au lieu du critère de la nationalité du producteur aux fins du paragraphe 1, alinéa *a* (iii) et (iv), de l'article 16.

#### *Article 18*

Tout État qui a fait l'une des déclarations prévues à l'article 5, paragraphe 3, à l'article 6, paragraphe 2, à l'article 16, paragraphe 1, ou à l'article 17 peut, par une nouvelle notification adressée au Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies, en réduire la portée ou la retirer.

#### *Article 19*

Nonobstant toutes autres dispositions de la présente Convention, l'article 7 cessera d'être applicable dès qu'un artiste interprète ou exécutant aura donné son consentement à l'inclusion de son exécution dans une fixation d'images ou d'images et de sons.

#### *Article 20*

1. La présente Convention ne porte pas atteinte aux droits acquis dans l'un quelconque des États contractants antérieurement à la date de l'entrée en vigueur pour cet État de la Convention.

2. Aucun État contractant ne sera tenu d'appliquer les dispositions de la présente Convention à des exécutions, ou à des émissions de radiodiffusion ayant eu lieu, ou à des phonogrammes enregistrés, antérieurement à la date de l'entrée en vigueur pour cet État de la Convention.

#### *Article 21*

La protection prévue par la présente Convention ne saurait porter atteinte à celle dont pourraient bénéficier autrement les artistes interprètes ou exécutants, les producteurs de phonogrammes et les organismes de radiodiffusion.

#### *Article 22*

Les États contractants se réservent le droit de prendre entre eux des arrangements particuliers, en tant que ces arrangements conféreront aux artistes interprètes ou exécutants, aux producteurs de phonogrammes ou aux organismes de radiodiffusion des droits plus étendus que ceux accordés par la présente Convention ou qu'ils renfermeraient d'autres dispositions non contraires à celle-ci.

#### *Article 23*

La présente Convention sera déposée auprès du Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies. Elle est ouverte, jusqu'à la date du 30 juin 1962, à la signature des États invités à la Conférence diplomatique sur la protection internationale des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, qui sont parties à la Convention universelle sur le droit d'auteur ou membres de l'Union internationale pour

la protection des œuvres littéraires et artistiques.

*Article 24*

1. La présente Convention sera soumise à la ratification ou à l'acceptation des États signataires.

2. La présente Convention sera ouverte à l'adhésion des États invités à la Conférence désignée à l'article 23, ainsi qu'à l'adhésion de tout État membre de l'Organisation des Nations Unies, à condition que l'État adhérent soit partie à la Convention universelle sur le droit d'auteur ou membre de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

3. La ratification, l'acceptation ou l'adhésion se fera par le dépôt d'un instrument à cet effet auprès du Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies.

*Article 25*

1. La présente Convention entrera en vigueur trois mois après la date du dépôt du sixième instrument de ratification, d'acceptation ou d'adhésion.

2. Par la suite, la Convention entrera en vigueur, pour chaque État, trois mois après la date du dépôt de son instrument de ratification, d'acceptation ou d'adhésion.

*Article 26*

1. Tout État contractant s'engage à prendre, conformément aux dispositions de sa constitution, les mesures nécessaires pour assurer l'application de la présente Convention.

2. Au moment du dépôt de son instrument de ratification, d'acceptation ou d'adhésion, tout État doit être en mesure, conformément à sa législation nationale, d'appliquer les dispositions de la présente Convention.

*Article 27*

1. Tout État pourra, au moment de la

ratification, de l'acceptation ou de l'adhésion, ou à tout moment ultérieur, déclarer par une notification adressée au Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies, que la présente Convention s'étendra à l'ensemble ou à l'un quelconque des territoires dont il assure les relations internationales, à condition que la Convention universelle sur le droit d'auteur ou la Convention internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques soit applicable aux territoires dont il s'agit. Cette notification prendra effet trois mois après la date de sa réception.

2. Les déclarations et notifications visées à l'article 5, paragraphe 3, à l'article 6, paragraphe 2, à l'article 16, paragraphe 1, à l'article 17 ou à l'article 18, peuvent être étendues à l'ensemble ou à l'un quelconque des territoires visés au paragraphe qui précède.

*Article 28*

1. Tout État contractant aura la faculté de dénoncer la présente Convention, soit en son nom propre, soit au nom de l'un quelconque ou de l'ensemble des territoires visés à l'article 27.

2. La dénonciation sera faite par une notification adressée au Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies et prendra effet douze mois après la date à laquelle la notification aura été reçue.

3. La faculté de dénonciation prévue au présent article ne pourra être exercée par un État contractant avant l'expiration d'une période de cinq ans à compter de la date à partir de laquelle la Convention est entrée en vigueur à l'égard dudit État.

4. Tout État contractant cesse d'être partie à la présente Convention dès le moment où il ne serait plus ni partie à la Convention universelle sur le droit d'auteur ni membre de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

5. La présente Convention cesse d'être applicable à tout territoire visé à l'article 27, dès le moment où ni la Convention universelle sur le droit d'auteur ni la Convention internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques ne s'appliqueraient plus à ce territoire.

#### *Article 29*

1. Après que la présente Convention aura été en vigueur pendant cinq ans, tout État contractant pourra, par une notification adressée au Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies, demander la convocation d'une conférence à l'effet de réviser la Convention. Le Secrétaire général notifiera cette demande à tous les États contractants. Si, dans un délai de six mois à dater de la notification adressée par le Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies, la moitié au moins des États contractants lui signifient leur assentiment à cette demande, le Secrétaire général en informera le Directeur général du Bureau international du travail, le Directeur général de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture et le Directeur du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, qui convoqueront une conférence de révision en collaboration avec le Comité intergouvernemental prévu à l'article 32.

2. Toute révision de la présente Convention devra être adoptée à la majorité des deux tiers des États présents à la Conférence de révision à condition que cette majorité comprenne les deux tiers des États qui, à la date de la Conférence de révision, sont parties à la Convention.

3. Au cas où une nouvelle convention portant révision totale ou partielle de la présente Convention serait adoptée, et à moins que la nouvelle convention ne dispose autrement :

a) La présente Convention cessera d'être

ouverte à la ratification, à l'acceptation ou à l'adhésion à partir de la date d'entrée en vigueur de la nouvelle convention portant révision;

b) La présente Convention demeurera en vigueur en ce qui concerne les rapports avec les États contractants qui ne deviendront pas parties à la nouvelle convention.

#### *Article 30*

Tout différend entre deux ou plusieurs États contractants concernant l'interprétation ou l'application de la présente Convention, qui ne sera pas réglé par voie de négociation, sera, à la requête de l'une des parties au différend, porté devant la Cour internationale de justice pour qu'il soit statué par celle-ci, à moins que les États en cause ne conviennent d'un autre mode de règlement.

#### *Article 31*

Sans préjudice des dispositions de l'article 5, paragraphe 3, de l'article 6, paragraphe 2, de l'article 16, paragraphe 1, et de l'article 17, aucune réserve n'est admise à la présente Convention.

#### *Article 32*

1. Il est institué un Comité intergouvernemental ayant pour mission :

a) D'examiner les questions relatives à l'application et au fonctionnement de la présente Convention;

b) De réunir les propositions et de préparer la documentation concernant d'éventuelles révisions de la Convention.

2. Le Comité se composera de représentants des États contractants, choisis en tenant compte d'une répartition géographique équitable. Le nombre des membres du Comité sera de six si celui des États contractants est inférieur ou égal à douze, de neuf si le nombre des États contractants est de treize à dix-huit, et de douze si le nombre des États contractants dépasse dix-huit.

3. Le Comité sera constitué douze mois après l'entrée en vigueur de la Convention, à la suite d'un scrutin organisé entre les États contractants — lesquels disposeront chacun d'une voix — par le Directeur général du Bureau international du travail, le Directeur général de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, et le Directeur du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, conformément à des règles qui auront été approuvées au préalable par la majorité absolue des États contractants.

4. Le Comité élira son président et son bureau. Il établira un règlement intérieur portant en particulier sur son fonctionnement futur et sur son mode de renouvellement; ce règlement devra notamment assurer un roulement entre les divers États contractants.

5. Le secrétariat du Comité sera composé de fonctionnaires du Bureau international du travail, de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, et du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques désignés respectivement par les directeurs généraux et le directeur des trois institutions intéressées.

6. Les réunions du Comité, qui sera convoqué chaque fois que la majorité de ses membres le jugera utile, se tiendront successivement aux sièges respectifs du Bureau international du travail, de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, et du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

7. Les frais des membres du Comité seront à la charge de leurs gouvernements respectifs.

#### *Article 33*

1. La présente Convention est établie en

français, en anglais et en espagnol, ces trois textes faisant également foi.

2. Il sera, d'autre part, établi des textes officiels de la présente Convention en allemand, en italien et en portugais.

#### *Article 34*

1. Le Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies informera les États invités à la Conférence désignée à l'article 23 et tout État membre de l'Organisation des Nations Unies, ainsi que le Directeur général du Bureau international du travail, le Directeur général de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, et le Directeur du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques:

a) Du dépôt de tout instrument de ratification, d'acceptation ou d'adhésion;

b) De la date d'entrée en vigueur de la Convention;

c) Des notifications, déclarations et toutes autres communications prévues à la présente Convention;

d) De tout cas où se produirait l'une des situations envisagées aux paragraphes 4 et 5 de l'article 28.

2. Le Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies informera également le Directeur général du Bureau international du travail, le Directeur général de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture et le Directeur du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques des demandes qui lui seront notifiées, aux termes de l'article 29, ainsi que de toute communication reçue des États contractants au sujet de la révision de la présente Convention.

Annexe III: Loi allemande du 9 septembre 1965 sur le droit  
d'auteur et les droits apparentés.

.....

**DEUXIÈME PARTIE**

**Droits apparentés**

.....

**TROISIÈME SECTION**

**Protection de l'artiste interprète ou  
exécutant**

*Artiste interprète ou exécutant*

*Art. 73.* - L'artiste interprète ou exécutant, au sens de la présente loi, est celui qui récite, représente ou exécute une œuvre ou qui participe comme artiste à la récitation, à la représentation ou à l'exécution d'une œuvre.

*Transmission par écran ou par haut-parleur*

*Art. 74.* - La prestation de l'artiste interprète ou exécutant ne peut être communiquée publiquement, en dehors du lieu où se déroule la manifestation, au moyen d'un écran, d'un haut-parleur ou d'un autre dispositif technique analogue, qu'avec son consentement.

*Reproduction*

*Art. 75.* - La prestation de l'artiste interprète ou exécutant ne peut être enregistrée sur des supports visuels ou sonores qu'avec son autorisation. Les supports visuels ou sonores ne peuvent être reproduits qu'avec son autorisation.

*Emission de radiodiffusion*

*Art. 76.* - 1) La prestation de l'artiste interprète ou exécutant ne peut être radiodiffusée qu'avec son autorisation.

2) La prestation de l'artiste interprète ou exécutant qui a été licitement enregistrée sur des supports visuels ou sonores peut

être radiodiffusée sans son autorisation si les supports visuels ou sonores ont paru; toutefois, dans ce cas, il a droit à une rémunération équitable.

*Communication publique*

*Art. 77.* - Si la prestation de l'artiste interprète ou exécutant enregistrée sur un support visuel ou sonore ou si une émission radiodiffusée de sa prestation est communiquée publiquement, l'artiste interprète ou exécutant a droit à une rémunération équitable.

*Cession*

*Art. 78.* - L'artiste interprète ou exécutant peut céder à des tiers les droits et les prérogatives qui lui sont reconnus en vertu des articles 74 à 77; toutefois, il conserve toujours la faculté d'accorder lui-même son autorisation telle que prévue aux articles 74, 75 et 76, alinéa 1).

