Le droit voisin de l'interprète d' œuvres musicales en droit français

Patrick Tafforeau

▶ **To cite this version:**

Patrick Tafforeau. Le droit voisin de l'interprète d' œuvres musicales en droit français. Droit. Université Paris 2 Panthéon-Assas, 1994. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-01587908⟩

HAL Id: tel-01587908

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01587908v1

Submitted on 14 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HAL Authorization

UNIVERSITÉ PANTHÉON - ASSAS (PARIS II)
Droit - économie - Sciences Sociales

LE DROIT VOISIN

DE

L'INTERPRÈTE D'ŒUVRES MUSICALES

EN

DROIT FRANÇAIS

Thèse pour le doctorat en droit de l'Université Paris II
(arrêté du 30 mars 1992)
présentée publiquement par

Patrick TAFFOREAU

VOLUME II

JURY

— Directeur de thèse et Président :

M. André FRANÇON, Professeur à l'Université Panthéon-Assas (Paris II).

— Suffragants :

Mme Caroline CARREAU, Maître de conférences à la Faculté de droit de l'Université René-Descartes (Paris V) ;

M. Pierre-Yves GAUTIER, Professeur à la Faculté de droit et des sciences politiques de Caen ;

Mme Huguette MÉAU-LAUTOUR, Professeur à la Faculté de droit de l'Université René-Descartes (Paris V) ;

M. Philippe THÉRY, Professeur à l'Université Panthéon-Assas (Paris II).

Date de soutenance : mardi 18 janvier 1994

LE DROIT VOISIN

DE

L'INTERPRÈTE D'ŒUVRES MUSICALES

EN

DROIT FRANÇAIS

Volume II

DEUXIEME PARTIE

L'ARTISTE-INTERPRETE,

TITULAIRE D'UN DROIT VOISIN

386. Les droits de l'artiste-musicien sont modelés d'après la personne qui en est titulaire, en fonction de ses caractères propres. Ce principe peut être constaté tant du point de vue du *contenu des droits* qui lui sont conférés que de leur *mise en œuvre*, c'est-à-dire leur exercice ou mise en application, leur défense et leur sanction.

Deux titres formeront donc la matière de la seconde partie :

- Titre Ier : Les incidences de la personne de l'artiste-interprète sur le *contenu* de son droit voisin.

- Titre II : Les incidences de la personne de l'artiste-interprète sur la *mise en œuvre* de son droit voisin.

Mais auparavant, il convient de déterminer qui est un artiste-interprète au sens de la loi. Un titre préliminaire sera donc consacré à la définition de l'artiste-interprète.

TITRE PRELIMINAIRE

LA DEFINITION DE L'ARTISTE-INTERPRETE

387. Les textes en vigueur sur les droits voisins se réfèrent à l'"*artiste-interprète*". Ainsi en est-il du Code de la propriété intellectuelle (1re partie, livres II et III) et de la Convention de Rome du 26 octobre 1961 (article 3, a). Ces deux textes ajoutent à ce terme celui d'"*exécutant*". Mais seule la Convention de Rome fait preuve de constance dans l'emploi de ce vocabulaire en usant toujours de l'expression "*artiste-interprète ou exécutant*". La loi française, au contraire, abrège volontiers l'expression en "artiste-interprète", en omettant, dès l'article L. 212-2 "*ou exécutant*".

Il s'agit donc de préciser ce qu'est un *artiste-interprète ou exécutant en matière musicale.*

Or, pour analyser le contenu de la catégorie juridique déterminée par le droit positif, il convient, au préalable, de définir l'artiste-interprète de façon générale. Aussi étudierons-nous, d'abord, la *définition rationnelle* (section I), puis, la *définition juridique* (section II).

SECTION I. - LA DEFINITION RATIONNELLE

L'artiste-interprète exerce son activité dans plusieurs domaines : théâtre, musique, art lyrique, mime, cirque, etc. Seuls les artistes-interprètes qui interprètent de la musique retiendront notre attention dans cette section.

Nous verrons que, même en se limitant à ce domaine, l'inventaire est assez long (§ 2). Mais auparavant, il convient de préciser la terminologie (§ 1).

§ 1. - Définition lexicale

a) *Sens*

388. *Artiste* n'a pris le sens qu'il a aujourd'hui que dans l'édition de l'Académie de 1762 ; il se disait : "*relativement, artiste en tapisserie, en orfèvrerie ; absolument, artiste, celui qui était chimiste, qui travaillait au grand art*".

389. Le Dictionnaire de la langue française *Littré* de 1863[688] définissait l'artiste comme étant :

"*1° celui qui exerce un des beaux-arts* (...)

2° Adj. *Qui a le génie, le sentiment, le goût des arts* (...)

3° Artiste dramatique ou simplement artiste, comédien".

4° (...) "

Il ne mentionnait pas encore les musiciens et chanteurs. Seul le théâtre l'intéressait, lorsqu'il définissait l'artiste comme un interprète.

La Grande Encyclopédie[689] ne définit ni l'*interprète*, ni l'*exécutant*. Elle ne connaît pas davantage le musicien ni l'instrumentiste. Seul l'artiste y est défini[690]. En dehors des arts plastiques ou picturaux, les artistes sont ceux qui "prennent part aux jeux de la scène". Quelques développements sur leur statut juridique suivent la définition. On peut y lire : "*Nous ne parlerons (...) que des artistes dramatiques ou lyriques, des acteurs, car, dans la pratique il n'y a*

688. Paris, Hachette, p. 208, v° *artiste*.

689. *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, H. Lamirault et Cie.

690. *Op. cit.*, p. 29.

que ceux-là qui se louent à une entreprise, pour l'exercice de leur art. Nous ne nous occuperons pas ici, bien entendu, des acrobates ou saltimbanques qu'on désigne vulgairement sous le nom d'artistes, mais qui exercent une industrie et non un art". Le cirque et les variétés (en dehors des chansons) sont donc rejetés dans la catégorie vulgaire, "sans autre forme de procès".

390. Il faut attendre les éditions plus récentes pour voir apparaître le musicien et le chanteur parmi les artistes. Non pas que leur activité ne soit devenue artistique qu'après le XIXème siècle : le dictionnaire montre plutôt une prise de conscience du caractère artistique de l'interprétation musicale. Ainsi le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* de 1975 définit l'interprète comme "(...) *celui, celle qui exécute, interprète une œuvre théâtrale, une œuvre musicale*".

Le *Grand Robert de la langue française*[691] explique que l'"*artiste*" est :

1° la "*personne pratiquant un métier, une technique difficile*"...

3° la "*personne qui interprète une œuvre musicale, théâtrale ou cinématographique (par opposition à auteur, compositeur, écrivain)*".

Sont donnés en exemple, notamment, l'exécutant, l'interprète, le musicien, l'artiste lyrique, l'artiste de variétés.

b) *Distinction entre l'interprète et l'exécutant*

391. Désormais, l'interprète est bien considéré comme un artiste. C'est pourquoi on accole les deux mots pour en créer un nouveau : *artiste-interprète*. Cette expression permet de distinguer parmi les artistes, ceux qui créent des œuvres et ceux qui les interprètent. Mais à l'époque de Rousseau, le

691. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2ème éd. 1985.

musicien était plutôt considéré comme un simple "*exécutant*". L'écrivain encyclopédiste définissait celui-ci comme la "*personne qui exécute sa partie dans un ensemble musical*" (1767).

Dans son *Dictionnaire de musique* (1768)[692], il exprime son dédain pour le musicien qui ne compose pas :

> "*Les anciens musiciens étaient des Poëtes, des Philosophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étaient Orphée, Terpandre, Stésichore, etc. Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de musicien celui qui pratique seulement la Musique par le ministère servile des doigts et de la voix ; mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation. Et il semble, de plus, que pour s'élever aux grandes expressions de la Musique oratoire et imitative, il faudrait avoir fait une étude particulière des passions humaines et du langage de la nature. Cependant, les musiciens de nos jours, bornés, pour la plûpart, à la pratique des Notes et de quelques tours de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes*".

Il semble que seuls les artistes lyriques aient été reconnus comme des artistes à part entière dès cette époque. Un siècle plus tard, Barbey d'Aurevilly (1808-1889) écrivait encore que les acteurs sont des artistes autant et plus que les autres[693].

De nos jours, celui qui interprète de la musique est bien considéré comme un *artiste* et comme un *interprète*. Toutefois, la nuance apparaît encore qui différencie *interprète* et *exécutant*. Le premier mot désigne "*celui, celle qui joue un rôle au spectacle (théâtre, cinéma, télévision) ; qui exécute une œuvre musicale*"[694]. Son sens est donc général. En revanche, l'exécutant serait

---

692. ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Dictionnaire de musique,* Paris, la Veuve Duchesne, "libraire", 1768, Johnson Reprint Corporation, New York, Georg Olms, Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, v° *Musicien*, p. 305.

693. BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Le théâtre contemporain, 1870-1883*, p. 137.

694. ROBERT. *Dictionnaire de la langue française*, v° *interprète* (tome V, p. 687).

celui qui fait partie d'un ensemble musical : orchestre ou chœur, sans intervenir comme soliste, du moins de façon habituelle. Cette distinction est critiquable car tout musicien interprète ce qu'il joue et ne se contente jamais d'un rôle purement mécanique. Quand bien même il le voudrait, il ne le pourrait pas : l'homme n'est pas une machine[695].

c) *Rôle de l'interprète*

392. L'interprète, qu'il soit traducteur ou artiste, est un intermédiaire : *interpres* en latin[696]. Au XIVème siècle de notre ère, le mot "*interpreite*" désigne le *crieur public* (1321). En 1636, le terme vise la "*personne qui est chargée de faire connaître, d'exprimer les sentiments, les volontés, les intentions* (d'une autre personne)". Pascal écrit : "*Les yeux sont les interprètes du coeur...*"[697]. L'interprète, en musique, est donc celui qui fait le lien entre le compositeur et l'auditeur. C'est l'intermédiaire entre l'œuvre et le public. Mais comme l'interprète est aussi un artiste, il ajoute à l'œuvre brute, non seulement sa technique (manuelle, vocale), mais aussi son apport artistique dont on a vu, dans la première partie, qu'il constitue l'*interprétation*[698]. C'est ce qui le distingue de la reproduction et de la représentation mécanique des œuvres (phonogrammes, vidéogrammes, instruments de musique mécanique). D'ailleurs, en principe, aucune composition musicale ne peut être communiquée au public sans l'intermédiaire nécessaire de l'artiste-interprète : même lorsque le public

695. En droit, la distinction est injustifiée car un seul régime juridique s'applique à tous les artistes-interprètes.

696. *Interpres, -pretis*, nom masc., intermédiaire, médiateur,

697. *In Discours sur les passions de l'amour.*

698. Première partie, titre préliminaire : *La notion d'interprétation*, nos 19 et s.

prend connaissance d'une œuvre par le disque, sauf très rares exceptions[699], elle a été interprétée au préalable par un ou plusieurs musiciens.

C'est ainsi que l'artiste-interprète est une sorte de *médiateur*, distinct de ce qu'on appelle aujourd'hui les médias, mais dont le rôle est aussi la diffusion de sons (et d'images) au public. De ce point de vue, toute musique apparaît *médiatisée*.

D'un point de vue plus philosophique ou poétique, on pourrait dire que l'artiste-interprète incarne l'œuvre musicale comme le corps est l'interprète de l'âme...

La définition de l'artiste-interprète en musique serait incomplète si l'on ne précisait pas les différents types qu'elle recouvre. Un "inventaire" paraît nécessaire. Mais pour ne pas l'alourdir inutilement, on le limitera aux artistes qui produisent des sons musicaux, à l'exclusion de tous les autres[700].

§ 2. - Inventaire des artistes-interprètes

393. Le style énumératif est difficile à éviter en pareille matière. Les rédacteurs des lois de 1969[701] et de 1985[702] n'y ont pas non plus échappé.

Toutefois, un regroupement logique peut être opéré en distinguant entre les artistes dont la seule et unique tâche consiste à émettre des sons musicaux

---

699. *Cf.* le cas de la musique électro-acoustique fixée en même temps que composée, *supra*, n° 90.

700. Le danseur doit obligatoirement connaître le langage musical : la théorie, l'esthétique, l'histoire... Il est musicien, il est interprète ; mais il ne produit pas de sons — sauf exceptions (v. infra, n° 403). C'est pourquoi il n'entre pas dans notre sujet.

701. Loi n° 69-1186 du 26 déc. 1969, insérée dans le Code du travail (art. L. 762-1 et L. 762-2).

702. Loi du 3 juillet 1985, insérée dans le Code de la propriété intellectuelle.

(A) et ceux qui ont une tâche complexe, c'est-à-dire qu'ils empruntent à une ou plusieurs autres disciplines pour produire leur interprétation. Ceux-ci peuvent être musiciens à titre principal (B) ou simplement accessoirement (C).