*Artistes interprètes ou exécutants sous  
contrat de travail ou louage de services*

*Art. 79.* - Lorsqu'un artiste interprète ou exécutant a donné une récitation, une représentation ou une exécution dans le cadre des obligations qui lui incombent en raison de son contrat de travail ou d'un louage de services, c'est la nature de la relation contractuelle qui, en l'absence d'un accord spécial, détermine dans quelle mesure et dans quelles conditions l'employeur ou le patron peut utiliser la récitation, la représentation ou l'exécution ou autoriser leur utilisation par des tiers.

*Exécutions chorales ou orchestrales.  
Représentations théâtrales*

*Art. 80.* - 1) Lorsqu'il s'agit d'une exécution chorale ou orchestrale ou d'une

représentation théâtrale, il suffit, dans les cas prévus aux articles 74, 75 et 76, alinéa 1), outre l'autorisation des solistes, du chef d'orchestre et du metteur en scène, de l'autorisation des représentants élus (directeurs) des groupes d'artistes participants, tels que chœurs, orchestre, ballet et ensemble théâtral. Si un groupe n'a pas de directeur, l'autorisation du chef de groupe supplée l'autorisation des artistes interprètes ou exécutants qui composent le groupe.

2) A seul qualité pour faire valoir les droits résultant des dispositions des articles 74 à 77, à l'exception du droit d'accorder l'autorisation, le directeur de chacun des groupes d'artistes participants, en leur nom, s'il s'agit d'exécutions chorales ou orchestrales ou de représentations théâtrales, et, si le groupe ne possède pas de directeur, le chef de ce groupe. Ce pouvoir peut être cédé à une société de gérance.

#### *Protection de l'organisateur*

*Art. 81.* – Lorsqu'une prestation de l'artiste interprète ou exécutant est organisée par une entreprise, il est nécessaire, dans les cas prévus aux articles 74, 75 et 76, alinéa 1), outre l'autorisation de l'artiste interprète ou exécutant, d'avoir également celle du propriétaire de l'entreprise.

#### *Durée des droits*

*Art. 82.* – Lorsqu'une prestation de l'artiste interprète ou exécutant a été enregistrée sur un support visuel ou sonore, les droits de l'artiste interprète ou exécutant et les droits de l'organisateur s'éteignent vingt-cinq ans après la parution du support visuel ou sonore; toutefois, ces droits s'éteignent vingt-cinq ans après la prestation si le support visuel ou sonore n'a pas paru au cours de ce délai. Le délai se calcule conformément aux dispositions de l'article 69.

#### *Protection contre les déformations*

*Art. 83.* – 1) L'artiste interprète ou exécutant a le droit d'interdire une déformation de sa prestation ou une autre atteinte à celle-ci qui serait de nature à compromettre son prestige ou sa réputation en tant qu'artiste interprète ou exécutant.

2) Lorsqu'une œuvre est récitée ou exé-

cutée ou représentée par un groupe d'artistes interprètes ou exécutants, chacun d'eux, dans l'exercice du droit, doit tenir compte dans une juste mesure de l'intérêt des autres.

3) Le droit s'éteint avec la mort de l'artiste interprète ou exécutant; toutefois, il s'éteint vingt-cinq ans après la prestation si l'artiste interprète ou exécutant est décédé avant l'expiration de ce délai; le délai se calcule conformément aux dispositions de l'article 69. Après la mort de l'artiste interprète ou exécutant, le droit appartient à ses proches (art. 60, al. 3).

#### *Limitation des droits*

*Art. 84.* – Les dispositions de la sixième section de la première Partie, à l'exclusion de l'article 61, sont applicables par analogie aux droits accordés aux artistes interprètes ou exécutants en vertu de la présente section.

## QUATRIÈME SECTION

### **Protection du producteur de phonogrammes**

#### *Droit de reproduction et de mise en circulation*

*Art. 85.* – 1) Le producteur d'un phonogramme a le droit exclusif de reproduire et de mettre en circulation le phonogramme. Si le phonogramme a été fabriqué dans une entreprise, le propriétaire de l'entreprise est considéré comme producteur. La reproduction d'un phonogramme ne donne pas naissance au droit.

2) Le droit s'éteint vingt-cinq ans après la parution du phonogramme; toutefois, il s'éteint vingt-cinq ans après la production du phonogramme si celui-ci n'a pas paru au cours de ce délai. Le délai se calcule conformément aux dispositions de l'article 69.

3) Les dispositions de la sixième section de la première Partie, à l'exclusion de l'article 61, sont applicables par analogie.

#### *Droit à participation*

*Art. 86.* – Si un phonogramme paru, sur lequel est enregistrée la prestation d'un artiste interprète ou exécutant, est utilisé

pour une communication publique de la prestation, le producteur du phonogramme peut faire valoir à l'égard de l'artiste interprète ou exécutant un droit à une participation équitable à la rémunération que celui-ci reçoit en vertu de l'article 76, alinéa 2), et de l'article 77.

.....

### TROISIÈME PARTIE

#### Dispositions particulières aux œuvres cinématographiques

### PREMIÈRE SECTION

#### Œuvres cinématographiques

.....

##### *Artistes interprètes ou exécutants*

*Art. 92.* – Les artistes interprètes ou exécutants qui concourent à la réalisation d'une œuvre cinématographique ou dont les prestations sont licitement utilisées pour la réalisation d'une œuvre cinématographique n'ont, en ce qui concerne l'exploitation de l'œuvre cinématographique, aucun des droits prévus à l'article 75, 2<sup>e</sup> phrase, et aux articles 76 et 77.

.....

Annexe IV: Loi danoise du 31 mai 1961 relative au droit  
d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques

CHAPITRE PREMIER

L'objet et le contenu du droit d'auteur

.....  
*Art. 3.* - L'auteur a le droit d'être nommé conformément aux bons usages, aussi bien sur les exemplaires de l'œuvre que lorsque celle-ci est rendue accessible au public.

L'œuvre ne doit subir aucune modification ou être rendue accessible au public sous une forme ou dans des circonstances qui lèsent la réputation ou l'originalité littéraire ou artistique de l'auteur.

L'auteur ne peut renoncer au droit que lui reconnaît le présent article à moins que l'utilisation de l'œuvre ne soit limitée par suite du genre ou de l'étendue.  
.....

CHAPITRE III

Transfert du droit d'auteur à autrui

*Dispositions générales*

.....  
*Art. 27.* - L'auteur peut, dans la limitation prévue à l'article 3, céder en tout ou en partie son droit de disposer de l'œuvre. La cession d'exemplaires n'implique pas la cession du droit d'auteur. Si l'auteur a cédé à autrui le droit de rendre l'œuvre accessible au public d'une certaine façon ou par certains moyens, la cession ne donne pas droit à l'acquéreur de le faire d'autres façons ou par d'autres moyens.  
.....

CHAPITRE V

Autres droits

*Art. 45.* - La récitation, représentation ou exécution par un artiste interprète ou exécutant d'une œuvre littéraire ou artistique ne peut, sans le consentement de l'artiste, être

- a) enregistrée sur disque, bande, pellicule cinématographique ou autre dispositif permettant de la reproduire ou communiquer;
- b) radiodiffusée directement par voie sonore ou visuelle;
- c) rendue accessible au public par transmission simultanée par voie technique à un autre groupe que celui devant lequel l'artiste joue directement.

Si la récitation, représentation ou exécution a été fixée comme indiqué à l'alinéa premier, a), elle ne peut, sans le consentement de l'artiste, être passée à un autre dispositif pouvant la reproduire, avant l'expiration d'un délai de vingt-cinq ans à compter de l'année civile suivant celle de de la représentation.

Les dispositions de l'article 3, du premier alinéa de l'article 11, du premier alinéa de l'article 14, des articles 17, 20 et 21, des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> alinéas de l'article 22, ainsi que des articles 27 à 31 s'appliquent de la même façon aux enregistrements, radiodiffusion, transmissions et transferts aux premier et 2<sup>e</sup> alinéas.

Nonobstant la disposition de la lettre b) du premier alinéa, le Théâtre Royal peut faire diffuser les représentations de gala ou les représentations données à l'occasion de visites officielles par *Danmarks Radio* en transmission sonore ou visuelle.

*Art. 46.* – Nul ne peut, sans le consentement du producteur, copier un disque ou tout autre dispositif de sons avant l'expiration d'un délai de vingt-cinq ans à compter de l'année suivant celle de la fixation. Est également considéré comme copie tout transfert d'un enregistrement effectué d'un dispositif à un autre.

Les dispositions du premier alinéa de l'article 11, du premier alinéa de l'article 14, des articles 17 et 21, ainsi que du 2<sup>e</sup> et du 3<sup>e</sup> alinéas de l'article 22 sont applicables de la même façon.

*Art. 47.* – Lorsque les disques ou autres dispositifs sur lesquels le son est enregistré sont utilisés avant l'expiration du délai prévu à l'article 46 dans une radiodiffusion sonore ou visuelle, ou à des fins lucratives

pour d'autres communications publiques, le producteur ainsi que les artistes, dont les productions sont fixées, ont droit à une rémunération. Au cas où deux ou plusieurs artistes y ont concouru, ils ne peuvent exercer ce droit qu'en commun. Les artistes ne peuvent exercer leur droit que par l'intermédiaire du producteur ou par un organe commun des producteurs et des artistes approuvé par le Ministre de l'Education nationale.

Les dispositions du premier alinéa de l'article 14 et celles des articles 20 et 21 sont applicables par analogie. Quant aux droits des artistes, les dispositions des articles 27 à 31 sont applicables par analogie.

Les dispositions du présent article ne s'appliquent pas aux films sonores.

Annexe V: Loi luxembourgeoise du 23 septembre 1975 sur la  
protection des artistes interprètes ou exécutants,  
des producteurs de phonogrammes et des organismes  
de radiodiffusion.

Section I. — Dispositions liminaires

Article premier. — Aux fins de la présente loi, on entend par les mots

- a) « artistes interprètes ou exécutants », les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière des œuvres littéraires ou artistiques ;
- b) « phonogrammes », toute fixation exclusivement sonore des sons provenant d'une exécution ou d'autres sons ;
- c) « producteur de phonogrammes », la personne physique ou morale qui, la première, fixe les sons provenant d'une exécution ou d'autres sons ;
- d) « reproduction », la réalisation d'un exemplaire ou de plusieurs exemplaires d'une fixation ;
- e) « copie », un support contenant des sons repris directement ou indirectement d'un phonogramme et qui incorpore la totalité ou une partie substantielle des sons fixés dans ce phonogramme ;
- f) « distribution au public », tout acte dont l'objet est d'offrir des copies, directement ou indirectement, au public en général ou à toute partie de celui-ci ;
- g) « émission de radiodiffusion », la diffusion de sons ou d'images et de sons par le moyen des ondes radioélectriques aux fins de réception par le public ;
- h) « réémission », l'émission simultanée ou consécutive par un organisme de radiodiffusion d'une émission d'un autre organisme de radiodiffusion.

Section II. — Protection des artistes interprètes ou exécutants

Art. 2. — Les artistes interprètes ou exécutants jouissent de la protection instituée par la présente loi lorsque

- a) l'exécution a lieu sur le territoire du Grand-Duché ;
- b) l'exécution est fixée sur un phonogramme protégé en vertu de l'article 7 ;
- c) l'exécution non fixée sur un phonogramme est diffusée par une émission protégée en vertu de l'article 9.

Art. 3. — 1. Dans les cas prévus à l'article 2 les artistes interprètes ou exécutants participant à l'exécution ont le droit d'autoriser ou d'interdire

- a) la radiodiffusion et la communication au public de leur exécution, sauf lorsque l'exécution utilisée pour la radiodiffusion ou la communication au public est elle-même déjà une exécution radiodiffusée ou est faite à partir d'une fixation ;
- b) la fixation sur un support matériel de leur exécution non fixée ;
- c) la reproduction d'une fixation de leur exécution :
  - i) lorsque la première fixation, autre que celle visée à l'article 13 ci-dessous, a elle-même été faite sans leur consentement ;
  - ii) lorsque la reproduction est faite à des fins autres que celles pour lesquelles ils ont donné leur consentement ;
  - iii) lorsque la première fixation a été faite en vertu des dispositions de l'article 13 et est reproduite à des fins autres que celles visées par ces dispositions.