A. - Les artistes-interprètes exclusivement musiciens

394. Est un musicien celui qui exécute, dirige ou compose de la musique. A ce titre, les arrangeurs, les compositeurs, les exécutants, les interprètes, les chanteurs, les choristes, les instrumentistes, les chefs d'orchestre, les maîtres de chapelle sont des *musiciens*. Seuls ceux qui interprètent ou font interpréter l'œuvre musicale sont des artistes-interprètes. Les trois principales spécialités sont *le chant* (dont l'instrument est la voix), *l'instrument de musique* (piano, violon, clarinette, hautbois, percussions, synthétiseur, vibraphone, glockenspiel, etc.)[703] et *la direction* (de chœur ou d'orchestre).

395. L'artiste interprète peut exercer son art musical seul — on dit qu'il est soliste —, ou en groupe — orchestre ou chœur. Entre ces deux catégories extrêmes, plusieurs formules sont pratiquées : duo, trio, quatuor, quintette, sextuor, septuor, octuor... orchestre de chambre. Dès lors qu'un chef — qu'il joue ou non lui-même d'un instrument — est nécessaire à l'exécution musicale, on doit admettre qu'il y a orchestre ou chœur. Sinon, on a affaire à des solistes réunis en un ensemble instrumental ou vocal plus ou moins nombreux.

396. Parmi ces interprètes et exécutants, on peut encore distinguer les accompagnateurs des solistes : il s'agit des pianistes, organistes, clavecinistes, clavicordistes, guitaristes, voire violoncellistes ou violistes[704] qui ont pour rôle de soutenir de leurs accords et de leurs mélodies le chant d'une voix ou d'un

---

703. La liste serait longue si l'on se réfère à la définition de l'instrument de musique que donne Hector Berlioz : "*Tout corps sonore mis en mouvement par le compositeur est un instrument de musique*" (*Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, 1844).

704. Joueurs de viole de gambe.

soliste de toute autre espèce. Parmi les accompagnateurs, certains sont aussi solistes, c'est-à-dire qu'ils s'accompagnent eux-mêmes. Il en est ainsi du chanteur de variétés, de jazz ou de rock qui chante à son piano ou avec sa guitare. Les choristes de la chanson jouent aussi assez souvent d'un instrument, ou plutôt, certains instrumentistes exécutent des parties de chœur pour ne pas multiplier les effectifs. Bien que développant plusieurs compétences, ces artistes-interprètes n'en restent pas moins et uniquement des musiciens.

397. Les instrumentistes ou chanteurs composent parfois eux-mêmes la musique des chansons qu'ils accompagnent ou chantent, spécialement dans le domaine de la chanson[705]. Ainsi Georges Brassens composait les chansons qu'il chantait en s'accompagnant à la guitare. C'était un musicien compositeur, et interprète à un double titre : le chant et l'accompagnement instrumental. Assez souvent, le chanteur qui s'accompagne lui-même est aussi improvisateur, notamment dans le domaine du jazz. Ce cas est proche du compositeur-interprète puisque l'improvisation est une sorte de composition musicale.

398. En définitive :

le professionnel comme l'amateur bénévole ;

le chanteur de variétés ou de jazz comme la cantatrice ou l'interprète folklorique ;

l'adulte ou l'enfant[706] ;

la femme comme l'homme ;

le croque-notes, le "massacreur" ;

le musicastre autant que le virtuose ou le "maestro" ;

le chansonnier ;

le duettiste ;

---

705. Les Canadiens usent à leur endroit du terme "*Bozo*".

706. *Cf.* C. trav., art. L. 211-6 et s. et L. 261-1 et s. qui soumettent à l'autorisation du préfet l'engagement des enfants dans les spectacles.

le "bluesman" ;

le "crooner" ; le rocker, le "rapper"[707] ;

le musicien de studio ou de scène, de cabaret ou de salle de concert

... sont tous des artistes-interprètes. Peu importe le mérite[708], la qualité artistique, le style, le genre.

Resteraient... les oiseaux chanteurs, "nos petits serviteurs de l'immatérielle joie[709]". Leur éventuel propriétaire pourrait-il toucher des droits d'interprétation ? La personnification de l'animal[710] que l'on constate dans nos sociétés pourrait un jour changer cette étonnante question (poétique) en problème de droit...[711]

B. - Les artistes-interprètes principalement musiciens

399. 1°. - Certaines disciplines requièrent de l'artiste une compétence multiple. C'est ainsi que l'opéra-comique et la comédie musicale réclament du chanteur le don du théâtre parlé. Mais un simple acteur ne ferait

---

707. Interprète de musique "rap", onomatopée provenant du son que produit un disque à microsillon lorsqu'on perturbe sa rotation par une intervention manuelle consistant à le faire tourner brièvement en sens inverse (plusieurs fois de suite). Cette découverte ingénieuse et hautement artistique a permis de renouveler le style de l'accompagnement instrumental des chansons parlées à la mode des Noirs d'Amérique.

708 *Cf.* cependant, en droit positif, avant la loi du 3 juil. 1985, CARREAU (Caroline), *Mérite et droit d'auteur*, préc., L.G.D.J., 1981, n^os^ 416 et s., p. 295 et s.

709. *Cf.* MESSIAEN (Olivier), *Technique de mon langage musical,* Paris, Leduc, 1944, 1er vol., p. 27. Selon lui, les contours mélodiques des chants d'oiseaux "*dépassent en fantaisie l'imagination humaine*" (*eod. loc.*).
Paul Dukas disait : "*Ecoutez les oiseaux, ce sont de grands maîtres*".

710. *Cf.* DAIGUEPERSE (C.), "L'animal, sujet de droit : réalité de demain ?", *Gaz. Pal.* 1981. 1. doctr. 160 ; SOHM-BOURGEOIS (Anne-Marie), "*La personnification de l'animal : une tentation à repousser*", *D.* 1990, chron. 33.

711. *Cf.* aussi le décret n° 87-223 du 26 mars 1987, *relatif à l'utilisation des animaux dans les spectacles publics et les jeux.*

pas l'affaire car les airs y sont souvent techniquement difficiles. Les élèves de la classe d'opéra-comique et d'opérette travaillent aussi la danse car certaines œuvres comportent quelques pas devant être exécutés par le chanteur. Ce genre a été transposé au domaine des variétés avec la comédie musicale. D'ailleurs, l'art lyrique pur suppose de la part des solistes (comme des choristes) une compétence théâtrale, même si le texte est chanté. L'opéra fut bien, à l'origine, ce que le Grand Siècle appelait "*tragédie en musique*" !

400. 2°. - Il existe aussi une catégorie nouvelle d'artistes, à la fois techniciens et musiciens dont le rôle est complexe. Quelle est leur véritable nature ?

401. a) Ainsi, le *preneur de son* — non pas le simple perchiste, mais la personne qui conçoit et supervise la fixation d'une interprétation musicale — a-t-il un rôle artistique à jouer ?

Comme un photographe, il ne se contente pas de fixer mécaniquement une image (sonore). Au contraire, il choisit l'emplacement des micros, le mixage des divers instruments et des voix, l'ajout éventuel d'artifices comme la réverbération... Le chef d'orchestre participe généralement au traitement technique de la prestation musiciale en donnant son avis sur le mixage. Or, l'interprétation peut être modifiée par le preneur de son. Il lui suffit, par exemple, de renforcer le volume sonore d'un groupe d'instruments pour donner l'impression que le chef d'orchestre voulait souligner telle partie d'un pupitre. L'interprétation d'une symphonie de Haydn peut apparaître lourde et brutale si la partie des cuivres est trop présente dans la balance réalisée par le preneur de son[712].

712. Cela laisserait croire à une faute de style de la part des musiciens ou du chef d'orchestre.

On peut donc dire que ce technicien intervient dans l'interprétation. Sa tâche est d'une telle importance qu'*il serait juste de lui reconnaître la qualité d'artiste-interprète* au sens du Code de la propriété intellectuelle. Et même s'il exécute la volonté du chef d'orchestre ou du musicien, il conserverait cette qualité car lui seul, par son savoir-faire, peut "mettre en sons" une prestation musicale.

Toutefois, une meilleure analyse consisterait sans doute à le classer dans la catégorie des auteurs, au même titre que le réalisateur d'œuvres audiovisuelles[713]. En effet, sa tâche est bien celle d'un *réalisateur...* d'œuvre "auditive". Et lorsque l'ingénieur du son intervient en vue d'un concert ou d'un spectacle, il pourrait être assimilé à un metteur en scène, sauf s'il est sous les ordres de ce dernier. Les tribunaux pourraient donc, dans certains cas reconnaître l'originalité de leur apport créatif[714]. D'ailleurs le compositeur de musique électro-acoustique se rapproche d'un technicien ; or c'est un auteur[715].

402. b) Un autre technicien accomplit une tâche artistique : l'*informaticien* dont le rôle consiste à réaliser, lors d'une interprétation publique, la transformation de certains sons[716]. Des micros sont disposés près des instruments et reliés à des ordinateurs. Ceux-ci "traitent" les sons reçus et les restituent métamorphosés, aussi bien simultanément qu'avec un décalage dans le temps. Cette technique apparaît ainsi comme le développement et le

---

713. Sur celui-ci, *cf.* notamment FRANÇON (André), *Cours* précité, 1993, p. 194 ; GAUTIER (Pierre-Yves), *Propriété littéraire et artistique,* 1991, nos 55, p. 84-85.

714. Sur le statut du metteur en scène, *cf. supra*, nos 53 et 85, avec les références en notes et *infra,* n° 420.

715. Sur la musique concrète et la musique électronique, *cf.* CHAILLEY (et autres), *Cours d'histoire de la musique*, tome IV, Leduc, 1990, p. 154-155, par Michel Philippot, et *supra*, n° 90.

716. Il s'agit de manipulation et création de sons électroniques "en direct", en anglais : "Live Electronic Music". *Cf. Histoire de la musique occidentale*, sous la direction de Brigitte et Jean Massin, éd. Messidor - Temps actuels, Paris, 1983, tome II, p. 389 et p. 400 et s.

perfectionnement de procédés plus anciens connus sous le nom de "*phasing*" ou "*pédale Wha-Wha*"[717]. Même si "*les techniciens sont naïfs en musique*"[718], ils ont droit à une protection, dès lors qu'ils concourent à l'interprétation d'une œuvre musicale. C'est pourquoi il convient de les inclure dans la catégorie des artistes-interprètes, au sens de l'article L. 212-1 du Code de la propriété intellectuelle.

C. - Les artistes-interprètes accessoirement musiciens

403. En dehors du mime qui consisterait à feindre l'exécution musicale ou de la danse contemporaine qui comporte parfois un rôle chanté ou parlé accessoire, certains artistes d'une autre discipline artistique sont appelés à interpréter des œuvres musicales.

C'est d'abord le cas de l'acteur de théâtre, par exemple dans les répertoires de Feydeau ou Labiche dans lesquels l'auteur laisse place aux ritournelles chantées par les acteurs.

Mais il ne faut pas oublier le cirque et ses "clowns", souvent habiles musiciens nonobstant leur bouffonnerie ! Ce sont aussi des interprètes d'œuvres musicales.

Enfin, les "comiques" de toutes sortes interprètent le cas échéant quelque air ou quelque chanson dont ils parsèment volontiers leurs représentations. Ils sont aussi, bien qu'accessoirement, des artistes-interprètes musiciens, même s'ils n'exécutent pas des œuvres musicales au sens strict.

---

717. Ces accessoires, branchés sur une guitare électrique, permettent d'en modifier le son. La commande en est parfois réalisée par le pied. La pédale "Wha-Wha" produit à peu près ce que son nom-onomatopée décrit.

718. CHAILLEY (Jacques), *Cours...*, t. IV précité, p. 155, par Michel Philippot.

Hors série, il faut aussi mentionner le metteur en scène d'opéra dont le rôle est comparable au chef d'orchestre : son travail consiste à concevoir la façon de représenter une œuvre lyrique sur scène et de faire exécuter sa conception par les chanteurs et autres intervenants sur scène. Nous avons déjà examiné cette question, plus haut [719] et nous y reviendrons[720].

404. Tels sont, passés en revue, les artistes qui interprètent de la musique.

La diversité de la catégorie nécessite d'en faire la synthèse. Il s'agit donc de trouver le critère permettant de caractériser l'*artiste-interprète musicien* ou *interprète d'œuvres musicales*.

Au terme de cette réflexion, il apparaît que l'artiste-interprète musicien est la personne qui a pour tâche principale d'interpréter ou exécuter une œuvre musicale ou toutes sortes de sons musicaux — même non protégés par le droit d'auteur[721] — et qui, quel que soit son mérite, apporte à cette musique sa personnalité artistique.

405. Ayant tenté de définir rationnellement l'artiste-interprète musicien, examinons maintenant comment le droit positif conçoit la catégorie d'artiste-interprète en général.