2. Sauf preuve contraire, le consentement de l'artiste à la radiodiffusion de son exécution est réputé emporter son consentement à la réémission, à la fixation aux fins de radiodiffusion et à la reproduction d'une telle fixation aux fins de radiodiffusion.

**Art. 4. — 1.** Lorsque plusieurs artistes interprètes ou exécutants participent à une même exécution, il suffit que le consentement prévu à l'article précédent soit donné par l'autorité administrative ou artistique dont relève l'ensemble ou, à son défaut, par le chef de celui-ci.

**2.** Le consentement est dans tous les cas réputé accordé si celui qui l'a reçu n'avait pas de raison suffisante pour soupçonner qu'il n'émanait pas de la personne habilitée à le donner selon l'alinéa 1 du présent article.

**Art. 5. —** Sans préjudice de l'application de l'article 3(2), et à défaut d'un accord particulier conclu entre parties, le contrat de louage de service détermine dans quelle mesure et à quelles conditions l'employeur peut utiliser les prestations accomplies par un artiste interprète ou exécutant dans le cadre des obligations qui lui incombent en raison dudit contrat.

**Art. 6. —** Nonobstant toutes autres dispositions de la présente loi, l'article 3 cessera d'être applicable à l'exécution qui aura été incluse dans une fixation d'images ou d'images et de sons avec le consentement de l'artiste interprète ou exécutant.

#### Section V. — Dispositions générales

**Art. 11. —** La protection instaurée par la présente loi laisse intacts et n'affecte en aucune façon les droits d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques protégées par la loi du 29 mars 1972. En conséquence, aucune disposition de la présente loi ne pourra être interprétée comme portant atteinte à ces droits.

**Art. 12. — 1.** La durée de la protection instaurée par la présente loi est de vingt ans à compter de

- a) la fin de l'année de la première fixation, pour les phonogrammes et les exécutions fixées sur ceux-ci ;
- b) la fin de l'année où l'exécution a eu lieu, pour les exécutions qui ne sont pas fixées sur phonogrammes ;
- c) la fin de l'année où l'émission a eu lieu, pour les émissions de radiodiffusion.

**2.** Demeure réservée la protection d'une durée plus longue résultant d'autres dispositions légales.

**Art. 13. — 1.** La protection instaurée par la présente loi ne peut pas être invoquée

- a) lorsqu'il y a utilisation privée ;
- b) lorsqu'il y a utilisation, aux fins de comptes rendus d'un événement d'actualité, d'une exécution, d'un phonogramme ou d'une émission constituant tout ou partie de cet événement ;
- c) lorsqu'il y a fixation par un organisme de radiodiffusion, par ses propres moyens et pour ses émissions, et à condition que, s'agissant d'une exécution, l'organisme ait obtenu des artistes interprètes ou exécutants l'autorisation de radiodiffusion exigée par la présente loi. La fixation et les reproductions de celle-ci doivent être détruites ou neutralisées dans les trois mois qui suivent l'exécution ainsi fixée. Toutefois, la fixation peut être conservée dans des archives officielles si elle possède un caractère exceptionnel de documentation. Les modalités de cette conservation seront arrêtées par un règlement d'administration publique ;
- d) lorsqu'il y a utilisation uniquement à des fins d'enseignement ou de recherche scientifique.

**2.** En outre, la protection instaurée par la présente loi ne peut pas être invoquée lorsqu'il y a utilisation qui, si elle concernait une œuvre littéraire ou artistique protégée par la loi du 29 mars 1972, serait licite sans autorisation de l'auteur et sans rémunération.

**Art. 14. —** Sous réserve des exceptions prévues par la présente loi, les dispositions de celle-ci s'appliquent aux utilisations tant totales que partielles d'une exécution, d'un phonogramme ou d'une émission.

#### Section VI. — Dispositions pénales

**Art. 15. —** Les atteintes méchantes ou frauduleuses aux droits visés par la présente loi sont punies d'une amende de cinq mille à cent mille francs et d'une peine d'emprisonnement d'un mois à six mois, ou de l'une de ces peines seulement. En cas de récidive dans les cinq ans, ces peines seront doublées.

Ceux qui, avec connaissance, importent ou distribuent au public, détiennent ou exposent en vue de la vente sur le territoire luxembourgeois des copies de phonogrammes faites sans le consentement de leur producteur, sont passibles des mêmes peines.

La confiscation des disques contrefaits de même que celle des choses qui ont servi à commettre l'infraction ou qui y ont été destinées, alors même qu'elles ne seraient pas la propriété du condamné, sera prononcée contre les condamnés.

Les dispositions du Livre 1<sup>er</sup> du Code pénal ainsi que de la loi du 18 juin 1879, modifiée par la loi du 16 mai 1904, portant attribution aux cours et tribunaux de l'appréciation de circonstances atténuantes, sont applicables.

**Art. 16.** — Les infractions à la présente loi ne peuvent être poursuivies que sur la plainte de la personne qui se prétend lésée.

Le désistement de la partie plaignante, intervenu avant tout jugement de condamnation, éteindra l'action publique. Il est subordonné au paiement des frais de justice, y compris ceux du jugement déclarant l'action publique éteinte.

#### Section VII. — Application des Conventions Internationales

**Art. 17.** — Les droits des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion sur leurs exécutions, phonogrammes et émissions qui ne sont pas visés par la présente loi, sont régis par les Conventions internationales auxquelles le Grand-Duché est partie.

#### Section VIII. — Dispositions finales

**Art. 18.** — 1. Tout organisme exerçant, autrement qu'en conformité de l'article 4, pour compte de plus d'un artiste interprète ou exécutant ou de plus d'un producteur de phonogrammes, l'un quelconque des droits prévus par la présente loi, doit obtenir une autorisation. Si l'organisme est établi à l'étranger, il est tenu en outre d'avoir un mandataire général ayant son domicile dans le Grand-Duché qui le représente dans le pays tant judiciairement qu'extrajudiciairement. Le mandataire général doit être agréé.

L'autorisation et l'agrément qui sont prescrits sous peine de forclusion de toute action, sont délivrés par le membre du Gouvernement ayant les droits d'auteur dans ses attributions.

2. L'organisme établi à l'étranger doit produire une copie de la procuration donnée à son mandataire général. Celle-ci doit indiquer d'une manière non équivoque les pouvoirs parmi lesquels doit figurer celui de représenter l'organisme en justice.

Tous ajournements ou notifications à signifier à un organisme établi à l'étranger pourront être faits au domicile du mandataire général qui est attributif de juridiction pour toutes les actions pouvant découler de la présente loi et plus particulièrement pour celles qui se fondent sur des contrats ayant pour objet des droits prévus par la présente loi, lorsque ces contrats sont passés dans le Grand-Duché avec des personnes physiques ou morales y établies et concernant soit des habitants du Grand-Duché, soit des exploitations y situées.

Le domicile du mandataire général servira également à déterminer les délais à observer pour tous ajournements ou notifications.

3. Est considéré comme passé dans le Grand-Duché, au regard de la présente loi, tout contrat concernant les droits y prévus, passé avec un usager habitant le Grand-Duché ou y établi.

4. Les clauses des contrats qui dérogeraient aux dispositions qui précèdent sont nulles.

5. Les organismes visés sub 1. doivent dresser une liste des ayants droit qu'ils représentent et la tenir à jour.

Cette liste pourra être consultée par les entrepreneurs de spectacles, les organismes de radiodiffusion et, généralement, par tous les usagers et par tous ceux qui y auront intérêt. Pour autant qu'il s'agit d'organismes établis à l'étranger, la liste restera déposée chez le mandataire général.

Le membre du Gouvernement ayant les droits d'auteur dans ses attributions pourra dispenser des obligations prescrites par les deux alinéas qui précèdent dans la mesure où des listes déposées à l'étranger peuvent être consultées par les usagers par l'intermédiaire des organismes luxembourgeois ou les mandataires généraux des organismes établis à l'étranger.

6. Toute autorisation délivrée par un artiste interprète ou exécutant ou un producteur de phonogrammes déclarant qu'il a conservé le droit qui en fait l'objet, est considérée comme valable, à moins que le bénéficiaire de l'autorisation ait su ou ait dû savoir que son auteur n'avait plus le pouvoir de disposer du droit en question.

**Art. 19.** — 1. Les dispositions de la présente loi entrent en vigueur trois mois après leur publication au Mémorial.

2. Les dispositions de la présente loi ne sont pas applicables aux exécutions et émissions ayant eu lieu, et aux phonogrammes réalisés, antérieurement à la date de son entrée en vigueur.

Annexe VI: Loi italienne du 22 avril 1941 sur la protection  
du droit d'auteur et d'autres droits connexes et  
décret présidentiel du 14 mai 1974 concernant  
l'application de la Convention de Rome.

I. LOI DU 22 AVRIL 1941

TITRE II

**Dispositions relatives aux droits  
connexes à l'exercice du droit  
d'auteur**

CHAPITRE PREMIER

**Droits des producteurs de disques  
phonographiques et instruments  
similaires**

*Art. 72.* - Sans préjudice des droits appartenant à l'auteur, aux termes du titre précédent, le producteur du disque phonographique ou d'un autre instrument similaire reproducteur de sons ou de voix, a le droit exclusif, pour la durée et aux conditions établies par les articles qui suivent, de reproduire, par n'importe quel procédé de multiplication, ce disque ou cet instrument de sa production et de le mettre dans le commerce.

*Art. 73.* - Le producteur du disque phonographique ou d'un autre instrument similaire reproducteur de sons ou de voix, indépendamment du droit exclusif qui lui est reconnu à l'article précédent, a le droit d'exiger une rémunération pour l'utilisation, dans un but lucratif, du disque ou instrument, par le moyen de la radiodiffusion, de la cinématographie, de la télévision ou dans les bals et établissements publics.

La rémunération est fixée conformément aux dispositions du règlement.

Aucune rémunération n'est due pour l'utilisation en vue de l'enseignement et de la propagande faite par l'administration de l'Etat ou par des institutions autorisées à cet effet par l'Etat.

*Art. 75.* - La durée des droits prévus dans le présent chapitre est de trente ans, à partir du dépôt effectué conformément à l'article 77, et ne peut dépasser quarante ans à partir de la fabrication du disque original ou d'un autre instrument similaire reproducteur de sons ou de voix.

*Art. 77.* - Les droits prévus au présent chapitre ne peuvent être exercés que si un exemplaire du disque ou de l'instrument pour lequel la protection est réclamée a été déposé auprès de la Présidence du Conseil des Ministres, conformément aux dispositions du règlement.

CHAPITRE III

**Droits des acteurs, des interprètes  
et des artistes exécutants**

*Art. 80.* - Les artistes acteurs ou interprètes d'œuvres ou de compositions dramatiques ou littéraires, et les artistes exécutant des œuvres ou des compositions musicales, même si ces œuvres sont du domaine public, ont, indépendamment de leur rétribution éventuelle pour la récitation, représentation ou exécution, droit à une rémunération équitable de la part de quiconque diffuse ou transmet par la radio-diffusion, le téléphone, ou un autre instrument équivalent, ou grave, enregistre ou reproduit de quelque façon que ce soit sur un disque phonographique, une pellicule cinématographique ou un autre instrument similaire ladite récitation, représentation ou exécution.

Ils ont un même droit à l'encontre de quiconque, avec les mêmes moyens, diffuse

ou reproduit successivement l'œuvre déjà diffusée, transmise, gravée, enregistrée ou reproduite au sens du précédent alinéa.

Ils n'ont pas ce droit si la récitation, la représentation ou l'exécution est donnée pour la radiodiffusion, le téléphone, la cinématographie, la gravure ou l'enregistrement sur les instruments mécaniques susindiqués et si elle est rétribuée à cet effet.