---

719. *Cf. supra*, nos 53 et 85.

720. *Cf. infra*, n° 420.

721. Notamment une œuvre contrefaisante ou dépourvue d'originalité.

SECTION II. - LA DEFINITION JURIDIQUE

406. Le droit positif définit l'artiste-interprète en général. Après avoir exposé ses dispositions, il conviendra d'examiner si, *de lege ferenda,* la définition est perfectible par d'éventuelles exclusions ou, au contraire, d'éventuels ajouts.

§ 1. - La définition *de lege lata*

Nous en ferons une analyse (A) puis tenterons une synthèse (B).

A. - Analyse

407. Il existe pour la France quatre sources principales :

1°. - La Convention internationale de Rome de 1961, parce que la France y est partie ;

2°. - Le Code de la propriété intellectuelle ;

3°. - Le Code du travail ;

4°. - Les conventions collectives.

1°. - La Convention internationale de Rome du 26 octobre 1961

408. L'article 3 a) énonce : "*...on entend par... 'artistes interprètes ou exécutants', les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière des œuvres littéraires ou artistiques*".

La définition est large, sans toutefois exclure certaines limites. On a remarqué que le simple figurant et l'artiste de variétés n'étaient pas considérés comme des artistes-interprètes ou exécutants, au regard de la protection

juridique. En effet, les artistes protégés sont ceux qui exécutent une œuvre de l'esprit[722].

Enfin, chaque Etat signataire peut émettre des réserves en incluant dans la définition légale des artistes-interprètes qui n'exécutent pas une œuvre de l'esprit (article 9 de la Convention). Le législateur français semble avoir pris ce parti.

2°. - Le Code de la propriété intellectuelle

409. L'article L. 212-1 du Code de la propriété intellectuelle (ex-article 16 de la loi du 3 juillet 1985) reprend la définition de la Convention de Rome en y ajoutant les artistes qui exécutent un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes :

"*A l'exclusion de l'artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels, l'artiste-interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes*".

410. Une discussion est apparue sur l'exclusion des artistes dits de complément. La terminologie posait un problème. En effet, le projet de loi n° 2169, qui devait aboutir à la loi du 3 juillet 1985, excluait expressément le *figurant* et l'*artiste de complément* qui, selon son article 14, n'étaient pas "*regardés comme artistes-interprètes*"[723]. Mais que recouvrent ces deux termes ?

---

722. DESBOIS (Henri), FRANÇON (André), KEREVER (André), *Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins*, Dalloz, 1976, n° 270, p. 322-323 ;COLOMBET (Claude), *Précis Dalloz*, 1992, n° 480, p. 339 ; SIRINELLI (Pierre), *Mémento Dalloz*, 1992, p. 162, *in fine*. *Cf. supra*, n° 55.

723. *J.O.*, projet de loi n° 2169, p. 16.

M. Richard, dans son premier rapport sur le projet de loi[724], précise que les figurants sont les artistes dont le rôle a un caractère anonyme car ils sont "*perdus dans la foule*". Quant aux artistes de complément, ce sont ceux "*dont le rôle est tout à fait secondaire*".

L'article 14 a été adopté en première lecture par l'Assemblée nationale[725].

Mais le Sénat ne l'entendit pas de cette oreille. Le rapport de M. Jolibois[726] au Sénat dénonçait l'inutilité du mot "*figurant*", lequel est un artiste de complément déjà exclu par l'art. 14 du projet. En effet, à sa question "*que recouvrent les notions de figurant et d'artiste de complément au théâtre, au cinéma, au cirque, au music-hall ?*", le ministre de la culture, Jack Lang, avait répondu : "*Au théâtre et au cinéma, on ne fait plus la distinction entre un figurant et un artiste de complément ; la qualification d'artiste de complément tend, en fait à se substituer à celle de figurant. En tout état de cause, le rôle dévolu à ces artistes ne dépasse pas 13 lignes du texte*[727]*. Au cirque et au music-hall, le terme "assistant" est préféré*". Estimant que la notion d'artiste de complément incluait celle de figurant, le Sénat a supprimé toute référence à ce dernier, mais il ajouta un renvoi aux usages professionnels et aux contrats : l'artiste de complément devenait celui qui était "*considéré comme tel par contrat ou par les usages professionnels*".

M. Richard riposta, dans son rapport n° 2682 (p. 18), en dénonçant le risque d'"*abus consistant à imposer à des seconds rôles des contrats d'artistes de complément*". En réalité, dans un tel cas, il reviendrait au juge de

724. Rapport A.N. n° 2235, p. 39.

725. A.N., 2ème séance du 28 juin 1984, *J.O., Débats A.N.*, p. 3857.

726. Rapport n° 212, p. 83-84.

727. Il s'agit d'un usage.

requalifier le contrat. Le renvoi de la loi au contrat eût été d'une validité douteuse.

Finalement, la Commission spéciale du Sénat[728] proposa un texte qui est devenu l'article 16 de la loi du 3 juillet 1985 (article L. 212-1 du Code de la propriété intellectuelle). La référence au contrat a été supprimée, non le renvoi aux usages professionnels. Le mot "*figurant*" a été abandonné.

411. La Cour de Paris a eu récemment l'occasion de se prononcer sur la notion d'artiste de complément[729]. L'examen des lois et des conventions collectives ne lui ayant été à peu près d'aucun secours, elle décida de définir elle-même le critère de distinction entre artistes-interprètes et artistes de complément. Ce critère se décompose en trois propositions :

1.- l'artiste de complément a un rôle complémentaire et accessoire (critère de l'importance du rôle);

2. - sa personnalité ne transparaît pas dans sa prestation qui n'est pas originale (critère de l'originalité) ;

3. - enfin, il est interchangeable et non-identifiable (critère de l'anonymat).

En matière musicale, on ne voit guère d'application possible de la notion d'artiste de complément, étant donné qu'aucun usage n'existe à ce sujet, sauf à l'opéra pour les figurants. Mais ceux-ci ne sont pas des musiciens.

Le critère dégagé par la cour de Paris semble difficilement transposable aux musiciens car son arrêt a été rendu à propos d'une publicité audiovisuelle.

---

728. Rapport Jolibois, n° 410.

729. Paris, 18 fév. 1993, *Christian Armbruster, dit Bruster c/ S.A. Téléma*, inédit (n° du répertoire général : 92/31724). *Cf.* chron. Kerever, *R.I.D.A.*, oct. 1993, n° 158. 197.