De même, aucune rémunération n'est due pour un enregistrement visé aux articles 55 et 59 sur un disque, un ruban métallique ou par un autre procédé analogue.

*Art. 81.* – Les artistes acteurs ou interprètes et les artistes exécutants ont le droit de s'opposer à la diffusion, transmission ou reproduction de leur récitation, représentation ou exécution, qui pourrait être préjudiciable à leur honneur ou à leur réputation.

Les dispositions de l'alinéa 2 de l'article 74 sont applicables.

Les conflits que soulèverait l'application du présent article seront réglés, en ce qui concerne la radiodiffusion, conformément aux dispositions de l'alinéa premier de l'article 54.

*Art. 82.* – Aux fins des dispositions qui précèdent, sont compris sous la dénomination d'artistes acteurs ou interprètes et d'artistes exécutants:

- 1° ceux qui jouent dans l'œuvre ou la composition dramatique, littéraire ou musicale, un rôle d'une importance artistique notable, même s'il s'agit seulement d'un artiste exécutant ne jouant pas un premier rôle;
- 2° les chefs d'orchestre et les chefs des chœurs;
- 3° les ensembles orchestraux ou choraux, à condition que la partie orchestrale ou chorale ait une valeur artistique en soi et ne soit pas un simple accompagnement.

*Art. 83.* – Les artistes acteurs ou interprètes et les artistes exécutants, qui jouent les premiers rôles dans l'œuvre ou la composition dramatique, littéraire ou musicale ont droit à ce que leur nom soit indiqué lors de la diffusion ou de la transmission de leur récitation, exécution ou représentation

et soit apposé d'une manière indélébile sur le disque phonographique, sur la pellicule cinématographique ou tout autre instrument similaire.

*Art. 84.* – La rémunération équitable prévue à l'article 80 est fixée et payée conformément aux dispositions du règlement.

La rémunération due à l'ensemble orchestral ou choral est versée au représentant de l'ensemble en cause, ou en faveur de l'institution ou de la société au sein de laquelle il a été organisé. Dans tous les autres cas, elle est remise à l'Institut d'assistance et de prévoyance (*Istituto di Assistenza e di Previdenza*) de l'association syndicale à laquelle appartiennent les personnes qui composent l'ensemble.

*Art. 85.* – La durée du droit à rémunération pour les reproductions des réceptions, représentations ou exécutions est de vingt ans à partir de la récitation, représentation ou exécution.

.....

## TITRE III

### Dispositions communes

.....

## CHAPITRE II

### Transmission des droits d'utilisation

#### SECTION I

##### Règles générales

*Art. 107.* – Les droits d'utilisation appartenant aux auteurs d'œuvres de l'esprit, ainsi que les droits connexes ayant un caractère patrimonial, peuvent être acquis, aliénés ou transmis par tous les modes et sous toutes les formes prévus par la loi, sous réserve de l'application des règles contenues dans le présent chapitre.

.....

II. DECRET DU 14 MAI 1974

Art. 1. Le premier alinéa de l'article 73 de la loi du 22 avril 1941 est complété par la phrase suivante:

"Le producteur doit partager de façon équitable avec les artistes interprètes ou exécutants intéressés le montant de la rémunération précitée".

Art. 2. Le deuxième alinéa de l'article 73 de la loi du 22 avril 1941 est remplacé par le texte suivant:

"La hauteur de la rémunération, la répartition et ses modalités sont déterminées par le règlement d'exécution".

.....

Annexe VII: Lois anglaises de 1958 à 1972 sur la protection  
des artistes interprètes ou exécutants.

I. LOI DE 1958

*Sanctions visant la fabrication, etc.,  
de phonogrammes sans le consentement  
des artistes interprètes ou exécutants*

*Article premier.* – Sous réserve des dispositions de la présente loi, toute personne qui, sciemment:

- a) fabrique un phonogramme, directement ou indirectement à partir ou au moyen de l'interprétation ou de l'exécution d'une œuvre dramatique ou musicale sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants; ou
- b) vend ou met en location, ou distribue à des fins commerciales, ou offre ou présente commercialement, en vue de la vente ou de la location, un phonogramme fabriqué en infraction à la présente loi; ou
- c) utilise, à des fins de représentation ou d'exécution en public, un phonogramme ainsi fabriqué,

se rendra coupable d'un délit, aux termes de la présente loi, et sera passible en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas quarante shillings pour chaque phonogramme sur lequel porte le délit dûment établi, mais ne dépassant pas cinquante livres pour une transaction considérée isolément.

Toutefois, lorsqu'une personne est accusée d'une infraction à l'alinéa a) du présent article, elle pourra faire valoir, pour sa défense, que le phonogramme a été fait uniquement pour son usage privé et personnel.

*Sanctions visant la réalisation, etc.,  
de films cinématographiques sans le  
consentement des artistes interprètes ou  
exécutants*

*Art. 2.* – Sous réserve des dispositions de la présente loi, toute personne qui, sciemment:

- a) réalise un film cinématographique, directement ou indirectement à partir ou au moyen de l'interprétation ou de l'exécution d'une œuvre dramatique ou musicale sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants; ou
- b) vend ou met en location, ou distribue à des fins commerciales, ou offre ou présente commercialement, en vue de la vente ou de la location, un film réalisé en infraction à la présente loi; ou
- c) utilise, à des fins de présentation au public, un film cinématographique ainsi réalisé,

se rendra coupable d'un délit, aux termes de la présente loi, et sera passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cinquante livres.

Toutefois, lorsqu'une personne est accusée d'une infraction à l'alinéa a) du présent article, elle pourra faire valoir, pour sa défense, que le film cinématographique a été réalisé uniquement pour son usage privé et personnel.

*Sanctions visant une émission radiodiffusée sans le consentement des artistes interprètes ou exécutants*

**Art. 3.** – Sous réserve des dispositions de la présente loi, toute personne qui, sinon par l'utilisation d'un phonogramme ou d'un film cinématographique, radiodiffuse sciemment une interprétation ou exécution d'une œuvre dramatique ou musicale, ou une partie quelconque de ladite interprétation ou exécution, sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants, se rendra coupable d'une infraction à la présente loi et sera passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cinquante livres.

*Sanctions visant la fabrication ou la possession de matrices, etc., destinées à la fabrication de phonogrammes non conformes à la loi*

**Art. 4.** – Toute personne qui fabrique ou a en sa possession une matrice ou un autre dispositif analogue destiné à la fabrication de phonogrammes non conformes à la présente loi, se rendra coupable d'une infraction à la présente loi et sera passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cinquante livres pour chaque matrice ou dispositif analogue sur lequel porte le délit dûment établi.

*Dispositions habilitant le tribunal à ordonner la destruction de phonogrammes, etc., non conformes à la loi*

**Art. 5.** – Le tribunal devant lequel une procédure est engagée aux termes de la présente loi peut, lors de la condamnation du délinquant, ordonner que tous les phonogrammes, films cinématographiques, matrices ou autres dispositifs analogues en possession du délinquant, qui paraissent, de l'avis du tribunal, avoir été faits en infraction à la présente loi, ou avoir été adaptés en vue de la fabrication de phonogrammes contrairement à la présente loi, et au sujet

desquels le délinquant a été reconnu coupable, soient détruits ou qu'il en soit autrement disposé comme le tribunal le jugera convenable.

*Moyens de défense particuliers*

**Art. 6.** – Nonobstant toute disposition précédente de la présente loi, sera considéré comme moyen de défense, dans une action en justice intentée en vertu de la présente loi, le fait de prouver:

- a) que le phonogramme, le film cinématographique ou l'émission radiodiffusée, auxquels se réfère l'action en justice, ont été faits dans la seule intention de rendre compte d'événements d'actualité; ou
- b) que l'inclusion de l'interprétation ou de l'exécution en question dans le phonogramme, le film cinématographique ou l'émission radiodiffusée, faisant l'objet de cette action en justice, ne servait que d'«arrière plan» ou n'avait, de toute autre manière, qu'une place accessoire par rapport aux principaux éléments compris ou représentés dans ce phonogramme, ce film ou cette émission radiodiffusée.

*Consentement donné au nom des artistes interprètes ou exécutants*

**Art. 7.** – Lorsque, dans une action en justice intentée en vertu de la présente loi, il est dûment établi:

- a) que le phonogramme, le film cinématographique ou l'émission radiodiffusée, auxquels se réfère ladite action, ont été faits avec le consentement écrit d'une personne qui, au moment où ledit consentement a été donné, se déclarait autorisée, par les artistes interprètes ou exécutants, à donner ce consentement en leur nom; et
- b) que la personne qui a fait ce phonogramme, ce film ou cette émission radiodiffusée n'avait pas de motifs raisonnables de penser que la personne qui donnait son consentement n'était pas habilitée à le faire, les dispositions de la présente loi seront applicables comme s'il avait été dûment établi que les artistes interprètes ou exécutants avaient, eux-mêmes, donné leur consentement écrit en vue de la réalisation de ce phonogramme, de ce film ou de cette émission radiodiffusée.

### *Interprétation*

*Art. 8.* – 1) Dans la présente loi, sauf indication contraire du contexte, les expressions suivantes ont la signification qui leur est respectivement assignée ci-après, à savoir:

*émission radiodiffusée* s'entend d'une émission diffusée au moyen de la télégraphie sans fil (au sens de la loi de 1949 dite *Wireless Telegraphy Act*), que ce soit au moyen d'une émission sonore ou d'une émission télévisée;

*film cinématographique* s'entend de toute copie, de tout négatif, bande ou autre objet sur lesquels une interprétation ou une exécution d'une œuvre dramatique ou musicale, ou d'une partie de celle-ci, est enregistrée aux fins d'une reproduction visuelle;

*interprétation ou exécution d'une œuvre dramatique ou musicale* comprend toute interprétation ou exécution, mécanique ou autre, d'une œuvre de ce genre, s'agissant d'une interprétation ou exécution rendue ou destinée à être rendue audible par des moyens mécaniques ou électriques;

*artistes interprètes ou exécutants*, dans le cas d'une interprétation ou exécution mécanique, s'entend des personnes dont l'interprétation ou l'exécution est reproduite mécaniquement;

*phonogramme* s'entend de tout enregistrement ou dispositif analogue destiné à la reproduction du son, y compris la bande sonore d'un film cinématographique.

2) Toute référence, dans la présente loi, à la réalisation d'un film cinématographique est une référence à la mise en œuvre de tout procédé par lequel une interprétation ou exécution d'une œuvre dramatique ou musicale, ou d'une partie de celle-ci, est enregistrée aux fins d'une reproduction visuelle.

### *Titre abrégé, portée, abrogation et entrée en vigueur*

*Art. 9.* – 1) La présente loi peut être citée comme la loi de 1958 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants d'œuvres dramatiques et musicales (*Dramatic and Musical Performer's Protection Act, 1958*).

2) Il est déclaré par les présentes dispositions que la loi s'étend à l'Irlande du Nord.

3) La loi de 1925 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants d'œuvres dramatiques et musicales, et l'article 45 ainsi que la sixième annexe de la loi de 1956 sur le droit d'auteur (1) sont abrogés par le présent instrument.

4) La présente loi entrera en vigueur dès l'expiration d'un délai d'un mois à compter de la date de son adoption.

## II. LOI DE 1963

Attendu que, en vue de la ratification par Sa Majesté de la Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, conclue à Rome le 26 octobre 1961, il est opportun de modifier et de compléter la loi de 1958 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants d'œuvres dramatiques et musicales (citée dans la présente loi comme « la loi principale »).

Il est donc ordonné par Sa Très Excellente Majesté la Reine, par et avec l'avis et le consentement de la Chambre

des Lords et la Chambre des Communes réunies dans le présent Parlement, ce qui suit:

### *Interprétations ou exécutions publiques auxquelles la loi principale est applicable*

*Article premier.* – 1) La loi principale aura effet lorsque, aux références relatives à l'interprétation ou exécution d'une œuvre dramatique ou musicale, ont été substituées des références à l'interprétation ou à l'exécution de tout acteur, chanteur, musicien, danseur ou autre personne qui joue, chante, exécute, récite, interprète ou représente de

quelque autre façon des œuvres littéraires, dramatiques, musicales ou artistiques, et la définition figurant dans l'article 8, alinéa 1) de ladite loi de l'expression *interprétation ou exécution d'une œuvre dramatique ou musicale* (cette expression comprenant une interprétation ou exécution rendue ou destinée à être rendue audible par des moyens mécaniques ou électriques) sera interprétée en conséquence.

2) Afin d'éviter toute incertitude, il est déclaré par les présentes dispositions que la loi principale est applicable à tout ce qui se rapporte à une interprétation ou exécution nonobstant le fait que l'interprétation ou exécution ait eu lieu en dehors du Royaume-Uni, mais ceci n'aura pas pour conséquence que ce qui est fait en dehors du Royaume-Uni soit considéré comme une infraction.

*Ventes, etc., de phonogrammes  
fabriqués à l'étranger*

*Art. 2.* – Aux fins d'application des alinéas *b)* et *c)* de l'article 1<sup>er</sup> de la loi principale (selon lesquels les ventes, et autres opérations y relatives, de phonogrammes fabriqués en infraction à la loi sont punissables), un phonogramme fabriqué dans un pays situé en dehors du Royaume-Uni, directement ou indirectement, à partir ou au moyen d'une interprétation ou exécution à laquelle la loi principale est applicable, sera considéré, dans le cas où la législation civile ou pénale de ce pays contient une disposition pour la protection des artistes interprètes ou exécutants selon laquelle le consentement de toute personne intéressée est exigé pour la fabrication du phonogramme, comme ayant été fabriqué en infraction à la loi principale si, sciemment ou non, il a été fabriqué sans le consentement exigé et sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants.

*Transmission par relais  
des interprétations ou exécutions*

*Art. 3.* – 1) Toute personne qui, autrement que par l'utilisation d'un phonogramme ou d'un film cinématographique ou par la réception d'une émission radiodiffusée, provoque sciemment la transmission, sans le consentement écrit des artistes

interprètes ou exécutants, d'une interprétation ou exécution à laquelle la loi principale est applicable, ou d'une partie quelconque de ladite interprétation ou exécution,

*a)* aux abonnés d'un service de diffusion; ou

*b)* par fil ou par d'autres moyens utilisant une substance matérielle aux fins d'être vue ou entendue en public,

se rendra coupable d'une infraction et sera passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cinquante livres.

2) L'article 48, alinéa 3) de la loi sur le droit d'auteur, de 1956 (qui explique le sens des références, dans cette loi, à la transmission d'une œuvre ou autre objet aux abonnés d'un service de diffusion), sera applicable aux fins de la sous-section précédente comme il s'applique aux fins de ladite loi.

3) L'article 6 de la loi principale (qui contient des dispositions concernant les moyens de défense particuliers) aura effet comme si les sous-sections précédentes étaient insérées immédiatement avant cet article, et celui-ci, ainsi que l'article 7 de la loi principale (qui contient des dispositions concernant le consentement donné au nom des artistes interprètes ou exécutants), auront effet comme si, aux mots « ou émission radiodiffusée », toutes les fois qu'ils apparaissent, étaient substitués les mots « émission radiodiffusée ou transmission ».

*Consentement donné  
sans autorisation*

*Art. 4.* – 1) Lorsque:

*a)* un phonogramme, un film cinématographique, une émission radiodiffusée ou une transmission ont été faits avec le consentement écrit d'une personne qui, au moment ou ledit consentement a été donné, se déclarait autorisée par les artistes interprètes ou exécutants à donner ce consentement en leur nom alors que, à sa connaissance, elle n'était pas autorisée à le faire, et

*b)* dans le cas où une action en justice a été intentée contre la personne à qui le consentement a été donné, le consentement constitue, en vertu de l'article 7 de la loi principale, un moyen de défense dans cette action en justice,

la personne donnant le consentement se rendra coupable d'une infraction et sera passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cinquante livres.

2) Ledit article 7 n'est pas applicable aux actions en justice intentées en vertu du présent article.

*Citation, interprétation,  
entrée en vigueur et portée*

Art. 5. — 1) La présente loi peut être citée comme « la loi de 1963 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants » et la loi principale et la présente loi peuvent

être citées ensemble comme « les lois de 1958 et 1963 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants ».

2) La présente loi sera interprétée comme formant un tout avec la loi principale.

3) La présente loi entrera en vigueur à l'expiration d'un délai d'un mois à compter de la date de son adoption et sera applicable seulement aux interprétations ou exécutions ayant lieu après son entrée en vigueur.

4) Il est déclaré par les présentes dispositions que la présente loi s'étend à l'Irlande du Nord.

### III. LOI DE 1972

#### *Augmentation des amendes fixées par les lois de 1958 et 1963 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants*

1. — Les textes législatifs désignés dans la colonne 1 de l'annexe à la présente loi (textes établissant les délits aux termes des lois de 1958 et 1963 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, délits qui sont décrits dans leurs grandes lignes dans la colonne 2 de ladite annexe) ont effet comme si tout délit spécifié dans l'un d'eux était passible, en procédure sommaire, d'une amende n'excédant pas le montant indiqué dans la colonne 4 de ladite annexe au lieu de celui indiqué dans la colonne 3.

#### *Amendement à l'article 1 de la loi de 1958 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants d'œuvres dramatiques ou musicales*

2. — L'article 1 de la loi de 1958 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants d'œuvres dramatiques ou musicales (en vertu duquel la fabrication de phonogrammes sans le consentement des artistes interprètes ou exécutants ainsi que la vente ou toute autre transaction commerciale portant sur ces phonogrammes constituent des délits pénaux) a effet comme si, après les mots « une transaction considérée isolé-

ment », étaient insérés les mots « ou, à la suite d'une procédure pénale, d'une peine de prison n'excédant pas deux ans, ou d'une amende, ou des deux ».

#### *Amendement à la loi de 1963 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants*

3. — L'article suivant est ajouté à la suite de l'article 4 de la loi de 1963 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants:

#### *« Délits commis par des personnes morales*

4A. — Lorsqu'il est prouvé qu'un des délits prévus par la loi principale ou la présente loi a été commis par une personne morale avec le consentement ou la connivence, ou du fait d'une quelconque négligence, d'un directeur, gérant, secrétaire ou de toute personne y occupant un poste de responsabilité ou prétendant agir en cette qualité, la personne en question est considérée coupable du délit au même titre que la personne morale et passible d'être traduite en justice et condamnée en conséquence.»

#### *Citation, interprétation, entrée en vigueur et portée*

4. — 1) La présente loi peut être citée comme la loi de 1972 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants; et l'ensemble formé par les lois de 1958 et 1963 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants et la présente loi

peut être citée comme les lois de 1958 à 1972 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants.

2) La présente loi entre en vigueur à l'expiration d'un délai d'un mois à compter de la date de son adoption; toutefois,

elle reste sans effet en ce qui concerne les peines applicables pour les délits commis avant son entrée en vigueur.

3) Il est déclaré par la présente disposition que la présente loi s'étend à l'Irlande du Nord.

### ANNEXE

#### *Augmentation des amendes*

(1) Lois	(2) Délits	(3) Ancienne amende maxima	(4) Nouvelle amende maxima
Loi de 1958 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants d'œuvres dramatiques ou musicales			
Article 1	Fabrication, etc., de phonogrammes sans le consentement des artistes interprètes ou exécutants.	£2 pour chaque phonogramme dont le caractère délictueux est prouvé, avec un maximum de £50 pour chaque transaction prise isolément.	£20 pour chaque phonogramme dont le caractère délictueux est prouvé, avec un maximum de £400 pour chaque transaction prise isolément.
Article 2	Réalisation, etc., de films cinématographiques sans le consentement des artistes interprètes ou exécutants.	£50	£400
Article 3	Radiodiffusion sans le consentement des artistes interprètes ou exécutants.	£50	£400
Article 4	Fabrication ou possession de matrices, etc., pour la fabrication de phonogrammes non conformes à la loi.	£50	£400
Loi de 1963 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants			
Article 3, alinéa 1)	Transmission d'interprétations ou d'exécutions sans le consentement des artistes interprètes ou exécutants.	£50	£400
Article 4, alinéa 1)	Consentement donné sans y être autorisé.	£50	£400

Annexe VIII: Loi irlandaise de 1968 sur la protection des artistes  
interprètes ou exécutants.

*Interprétation*

*Article premier.* - 1) Dans la présente loi, sauf indication contraire du contexte: *émission* s'entend d'une émission diffusée au moyen de la télégraphie sans fil, que ce soit au moyen d'une radiodiffusion sonore ou télévisuelle;

*film cinématographique* s'entend de toute copie, de tout négatif, bande ou autre objet sur lequel la prestation d'un artiste interprète ou exécutant, ou une partie de celle-ci, est enregistrée aux fins, de reproduction visuelle;

*communication au public* comprend la transmission par fil aux abonnés d'un service de diffusion;

*prestation* s'entend d'une prestation effectuée par des acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs ou autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière des œuvres littéraires, dramatiques, musicales ou artistiques, et comprend toute prestation rendue audible ou visible ou destinée à être rendue audible ou visible, par des moyens mécaniques ou électriques;

*artistes interprètes ou exécutants* s'entend, dans le cas d'une prestation mécanique, des personnes dont la prestation est reproduite mécaniquement;

*Radio Telefís Éireann* s'entend de l'organisme de radiodiffusion établi en vertu des *Broadcasting Authority Acts* de 1960 à 1966;

*réémission* s'entend de l'émission simultanée par un organisme de radiodiffusion d'une émission d'un autre organisme de radiodiffusion;

*phonogramme* s'entend de tout phonogramme ou de tout dispositif analogue destiné à reproduire les sons, y compris la piste sonore d'un film cinématographique.

2) Toute référence dans la présente loi à la réalisation d'un film cinématographique est une référence à la mise en œuvre de tout procédé par lequel une prestation ou une partie de celle-ci est enregistrée aux fins de reproduction visuelle.

*Interdiction de fabriquer des phonogrammes sans le consentement des artistes interprètes ou exécutants*

*Art. 2.* - 1) Sous réserve des dispositions de la présente loi, toute personne qui, sciemment:

- a) fabrique un phonogramme, directement ou indirectement à partir d'une prestation ou au moyen de celle-ci, sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants; ou
- b) vend ou met en location, ou distribue à des fins commerciales, ou offre ou présente commercialement en vue de la vente ou de la location, un phonogramme fabriqué, ou considéré comme ayant été fabriqué, en infraction à la présente loi; ou
- c) utilise aux fins d'une émission ou d'une communication au public un tel phonogramme,

se rend coupable d'un délit et est passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cinq livres pour chaque phonogramme sur lequel porte le délit dûment établi, mais ne dépassant pas cent livres pour une transaction isolée, ou, en procédure devant jury, d'une amende ne dépassant pas deux mille livres.

2) Lorsqu'une personne est accusée d'un délit selon l'alinéa 1) a) du présent article, elle peut faire valoir pour sa défense que le phonogramme objet de l'accusation a été fait uniquement pour son usage personnel et privé.

3) Le fait de fabriquer un phonogramme à partir d'une prestation ou au moyen de celle-ci sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants ne constitue pas une infraction à l'alinéa 1) du présent article lorsque:

- a) le phonogramme a été fabriqué par Radio Telefís Éireann au moyen de ses propres installations, que les artistes interprètes ou exécutants ont donné leur consentement par écrit pour la radiodiffusion de leur prestation par Radio Telefís Éireann et que le phonogramme, ou une reproduction de celui-

ci, n'a pas été utilisé par Radio Telefís Éireann à des fins autres que ladite radiodiffusion; ou

**b) le phonogramme est:**

i) la reproduction d'une prestation incorporée dans un phonogramme fait avec le consentement des artistes interprètes ou exécutants et que la reproduction n'a pas été faite à des fins différentes de celles pour lesquelles ce consentement a été donné; ou

ii) la reproduction d'une prestation incorporée dans un phonogramme fait aux fins de comptes rendus d'événements d'actualité et que la reproduction n'a pas été faite à des fins différentes; ou

iii) la reproduction d'une prestation incorporée dans un phonogramme en tant que fond sonore ou autrement en tant qu'accompagnement par rapport aux sujets principaux compris ou représentés dans le phonogramme et que la reproduction n'a pas été faite à des fins différentes.