Le raisonnement ne vaut sans doute que pour les acteurs, non pour les musiciens.

Par ailleurs, si on devait le retenir à leur endroit, il serait à craindre que la plupart des musiciens d'orchestres et de chœurs se voient relégués au rang d'artiste de complément, ce qui serait inadmissible. En effet, en musique, aucune note n'apparaît comme secondaire : le triangle de l'orchestre n'est pas un artiste de complément, le choriste non plus, même s'il est "perdu" dans la masse chorale.

412. La loi du 3 juillet 1985 semble avoir étendu la définition de l'artiste-interprète comme le lui permettait l'article 9 de la Convention de Rome, puisqu'elle protège aussi ceux qui n'interprètent pas une œuvre de l'esprit mais un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes. En réalité, la même loi, modifiant l'article 3 de la loi du 11 mars 1957 (article L. 112-2 du Code de la propriété intellectuelle) a ajouté à la liste (non limitative) des œuvres de l'esprit "*les numéros et tours de cirque*". Il apparaît donc que l'opposition que l'article L. 212-1 laisse supposer entre les œuvres littéraires et artistiques, d'une part, et les numéros de variétés et de cirque, d'autre part, est erronée. Seuls les numéros de marionnettes devaient être cités expressément. Quoi qu'il en soit, la redondance ne nuit pas aux personnes protégées.

413. Enfin, peu importe que l'artiste-interprète soit un professionnel ou un amateur, le mérite n'étant pas pris en considération pour accorder la protection de la propriété littéraire et artistique. D'ailleurs, il ressort de deux arrêts de la Cour de cassation que même les amateurs peuvent être rétribués (ils n'en restent pas moins des professionnels d'un autre métier, donc des *musiciens amateurs*[730]).

---

730. Cass. civ. sect. soc. 10 déc. 1959, *Caisse des congés spectacles c/ Communeau, Gaz. Pal.* 1960. 1. 150 ; Crim. 30 mars 1960, *Caisse des congés spectacles, Gaz. Pal.* 1960. 2. 31. Les musiciens amateurs n'en sont pas moins des salariés s'ils sont rétribués par une personne avec qui ils ont eu un lien de subordination.

3°. - Le Code du travail

414. L'article L. 762-1 du Code du travail, résultant de la loi n° 69-1186 du 26 décembre 1969[731] contient une définition plus large encore de l'artiste de spectacle :

> "Art. L. 762-1, alinéa 3 : *Sont considérés comme artistes du spectacle, notamment l'artiste lyrique, l'artiste dramatique, l'artiste chorégraphique, l'artiste de variétés, le musicien, le chansonnier, l'artiste de complément, le chef d'orchestre, l'arrangeur-orchestrateur et, pour l'exécution matérielle de sa conception artistique, le metteur en scène*".

La liste n'est pas limitative. Elle inclut l'artiste de complément, l'arrangeur-orchestrateur et le metteur en scène, contrairement au Code de la propriété intellectuelle.

L'artiste-interprète est donc un artiste du spectacle au sens large. Mais tous les artistes du spectacle ne sont pas des artistes-interprètes. Ainsi en est-il, en particulier, de l'arrangeur-orchestrateur qui est un compositeur (ou *auteur* au sens du droit d'auteur) et de l'artiste de complément qui est expressément exclu par le Code de la propriété intellectuelle (article L. 212-1).

4°. - Les conventions collectives[732]

415. Il existe un très grand nombre de conventions collectives régissant les rapports entre les artistes-interprètes et leurs employeurs. Ces textes définissent

---

731. *D.* 1970. L. 22.

732. Sur la question, *cf.* DEBBASCH (Charles), *Droit de l'audiovisuel*, précis Dalloz, 1988, p. 658 et s., n° 656 et s.

généralement le terme "artistes-interprètes". Nous en donnerons deux exemples.

416. a) Le "protocole n°1" du 31 janvier 1985, annexé à la convention collective de la communication et de la production audiovisuelles du 31 mars 1984.

Il est applicable au "*musicien choriste*", à l'"*artiste musicien radio*", au "*chef de chœur*", au "*chef d'orchestre*", au "*musicien copiste radio*"... Autant d'espèces à ajouter éventuellement à la liste proposée plus haut[733].

Les conventions collectives n'ajoutent ni ne retranchent à la définition légale qui conserve sa suprématie. Simplement, elles lui donnent un tour plus concret et présentent un aperçu du vocabulaire professionnel.

417. b) La convention collective des artistes-interprètes engagés pour des émissions de télévision du 30 décembre 1992[734].

Elle s'applique, notamment, aux artistes dramatiques, lyriques, chorégraphiques, de variétés et aux artistes de chœurs. Mais sont exclus de sa

---

733. *Cf. supra,* n° 399.

734. Convention passée le 30 déc.1992 entre le syndicat national libre des acteurs, le syndicat français des artistes-interprètes, le syndicat des artistes du spectacle, le syndicat indépendant des artistes-interprètes, d'une part, et T.F.1, France 2, France 3, Canal Plus, la SEPT, l'I.N.A., l'Union syndicale des producteurs de programmes audiovisuels et la société Pathé-Télévision, d'autre part (*Légipresse* 1993. IV. 29). Cette convention collective remplace celle du 31 mai 1988 ayant succédé elle-même à celle du 16 mai 1971 (*L'artiste musicien*, n° 79, 2ème trimestre 1987, p. 4-14).

protection spéciale, les "*artistes de complément*(...), *silhouettes*[735] (...), *chefs de file*[736], *doublures lumière*[737] et (les) *artistes musiciens*" (article 1.1).

Cette liste nous renseigne sur les différentes catégories d'artistes-interprètes considérés comme tels par la pratique. Toutefois, elle n'exclut pas de la protection légale les personnes qu'elle évacue de son champ d'application. Ainsi, les "*artistes musiciens*" restent-ils des artistes-interprètes à part entière, sauf, bien entendu, lorsqu'ils se contentent de mimer à la télévision. Il faut alors les rejeter dans la catégorie des figurants et autres artistes de complément.

B. - Synthèse

418. Un tableau comparatif fait apparaître les différences et ressemblances entre ces différentes définitions.

Précisons tout de suite que le domaine d'application des textes susvisés n'est pas le même.

Dans la mesure où la loi du 3 juillet 1985 a été élaborée pour mettre le droit français en conformité avec la Convention de Rome, il est certain que leur champ d'application est sensiblement le même. Les étrangers, ressortissants des Etats qui l'ont ratifiée, bénéficient donc de la protection légale française.

En revanche, le Code du travail ne s'applique qu'à la prestation "vivante" ou "directe". Pour le reste (diffusion par tous moyens de la prestation) le Code de la propriété intellectuelle s'applique. Il existe donc une

735. "*Artistes de complément dont le personnage doit, pour les nécessités de la mise en scène, ressortir dans le champ de la caméra*" (article 1.1).

736. Figurants principaux chargés de recruter les autres figurants en vue d'un spectacle ou d'un tournage donné.

737. Personnes remplaçant les acteurs principaux en vue de régler les éclairages. Elles évitent à ceux-ci des heures de présence non consacrées au tournage.

intersection entre la loi sur les droits voisins et le Code du travail, mise en relief par le renvoi de la première au second (articles L. 212-3 et L. 212-6 du Code de la propriété intellectuelle).

Ce qui a été dit de l'artiste-interprète musicien vaut donc pour la définition créée par la loi de 1985. Celle-ci vise cette catégorie d'artiste par les mots "*représente*" (un opéra), "*chante*", "*joue*", "*exécute*". Mais si le musicien ou le chanteur n'interprète pas une œuvre "*littéraire ou artistique*", il n'est pas protégé. Il faut donc que ce qu'il joue ou chante réponde aux critères de l'œuvre de l'esprit tels que définis par le droit d'auteur ; peu importe, cependant, qu'il s'agisse d'une œuvre *musicale*, et non pas "*littéraire*" ou "*artistique*", la formule ci-dessus ayant un caractère générique. Cela étant, il paraît bien improbable, en pratique, que l'objet d'une interprétation musicale puisse ne pas être une *œuvre* au sens du droit d'auteur…

Le mérite ne semble pas constituer un critère permettant de définir l'artiste-interprète. Force est de constater, toutefois, que si les figurants sont exclus de la protection accordée par le Code de la propriété intellectuelle, c'est peut-être parce que la loi considère qu'ils ne le méritent pas. Mais, en réalité, la raison tient aux caractéristiques de leur prestation : celle-ci ne porte pas l'empreinte de leur personnalité. Sans doute est-ce là reconnaître que seuls les "auteurs" d'une prestation originale sont des interprètes. Il s'agit donc du critère d'originalité et non du mérite[738].

La définition légale apparaît désormais plus claire. Elle n'est cependant pas exempte de doutes quant à certaines catégories d'artistes qu'il reste à qualifier, *de lege ferenda*.

---

738. Sur la prise en considération du mérite de l'artiste-interprète par le droit positif antérieur à la loi du 3 juil. 1985, *cf.* CARREAU (Caroline), *Mérite et droit d'auteur*, déjà cité, nos 416-417, p. 299-301.

§ 2. - La définition *de lege ferenda*

419. Deux cas sont difficiles à qualifier : celui du metteur en scène (A), parce que son activité se situe à mi-chemin entre la création et l'interprétation ; et celui des instruments de musique mécanique (B), parce qu'on ne sait, au juste, qui interprète les musiques qu'ils font entendre.

A. - Le metteur en scène

420. Le metteur en scène est-il un auteur ? Certains le pensent. La jurisprudence reste assez mince sur ce sujet[739]. Au cinéma, le réalisateur est considéré comme l'auteur du film.

Le metteur en scène de théâtre ou d'opéra est-il un interprète ?[740]

Le Code du travail le considère comme un artiste du spectacle, mais seulement pour l'exécution matérielle de sa conception artistique. Il est certain qu'il est un *créateur* au sens large. Mais s'il "interprète" l'œuvre représentée, c'est au sens figuré, de même que le peintre interprète un paysage en faisant œuvre picturale.

Le metteur en scène, parce qu'il ne participe pas à l'*exécution* semble exclu de la catégorie des artistes-interprètes. Toutefois, pour la même raison que le chef d'orchestre[741], on peut dire qu'il participe à la *conception* (même musicale) de l'interprétation. Autrement dit, il est un *co-créateur* de l'interprétation-conception. La distinction du Code du travail (article L. 762-1) convient parfaitement : comme le chef d'orchestre, il *conçoit* l'interprétation de l'œuvre. Le fait qu'il ne l'exécute pas lui-même ne doit pas le priver de la

739. *Cf. supra*, nos 53 et 85 avec la jurisprudence citée en note.

740. Sur la question, *cf.* CHEVALIER (Philippe), *Le statut juridique du metteur en scène*, thèse Paris II, 1989.

741. *Cf. supra*, nos 82-86.

protection légale car, comme le chef d'orchestre, son travail de conception se situe *avant* la représentation ou exécution. En musique, il est fréquent que le metteur en scène influe sur l'interprétation des chanteurs lyriques.

A notre avis, le metteur en scène doit être qualifié sensiblement de la même façon que le chef d'orchestre, pour les raisons déjà exposées plus haut[742]. Il peut donc s'agir d'un auteur s'il fait œuvre originale. Mais ce n'est pas un artiste-interprète au sens des droits voisins.

B. - Les instruments de musique mécanique

421. On laissera de côté la question désuète du phonographe[743]. Ce qui va nous occuper, dans l'immédiat, est la question de savoir si les instruments de musique mécanique peuvent donner lieu à l'intervention d'un artiste-interprète.

422. Il existe des *pianos mécaniques* qui reproduisent l'exécution qu'un interprète a faite. En réalité, il s'agit d'un enregistrement ou fixation d'une interprétation que l'on peut entendre, non pas par un système de reproduction indirecte des sons, comme dans les appareils lecteurs de phonogrammes du commerce, mais directement sur l'instrument lui-même qui "rejoue" tout seul, automatiquement, le morceau de musique gravé par son intermédiaire. Etant donné que l'intervention de l'homme n'est plus requise pour la reproduction de l'interprétation, il est certain que ladite reproduction n'est pas une interprétation proprement dite.

423. Le problème est plus délicat à propos des *orgues de barbarie*. Ces instruments à tuyaux ne comportent pas de clavier. Les sons qu'ils produisent sont programmés sur une bande perforée qui défile sous l'action d'un volant lui-

742. *Supra*, nos 85 et 86.