4) Lorsque Radio Telefís Éireann fabrique, directement ou indirectement au moyen de ses propres installations, un phonogramme (autre qu'un phonogramme du genre auquel il est fait référence à l'alinéa 3) b) du présent article) d'une prestation sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants, mais que ces derniers ont donné leur consentement écrit pour la radiodiffusion de cette prestation, Radio Telefís Éireann doit, dans un délai ne dépassant pas six mois à partir de la date à laquelle ledit phonogramme a été achevé – ou éventuellement dans un délai plus long convenu entre Radio Telefís Éireann et les artistes interprètes ou exécutants – détruire le phonogramme et toutes reproductions de celui-ci; et si Radio Telefís Éireann enfreint les dispositions du présent alinéa, elle se rend coupable d'un délit et est passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cent livres.

5) a) L'alinéa 4) du présent article n'est pas applicable en ce qui concerne le phonogramme d'une prestation qui présente un caractère documentaire exceptionnel, mais un tel phonogramme ne peut être utilisé pour la radiodiffusion ou à toute autre fin sans le consentement des artistes interprètes ou exécutants, et l'article 12, alinéa 9), de la loi sur le droit d'auteur de 1963 est applicable dans ce cas comme s'il s'agissait de la reproduction d'une œuvre faite selon les dispositions de l'alinéa 7) dudit article, c'est-à-dire présentant un caractère documentaire exceptionnel.

b) Toute personne qui enfreint la disposition de la lettre a) du présent alinéa est coupable d'un délit et est passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cent livres et, en procédure devant jury, d'une amende ne dépassant pas deux mille livres.

*Interdiction de réaliser des films cinématographiques sans le consentement des artistes interprètes ou exécutants*

Art. 3. – 1) Sous réserve des dispositions de la présente loi, toute personne qui, sciemment:

a) réalise un film cinématographique, directement ou indirectement à partir d'une prestation ou au moyen de celle-ci sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants; ou

b) vend ou met en location, ou distribue à des fins commerciales, ou offre ou présente commercialement, en vue de la vente ou de la location, un film cinématographique réalisé ou considéré comme ayant été réalisé en infraction à la présente loi; ou

c) utilise aux fins d'une émission ou d'une communication au public un tel film cinématographique,

se rend coupable d'un délit et est passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cinq livres pour chaque cinquante pieds de film sur lesquels porte le délit dûment établi, mais ne dépassant pas cent livres pour une transaction isolée ou, en procédure devant jury, d'une amende ne dépassant pas deux mille livres.

2) Lorsqu'une personne est accusée d'un délit selon l'alinéa 1) a) du présent article, elle peut faire valoir pour sa défense que le film cinématographique objet de l'accusation a été réalisé uniquement pour son usage personnel et privé.

3) La réalisation d'un film cinématographique par Radio Telefís Éireann au moyen de ses propres installations à partir ou au moyen d'une prestation sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants ne constitue pas une infraction à l'alinéa 1) du présent article lorsque:

a) les artistes interprètes ou exécutants ont donné leur consentement écrit pour la radiodiffusion de la prestation par Radio Telefís Éireann et que le film, ou une reproduction de celui-ci, n'est pas utilisé par Radio Telefís Éireann à des fins autres qu'une émission; ou

b) le film est le film d'une prestation, incorporé dans un film cinématographique réalisé licitement.

4) Lorsque Radio Telefís Éireann réalise, directement ou indirectement au moyen de ses propres installations, un film cinématographique (autre qu'un film du genre auquel il est fait référence à l'alinéa 3) b) du présent article) d'une prestation sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants, mais que ces derniers ont donné leur consentement écrit pour la radiodiffusion de cette prestation, Radio Telefís Éireann doit, dans un délai ne dépassant pas six mois à partir de la date à laquelle la réalisation dudit film a été achevée – ou éventuellement dans un délai plus long convenu entre Radio Telefís Éireann et les artistes interprètes ou exécutants – détruire le film et toutes reproductions de celui-ci; et si Radio Telefís Éireann enfreint les dispositions du présent alinéa, elle se rend coupable d'un délit et est passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cent livres.

5) a) L'alinéa 4) du présent article n'est pas applicable en ce qui concerne le film d'une prestation qui présente un caractère documentaire exceptionnel, mais un tel film ne peut être utilisé pour la radiodiffusion ou à toute autre fin sans le consentement des artistes interprètes ou exécutants, et l'article 12, alinéa 9), de la loi sur le droit d'auteur de 1963 est applicable dans ce cas comme s'il s'agissait de la reproduction d'une œuvre faite selon les dispositions de l'alinéa 7) dudit article, c'est-à-dire présentant un caractère documentaire exceptionnel.

b) Toute personne qui enfreint la disposition de la lettre a) du présent alinéa est coupable d'un délit et est passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cent livres et, en procédure devant jury, d'une amende ne dépassant pas deux mille livres.

*Phonogrammes étrangers et films considérés comme enfreignant la loi dans certaines circonstances*

Art. 4. – Aux fins des dispositions des lettres b) et c) de l'article 2, alinéa 1), de la présente loi et des lettres b) et c) de l'article 3, alinéa 1), de la présente loi, tout phonogramme ou film auquel s'applique une ordonnance prise en vertu de l'article 12 de la présente loi et qui est fabriqué ou réalisé, directement ou indirectement à partir d'une prestation ou au moyen de celle-ci, est considéré, si le consentement de l'un quelconque des artistes interprètes ou exécutants qui a pris part à la fabrication du phonogramme ou à la réalisation du film est exigé par la législation du pays dans lequel il a été fabriqué ou réalisé, comme ayant été fabriqué ou réalisé en infraction à la loi lorsque, sciemment ou non, il a été fabriqué ou réalisé sans le consentement requis.

*Interdiction de radiodiffusion sans le consentement des artistes interprètes ou exécutants*

Art. 5. – Sous réserve des dispositions de la présente loi, toute personne qui, sans le consentement écrit des artistes interprètes ou exécutants, radiodiffuse sciemment ou communique sciemment au public la prestation d'artistes interprètes ou exécutants, ou une partie de cette prestation, autrement qu'en utilisant un phonogramme ou un film cinématographique ou la réception d'une émission, est coupable d'un délit et est passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cent livres.

*Réémission de prestations*

Art. 6. – L'autorisation de radiodiffuser une prestation est considérée, à moins qu'il n'en soit disposé autrement dans cette autorisation, comme comprenant l'autorisation de réémettre la prestation.

*Interdiction de fabriquer ou de détenir des matrices destinées à la fabrication de phonogrammes en infraction à la loi*

Art. 7. – Lorsqu'une personne fabrique, ou détient, une matrice ou un dispositif similaire aux fins de fabriquer des phonogrammes en infraction à la présente loi, cette personne est coupable d'un délit et est passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cent livres.

*Pouvoir du tribunal d'ordonner la destruction des phonogrammes fabriqués en infraction à la loi*

Art. 8. – Le tribunal devant lequel une procédure est engagée en vertu de la présente loi peut, lors de la condamnation du délinquant, ordonner que tous les phonogrammes, films cinématographiques, matrices ou autres dispositifs analogues détenus par le délinquant, qui paraissent, de l'avis du tribunal, avoir été fabriqués ou réalisés en infraction à la présente loi, ou avoir été adaptés en vue de la fabrication de phonogrammes en infraction à la présente loi, et au sujet desquels le délinquant a été reconnu coupable, soient détruits ou qu'il en soit autrement disposé comme le tribunal le jugera approprié.

*Moyens spéciaux de défense*

Art. 9. – Nonobstant toute disposition précédente de la présente loi, une personne accusée d'un délit commis selon l'une quelconque des dispositions de la présente loi peut faire valoir pour sa défense:

- a) que le phonogramme, le film cinématographique, l'émission ou la communication au public, objet de l'accusation, a été fait dans la seule intention de rendre compte d'événements d'actualité; ou
- b) que la prestation en question n'a été incorporée dans le phonogramme, le film cinématographique, l'émission ou

la communication au public, objet de l'accusation, qu'en tant que fond sonore ou autrement en tant qu'accompagnement par rapport aux sujets principaux compris ou représentés dans le phonogramme, le film, l'émission ou la communication au public.

*Consentement donné au nom des artistes interprètes ou exécutants*

*Art. 10.* – Lorsque, dans une action en justice intentée en vertu de la présente loi, il est dûment établi:

- a) que le phonogramme, le film cinématographique, l'émission ou la communication au public auquel se réfère ladite action a été fait avec le consentement écrit d'une personne qui, au moment où ledit consentement a été donné, se déclarait autorisée, par les artistes interprètes ou exécutants, à donner ce consentement en leur nom; et
- b) que la personne qui a fabriqué ce phonogramme, réalisé ce film ou cette émission ou effectué cette communication au public n'avait pas de motifs raisonnables de penser que la personne qui donnait son consentement n'était pas habilitée à le faire,

les dispositions de la présente loi sont applicables comme s'il avait été dûment établi que les artistes interprètes ou exécutants avaient, eux-mêmes, donné leur consentement écrit en vue de la fabrication du phonogramme, la réalisation du film ou de l'émission, ou de la communication au public.

*Consentement donné sans autorisation*

*Art. 11.* – 1) Lorsque:

- a) un phonogramme, un film cinématographique, une émission ou une transmission est fait avec le consentement écrit d'une personne qui, au moment où ledit consentement a été donné, se déclarait autorisée par les artistes interprètes ou exécutants à donner ce consentement en leur nom alors que, à sa connaissance, elle n'était pas autorisée à le faire; et que
- b) le consentement constitue, en vertu de l'article 10 de la présente loi, un moyen de défense dans toute action en justice intentée pour un tel acte contre la personne à qui le consentement a été donné, la personne qui donne ce consentement est coupable d'un délit et est passible, en procédure sommaire, d'une amende ne dépassant pas cent livres.

2) Ledit article 10 n'est pas applicable aux actions en justice intentées en vertu du présent article.

*Application de certaines dispositions de la loi à d'autres pays*

*Art. 12.* – 1) Le Gouvernement peut, par une ordonnance, prévoir que les dispositions de la présente loi telles qu'elles peuvent être spécifiées dans l'ordonnance, sont applicables en ce qui concerne respectivement les prestations effectuées, les phonogrammes fabriqués et les films cinématographiques réalisés dans les pays étrangers ou dans le ou les groupes de pays étrangers tels qu'ils peuvent être spécifiés dans l'ordonnance, dans les circonstances où, si les prestations avaient été effectuées, les phonogrammes fabriqués ou les films cinématographiques réalisés dans l'Etat, ces actes auraient enfreint les dispositions de la loi.

2) Le Gouvernement n'édicterait pas, en vertu du présent article, d'ordonnance appliquant l'une quelconque des dispositions de la présente loi à un pays qui n'est pas partie à une convention pour la protection des artistes interprètes ou exécutants et à laquelle l'Etat est partie, à moins que le Gouvernement ne soit assuré que des mesures ont été ou seront prises, en vertu des lois de ce pays, pour assurer une protection adéquate dans ce pays aux prestations effectuées dans l'Etat.

3) Le Gouvernement peut, par une ordonnance, abroger ou modifier une ordonnance édictée en vertu du présent article, comprenant une ordonnance édictée en vertu du présent alinéa.

4) Toute ordonnance édictée en vertu du présent article est soumise à chacune des Chambres de l'*Oireachtas* aussitôt que possible après qu'elle a été édictée et, lorsqu'une résolution annulant l'ordonnance est adoptée par l'une ou l'autre des Chambres au cours de la période de 21 jours de session de cette Chambre à compter de la date à laquelle l'ordonnance lui a été soumise, l'ordonnance sera en conséquence annulée, mais sans préjudice de la validité de tout acte accompli précédemment en vertu de cette ordonnance.

*Titre abrégé et entrée en vigueur*

*Art. 13.* – 1) La présente loi peut être citée comme la loi de 1968 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants (*Performers' Protection Act, 1968*).

2) La présente loi entre en vigueur à la date que le Ministre de l'Industrie et du Commerce fixera par une ordonnance.

Annexe IX: Cassation française 4 janvier 1964. Urania Records  
et Thalia Disques c. Héritiers Furtwängler.

LA COUR; — Sur le premier moyen : — Attendu qu'il ressort des énonciations de l'arrêt attaqué (Paris, 13 févr. 1957), partiellement confirmatif, qu'au cours de la dernière guerre, les services de la radiodiffusion de Berlin ont procédé à des enregistrements sur bandes magnétiques de diverses œuvres musicales; qu'après la défaite du III<sup>e</sup> Reich allemand, plusieurs de ces bandes sont tombées en possession des autorités militaires soviétiques de Berlin qui les ont remises aux autorités de la République démocratique allemande, lesquelles les ont ensuite vendues en 1952 et en 1953 à la Société américaine Urania records en vue de leur reproduction sur disques phonographiques; que la Société Thalia disques a été chargée par Urania records d'importer et de vendre en France une partie des disques ainsi réalisés, parmi lesquels se trouvait l'enregistrement de la troisième symphonie de Beethoven, exécutée par l'Orchestre philharmonique de Vienne, sous la direction de Wilhelm Furtwängler; que la vente de ce disque, qui mentionnait les noms du chef d'orchestre et de l'orchestre, ayant été réalisée sans l'autorisation des intéressés, Furtwängler a engagé contre les Sociétés Urania records et Thalia disques une action fondée sur les dispositions de l'art. 1382 c. civ. pour solliciter l'interdiction de vendre en France le disque visé et obtenir la réparation du préjudice subi; que la cour d'appel a fait droit à la demande, reprise en cours d'instance par les consorts Furtwängler à la suite du décès de Wilhelm Furtwängler et, sur le montant des dommages-intérêts, a ordonné une expertise; — Attendu que le pourvoi reproche aux juges du second degré d'avoir déclaré illicite la mise en vente du disque litigieux aux motifs que l'artiste, qui exécute une œuvre musicale, est censé, sauf conventions contraires, avoir fourni une manifestation de son talent pour un usage déterminé, exclusif de tout autre usage, et que la Société Urania aurait exploité abusivement la notoriété de l'interprète, alors, selon le moyen, qu'il appartenait à celui-ci de prouver que les accords conclus par lui avec la radio allemande étaient exclusifs d'une possibilité de diffusion sous forme de disques, et que la cour d'appel, qui avait constaté l'incertitude existant en la cause sur les conditions d'exécution desdits enregistrements, ne pouvait pas considérer comme abusive une exploitation dont il n'était pas démontré qu'elle n'ait pas été conforme aux conventions conclues; — Mais attendu que la cour d'appel, tant par ses motifs propres que par l'adoption de ceux non contraires des premiers juges, après avoir rappelé les circonstances de la cause et notamment le fait qu'Urania records avait réalisé et vendu le disque litigieux sans autorisation de l'interprète,

décide à bon droit que « l'artiste exécutant est fondé à interdire une utilisation de son exécution autre que celle qu'il avait autorisée... »; que ce motif, abstraction faite des autres motifs critiqués par le pourvoi qui doivent être tenus pour surabondants, suffit à caractériser une atteinte au droit de l'artiste sur l'œuvre que constitue son interprétation, et dès lors, à justifier la décision attaquée, qui ne comporte aucune violation des règles de la preuve; d'où il suit que le moyen ne saurait être retenu;

Sur le second moyen pris en ses deux branches : — Attendu qu'il est encore fait grief à l'arrêt attaqué d'avoir, pour fixer le montant des dommages-intérêts, confié à un expert comptable le soin de rechercher si la vente des disques par Urania records avait nui à celle des disques édités par les sociétés ayant traité avec les artistes, et de déterminer ce qu'Urania records et Thalia disques avaient indûment gagné aux dépens desdits artistes, alors, selon le moyen, que les dommages-intérêts ne peuvent réparer que le préjudice « direct et personnel » subi par les artistes, sans tenir compte de celui dont les maisons d'édition susvisées, lesquelles sont des tiers par rapport aux interprètes et ne sont pas même parties à l'instance, auraient pu être victimes; qu'il est également soutenu par le pourvoi que le montant des dommages-intérêts auxquels pourraient prétendre les artistes est indépendant du gain réalisé par Urania records et Thalia disques; — Mais attendu qu'il appartenait à la cour d'appel de donner à l'expert commis la mission qu'elle jugeait nécessaire pour pouvoir apprécier, en droit comme en fait, le bien-fondé de l'action en réparation du préjudice engagée par les artistes contre les Sociétés Urania records et Thalia disques et fixer souverainement le montant des dommages-intérêts dus; que, dès lors, en prescrivant à l'expert comptable de rechercher l'incidence que la vente par Urania des disques litigieux pouvait avoir eu sur celles des disques édités par les sociétés ayant traité avec les artistes et à l'occasion desquelles ces derniers pouvaient prétendre à des redevances proportionnelles auxdites ventes, les juges d'appel, sans encourir aucun des reproches formulés par le moyen, ont légalement justifié leur décision; qu'il s'ensuit que le second moyen n'est pas mieux fondé que le premier;

Par ces motifs, rejette.

## Annexe X: Cassation française 15 mars 1977. SPEDIDAME et autres

c. ORTF.*LA COUR,*

*Sur le moyen unique, pris en ses deux branches :*

Attendu que, selon les énonciations de l'arrêt attaqué, la Société de perception et de distribution des droits des artistes exécutants SPEDIDAME, a assigné l'ORTF et le Syndicat national de l'industrie et du commerce phonographiques SNICOP en paiement de dommages-intérêts, en raison de la diffusion au cours des années 1969 et 1970, par la radiotélévision, de phonogrammes du commerce reproduisant l'interprétation des sociétaires de la SPEDIDAME et a demandé qu'il soit interdit à l'avenir à l'ORTF d'utiliser les interprétations de ses sociétaires sans son autorisation ; que la SPEDIDAME et vingt et un artistes musiciens ont, d'autre part, assigné l'ORTF en paiement d'un franc de dommages-intérêts pour avoir, le 12 juin 1969, lors d'une émission retransmise en « play-back », utilisé sans autorisation un disque enregistré par ces vingt et un musiciens ; que l'ORTF a appelé en intervention dans cette seconde instance la SNICOP, laquelle a appelé en cause divers syndicats ; que la Cour d'appel a rejeté la demande de la SPEDIDAME et des vingt et un exécutants ;

Attendu qu'il est reproché aux juges d'appel d'avoir ainsi statué, alors, d'une part, que, l'interprétation d'un artiste ne pouvant recevoir d'autre utilisation que celle qu'il a autorisée, en raison du droit que possède l'artiste sur l'œuvre que constituerait son interprétation, le seul fait qu'un artiste se soit prêté à l'enregistrement de l'une de ses interprétations en vue de la fabrication d'un disque du commerce ne saurait impliquer qu'il en ait autorisé la diffusion au public dans le cadre d'émissions radiophoniques ou télévisuelles ni qu'il ait renoncé à interdire une telle utilisation, et alors que, d'autre part, le protocole signé par la SNICOP et les syndicats d'exécutants le 1<sup>er</sup> mars 1969, qui aurait été dénaturé, aurait stipulé de façon claire et précise que, lorsque des artistes musiciens et artistes-musiciens-chanteurs s'engagent pour interpréter et exécuter des œuvres musicales en vue de la réalisation de phonogrammes mis à la disposition du public en quantité suffisante à des fins de commerce, toute exploitation des phonogrammes à des fins différentes est régie par des accords spéciaux qui en déterminent les conditions d'utilisation, si bien que les artistes auraient ainsi expressément réservé, en contractant avec les producteurs de disques du commerce, leur droit d'en autoriser l'utilisation secondaire, notamment par l'ORTF ;

Mais attendu qu'après avoir rappelé à bon droit que les interprètes des œuvres ne sont pas protégés par la loi du 11 mars 1957, et justement admis que, cependant, en vertu des règles du droit commun, ces artistes sont fondés à s'opposer à ce que leur interprétation reçoive une autre utilisation que celle par eux autorisée, la Cour d'appel, qui n'a pas dénaturé le protocole du 1<sup>er</sup> mars 1969, a souverainement estimé qu'en consentant sans réserves à ce que leur interprétation soit enregistrée pour la fabrication de disques destinés au commerce, qu'ils savaient être utilisés constamment par l'ORTF comme cessionnaire du producteur, les artistes avaient par là même, consenti définitivement à la diffusion de ces disques par la radiotélévision française ;

Qu'ainsi le moyen n'est fondé en aucune de ses branches ;

## PAR CES MOTIFS :

Rejette le pourvoi formé contre l'arrêt rendu le 30 novembre 1974 par la Cour d'appel de Paris ;

Dispense d'amende ;

Dit n'y avoir lieu à indemnité ;

Condamne les demandeurs, envers les défendeurs, aux dépens.

## BIBLIOGRAPHIE

Actes de la Conférence diplomatique sur la protection internationale des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, Genève, Paris, 1968.

BILLEREAU Ch., "Note sous Cass. 4 janvier 1964", Annales 1966, p. 173-175.

BRACK H., "Die Rechte der ausübenden Künstler und der Hersteller von Tonträgern bei der Verwertung von Schallplatten im Rundfunk", UFITA 1967, 50, p. 544-561.

CASTELAIN R. - CURTIL M., "Interprètes, progrès social et droits voisins", RIDA 1960, XXVII, p. 73-93.

CHESNAIS P., L'acteur, Paris, 1957.

COLOMBET C., Propriété littéraire et artistique, Paris, 1976.

COPINGER and SKONE JAMES, Copyright, London, 11e ed., 1971.

CORBET J., "De lege ferenda en matière de droits voisins", Ing. Cons. 1963, p. 327-346.

" , "Lettre de Belgique", D.A. 1973, p. 260-267.

DA COSTA J.F., "Quelques considérations sur la Convention de Rome", D.A. 1976, p. 79-83.

DE BEAUFORT H.L. , Auteursrecht, Zwolle, 1932.

DE GRUYSE L., "Het mededingingsrecht, het auteursrecht en de afgeleide rechten", Rechtsk. Weekbl. 1974-75, col. 1985-2002

DE SANCTIS V., "Artisti Esecutori", Enciclopedia del Diritto, III, Milano, 1958, p. 173-182.

" , "Lettre d'Italie", D.A. 1973, p. 227-238.

" , "Lettre d'Italie", D.A. 1976, p. 219-233.

DESBOIS H., Le Droit d'auteur en France, Paris, 2e ed., 1966 (+ mise à jour 1973).

DESBOIS H., "Chroniques de jurisprudence", RTDC 1954, p. 637 ; 1956, p. 275 ; 1957, p. 653 et 956 ; 1958, p. 348, 551, 766 et 772 ; 1960, p. 850 ; 1961, p. 85 ; 1962, p. 408 ; 1963, p. 567 ; 1964, p. 320 ; 1966, p. 599 ; 1972, p. 633 ; 1973, p. 94 et 100.

" , "La protection des artistes interprètes et exécutants d'oeuvres musicales et dramatiques en France", UFITA 1972, 63, p. 109-128.

" , "Note sous Cour d'Appel de Paris 30 nov. 1974", RIDA 1975, LXXXIV, p. 202-206.

" , "Note sous Cour de Cassation 15 mars 1977", RIDA 1977, LXXXVIII, p. 142-146.

DESBOIS H. - FRANÇON A. - KEREVER A., Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins, Paris, 1976.

DESJEUX X., La Convention de Rome, Paris, 1966.

" , "La mise en scène de théâtre est-elle une oeuvre de l'esprit ?" RIDA 1973, LXXV, p. 43-83.

DIETZ A., "Lettre de la République fédérale d'Allemagne", D.A. 1974, p. 91-117.

" , Le droit d'auteur dans la Communauté Européenne, Commission des Communautés Européennes, Document XII/125/76-F, 1976.

FABIANI M., "Nouvelles d'Italie", RIDA 1977, LXXXII, p. 55-73.

FOULQUIER - LE BORGNE DE LA TOUR D., La protection des artistes interprètes ou exécutants, Thèse, Paris, 1975.

FRANÇON A. , "Lettre de France", D.A. 1977, p. 306 - 312.

GAUDEL D., "Note sous Trib. de Gr. Inst. de Paris 17 oct. 1970", RIDA 1971, LXVII, p. 191-194.

GENTZ G., "Aus dem neuen Schallplattenrecht", UFITA 1966, 46, p. 33-52.

GOTZEN F., Artistieke Eigendom en mededingingsregels van de Europese Economische Gemeenschap, Louvain, 1971.

" , "Der Anwendungsbereich des europäischen Kartellrechts und der Schutz der Urheber nach der Berner Uebereinkunft", Gewerblicher Rechtsschutz - Urheberrecht - Wirtschaftsrecht, Mitarbeiterfestschrift für Eugen Ulmer, Köln, 1973, p. 83-88.

" , Het Bestemmingsrecht van de auteur - Le droit de destination de l'auteur, Bruxelles, 1975.

GRECO P. - VERCELLONE P., I diritti sulle opere dell'ingegno, Torino, 1974.

GRÉGOIRE R., "L'action communautaire dans le secteur culturel", Diritto comunitaria e degli scambi internazionali 1976, p. 457-465.

HAASE H.M.J.M., La mobilité des travailleurs culturels dans la Communauté, Doc. Commission C.E.E. N° XII/835/75-F, 1975.

HIRSCH BALLIN D., Zum Rom-Abkommen vom 26. Oktober 1961, Berlin, 1964.

HOOLAHAN A.T. - CAMP J. - DOYLE D.A., "Copyright", HALSBURY'S, Laws of England, 4e ed., Vol. 9, London, 1974, p. 507-632.

HUBMANN H., Urheber- und Verlagsrecht, München, 3e ed., 1974.

JARACH G., Manuale del diritto d'autore, Milano, 1968.

JEPPESEN E., "De nye love om ophavsret og fotografiret", Juristen 1962, p. 65-86.

KOKTVEDGAARD M., "Lettre du Danemark", D.A. 1972, p. 171-172.

KOMEN A. - VERKADE D.W.F., Compendium van het auteursrecht, Deventer, 1970 + supplement, 1973.

KRUEGER - NIELAND G., "Die Rechtsstellung des Bühnenregisseurs aus urheberrechtlicher Sicht", UFITA 1972, 64, p. 129-142.

LEDUC C.A., "Applications nationales de la Convention de Rome sur les droits voisins", D.A. 1972, p. 229-234.

LEONELLI L., "L'applicazione in Italia della Convenzione internazionale di Roma sulla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione", Dir. Aut. 1975, p. 57-77.

LEWENTON M., Der Schutz der ausübenden Künstler in Film und Fernsehen, München, 1966.

LUND T., Ophavsretsloven, Copenhagen, 1961.

" , "Lettres du Danemark", D.A. 1961, p. 341-345, D.A. 1964, p. 264-267, D.A. 1969, p. 122-127.

LYON - CAEN G., "Note sous Trib. Corr. de la Seine 24 janv. 1961", D. 1962, p. 250-252.

MOEHRING P. - NICOLINI K., Urheberrechtsgesetz, Berlin, Frankfurt, 1970.

MOSCON G., "Diritti degli artisti interpreti e cortesie giurisprudenziali", Dir. Aut. 1972, p. 285-301.

NORDEMANN W., "Die Anwendung der Zweckübertragungstheorie im Leistungsschutzrecht", UFITA 1970, 58, p. 1-9.

O HANNRACHÁIN F., "Les droits des artistes interprètes ou exécutants dans la République d'Irlande", Rev. UER 1969, 113, p. 44-47.

PEDRAZZINI M., "Ueber den Leistungsschutz der Interpreten, der Ton- und Tonbildträgerhersteller und der Sendeunternehmen", Zeitschrift für Schweizerisches Recht, II, 1977, p. 1-113.

PIOLA CASELLI E., Codice del diritto di autore, Torino, 1943.

PLAISANT R., Le droit des auteurs et des artistes exécutants, Paris, 1970.

" , "Les droits des artistes exécutants en France", Rev. U.E.R. 1974, 2, p. 43-46.

" , "Le droit des artistes exécutants", Rev. U.E.R., 1975, 6, p. 37-40.

PLAISANT R. - SIALELLI J.B., "Observations sous Trib. civ. Seine, Réf. 19 déc. 1953 et 8 mars 1954", J.C.P. 1954, II, 8114.

"RAPPORT van de Studiecommissie Conventie van Rome", Auteursrecht 1977, p. 14-22.

SAMSON B., Urheberrecht, München, 1973.

" , "Urheberrecht oder Leistungsschutzrecht des Bühnenregisseurs ?", GRUR 1976, p. 191-192.

SCHMIEDER H.H., "Wann endet das Schutzrecht der ausübenden Künstler nach dem neuen Urheberrechtsgesetz ?", Film und Recht 1968, p. 315-317.

" , "Zur Rechtsstellung des Bühnenregisseurs", UFITA 1972, 63, p. 133-147.

SCHORN F., "Zum Rechtsschutz der ausübenden Künstler und Tonträgerhersteller", N.J.W. 1973, p. 687-690.

SORDELLI L., "In tema di rapporti e limiti fra i diritti dell'artista esecutore, del produttore dei dischi e della emittente radiofonica", Il Foro Padano 1953, p. 1118-1122.

" , L'opera dell'ingegno, Milano, 1954.

STEWART S., "Deux cents ans de législation britannique en matière de droit d'auteur", D.A. 1977, p. 211-228.

STRASCHNOV G. - BERGSTROM S. - GRECO P., Protection internationale des "droits voisins", Bruxelles, 1958.

THOMPSON E., "International Protection of Performers' Rights : Some Current Problems", Int. Labour Rev. 1973, p. 303-314.

TOURNIER A., "L'Auteur et l'Artiste interprète ou exécutant", RIDA 1960, XXVIII, p. 53-77.

TOURNIER JL., "Perspectives", RIDA 1974, LXXIX, p. 479-515.

ULMER E., Der Rechtsschutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendegesellschaften, München, 1957.

" , Urheber- und Verlagsrecht, Berlin, 2e ed., 1960.

" , "Das Rom-Abkommen über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen", GRUR Int. 1961, p. 569-594.

" , Urhebervertragsrecht, Bonn, 1977.

VON GAMM O.F., Urheberrechtsgesetz, München, 1968.

WALLACE W., "Controle over the Monopoly Exercise of Copyright", IIC 1973, p. 380-386.

WEINCKE W., Ophavsret, Copenhagen, 1976.

WEISSTHANNER M., Urheberrechtliche Probleme Neuer Musik, München, 1974.

WHALE R.F., Copyright, London, 2e ed., 1972.

WHITFORD, Report of the Committee to consider the law on Copyright and Designs, London, 1977.

TABLE DES MATIERES

Avant - Propos	p. 1
Abréviations	p. 2
	<u>Numéros</u>
INTRODUCTION : Buts de l'étude	1
PREMIERE PARTIE : DEFINITION ET COMPOSITION DU GROUPE DES INTERPRETES ET EXECUTANTS	
Chapitre premier : Définition générale	8
Chapitre 2 : Le cas des artistes de variétés ou de cirque	12
DEUXIEME PARTIE : LE DROIT DES INTERPRETES ET LE DROIT DES AUTEURS	
Chapitre premier: L'interprétation ne confère pas un droit d'auteur sur l'oeuvre interprétée	16
Chapitre 2 : L'interprète ne jouit pas d'un droit d'auteur sur son interprétation	20
Chapitre 3 : L'interprète jouit d'un droit voisin sur son interprétation	24
Chapitre 4 : La coexistence du droit de l'interprète avec celui de l'auteur	25
TROISIEME PARTIE : LE DROIT DES INTERPRETES ET LES AUTRES DROITS VOISINS	28

QUATRIEME PARTIE : PROTECTION ACTUELLE ET FUTURE DES  
INTERPRETES DANS LA COMMUNAUTE

Chapitre premier: La protection par le droit commun (Belgique, Pays-Bas)	31
Chapitre 2 : La protection par analogie avec le droit d'auteur (France)	34
Chapitre 3 : La protection par une législation spéci- fique (Allemagne, Danemark, Luxembourg, Italie, Irlande, Royaume-Uni, Convention de Rome)	
Section A : Approche générale	41
Section B : Les droits patrimoniaux des interprètes	
Par. premier: Méthode de comparaison	45
Par. 2 : Le droit de reproduction	
§§ 1 : La fixation de l'interprétation vivante	50
§§ 2 : La reproduction ultérieure	
A : La reproduction de prestations fixées	53
B : La reproduction de prestations radio- diffusées ou autrement transmises au public	58
Par. 3 : Le droit de radiodiffusion ou de trans- mission au public	
§§ 1 : La diffusion ou la transmission de l'interprétation vivante	60
§§ 2 : La diffusion ou la transmission de l'interprétation fixée	
A : La nature du droit	63
B : Revendication et bénéfice du droit	74
C: L'étendue du droit	76

§§ 3 : La rediffusion ou la retransmission de l'interprétation radiodiffusée ou transmise	79
Par. 4 : Le droit de représentation publique	85
Section C : L'exercice des droits patrimoniaux	
Par.premier: L'intervention des organismes de gestion	92
Par. 2 : L'intervention des représentants ou du chef d'un ensemble	101
Section D : Les limitations aux droits des interprètes	107
Section E : La durée des droits patrimoniaux	114
Section F : La cession des droits	119
Section G : Le droit moral de l'interprète	127
Section H : Le traitement national dans la Communauté	134
CONCLUSION	138
Notes	p. 118
Annexe I : Projet de texte communautaire sur la protection des interprètes	p. 137
Annexe II : Convention de Rome du 26 octobre 1961 sur la protection des artistes interprètes ou exé- cutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion	p. 141
Annexe III: Loi allemande du 9 septembre 1965 sur le droit d'auteur et les droits apparentés	p. 143

- Annexe IV : Loi danoise du 31 mai 1961 relative au droit  
d'auteur sur les oeuvres littéraires et  
artistiques p.152
- Annexe V : Loi luxembourgeoise du 23 septembre 1975 sur la  
protection des artistes interprètes ou exécutants,  
des producteurs de phonogrammes et des organismes  
de radiodiffusion p.154
- Annexe VI : Loi italienne du 22 avril 1941 sur la protec-  
tion du droit d'auteur et d'autres droits  
connexes et décret présidentiel du 14 mai 1974  
concernant l'application de la Convention de  
Rome p.158
- Annexe VII : Lois anglaises de 1958 à 1972 sur la protection  
des artistes interprètes ou exécutants p.161
- Annexe VIII: Loi irlandaise de 1968 sur la protection des  
artistes interprètes ou exécutants p.167
- Annexe IX : Cassation française 4 janvier 1964.  
Urania Records et Thalia Disques c.  
Héritiers Furtwängler p.171
- Annexe X : Cassation française 15 mars 1977  
SPEDIDAME et autres c. ORTF p.172
- Bibliographie p.173