743. *Cf.* ESCHOLIER, *Les instruments musico-mécaniques et le droit d'auteur*, thèse, Paris, 1930.

même actionné par une personne. La question est donc de savoir si cette personne est un artiste-interprète. Autrement dit : a-t-elle un rôle artistique à jouer dans la restitution d'un morceau de musique ? Pour répondre à ces questions, quelques précisions techniques s'imposent. L'instrument ne possédant qu'un *ambitus* restreint, il est rare qu'une œuvre puisse y être jouée sans un arrangement. Par ailleurs, l'interprétation, c'est-à-dire la façon de jouer l'œuvre, ne peut résulter que de la confection minutieuse de la bande perforée en usant des différences de durée de chaque son et des silences qui en façonnent les contours, tout ceci avec une précision remarquable. Le tempo, quant à lui, résulte de la vitesse de défilement de la bande, donc de l'action du "joueur" d'orgue de barbarie.

Il apparaît donc que l'interprète de la musique produite par l'orgue mécanique est aussi bien l'auteur de la bande perforée que la personne qui actionne le volant ou la manivelle. Dans la plupart des cas c'est la même personne. Le joueur d'orgue de barbarie est donc tout à la fois un *arrangeur* (donc l'auteur d'une œuvre composite), et un *interprète.* Il transpose une œuvre généralement écrite pour d'autres instruments (souvent l'orchestre) en même temps qu'il en fixe l'interprétation, celle-ci étant inséparable de la transposition. La conclusion de cette analyse s'impose : la bande perforée des orgues de barbarie est un *phonogramme d'un type particulier* qui comporte la fixation tout à la fois d'une œuvre et d'une interprétation, c'est-à-dire d'une œuvre interprétée. La lecture de ce phonogramme se fait mécaniquement. Mais le joueur d'orgue garde la maîtrise du tempo sans varier pour autant la hauteur des sons, contrairement aux disques à microsillon et aux bandes magnétiques dont la vitesse de rotation détermine la hauteur absolue des sons.

Il reste une question : la personne qui actionne l'orgue de barbarie sans avoir réalisé la bande perforée est-elle un artiste-interprète ? Force est de constater la faiblesse de sa contribution artistique : seule la vitesse de

défilement serait le siège de son art. D'autre part, aucun apprentissage véritable ne semble nécessaire, si ce n'est un certain tour de main comme celui qu'un artisan ou un ouvrier doit acquérir pour accomplir sa tâche. Aussi, bien que sa part d'intervention ne soit pas tout à fait nulle et malgré le principe général — applicable dans le domaine du droit d'auteur et vraisemblablement transposable aux droits voisins — selon lequel le mérite ne doit pas être un critère de protection d'un art, le joueur d'orgue de barbarie ne peut être, selon nous, regardé comme un artiste-interprète. Pour la même raison les "disc-jockeys" intervenant sur la rotation des disques à microsillon (disques dits noirs ou en vinyl) ne sont pas davantage des artistes-interprètes : l'effet de répétition caractéristique d'une certaine musique "*rap*" n'est pas de l'*interprétation*. (Vu du côté de l'auteur et de l'interprète, ce serait plutôt une atteinte portée au droit moral.)

En revanche, l'artiste-musicien, propriétaire de son instrument, qui réalise lui-même les bandes perforées est sans aucun doute à la fois un compositeur et un interprète. En pratique, il est adhérent de la S.A.C.E.M. et de l'ADAMI[744].

Telle est la définition de l'artiste-interprète : celle du droit positif, d'une part ; celle que l'on peut souhaiter, d'autre part. On aura remarqué que la catégorie juridique ne correspond pas nécessairement à la définition rationnelle générale. C'est que le Droit n'accorde pas sa protection de façon universelle. Est juridiquement un artiste-interprète celui qui est jugé digne de protection.

---

744. Nous avons rencontré, lors d'une conférence de presse sur le forum des orgues d'Ile-de-France, organisé par l'ARIAM d'Ile-de-France en automne 1991, un joueur d'orgue de barbarie qui a confirmé sa double qualité conduisant à la double adhésion aux sociétés de perception et de répartition des droits.

424. Sachant qui est titulaire du droit voisin accordé à l'artiste-interprète, il s'agit d'examiner comment les caractéristiques de ce titulaire ont impliqué la création de prérogatives particulières à son profit. En un mot, *étant un créateur, personne physique, l'artiste-interprète bénéficie d'un droit moral "attaché à sa personne"* comme l'indique l'article L. 212-2 du Code de la propriété intellectuelle.

Le droit moral de l'artiste-interprète fera l'objet du Titre Ier de la présente partie.

TITRE I

LES INCIDENCES DE LA PERSONNE DE L'ARTISTE-INTERPRETE SUR LE CONTENU DE SON DROIT VOISIN

(le droit moral)

425. De même que l'auteur, et contrairement aux autres titulaires de droits voisins, l'artiste-interprète jouit d'un *droit moral*. La parenté avec l'auteur s'explique par le fait que l'interprète est un *artiste* qui accomplit un travail de *création*, au sens large. Le produit de son activité porte la marque de sa *personnalité*. L'opposition avec les autres titulaires de droits voisins est tout aussi justifiée puisque les entreprises qui en constituent la quasi-totalité sont le plus souvent des personnes morales et accomplissent toujours une tâche d'abord *technique* avant d'être (indirectement) artistique.

I. - Droit moral et droits de la personnalité

426. Sans entrer dans les hésitations doctrinales sur l'existence et la nature des droits de la personnalité, il est nécessaire de préciser si le droit moral se confond avec les droits de la personnalité.

Une première constatation consiste à relever que certains attributs légaux du droit moral sont en commun avec certains attributs jurisprudentiels ou légaux des droits de la personnalité. Ainsi, le droit au respect du nom et de la qualité (articles L. 121-1 et L. 212-2 du Code de la propriété intellectuelle) revient-il à toute personne physique, auteur, artiste-interprète ou simple individu. La jurisprudence en fait une application constante. La loi elle-même permet indirectement de protéger le nom et la qualité, en en punissant l'usurpation (articles 259 et 261 du Code pénal), dans la mesure où le vrai titulaire pourrait en souffrir. Le droit de divulgation et le droit au respect de l'œuvre ou de l'interprétation recoupent en grande partie le droit à l'honneur et à la réputation. D'ailleurs, concernant les artistes-interprètes, le projet de loi

n° 2169[745] prévoyait que le droit moral consistait pour l'artiste-interprète à "*s'opposer à toute altération de la prestation préjudiciable à son **honneur** ou à sa **réputation***". Cette définition réduisait le droit moral aux droits de la personnalité consacrés par la jurisprudence antérieure à la loi du 3 juillet 1985. Quant au droit de divulgation, son existence est incertaine, s'agissant de droits voisins. Mais il est probable qu'il relève tant d'une liberté individuelle que d'une liberté publique — si l'on admet un droit à la divulgation —, c'est-à-dire à la liberté d'expression.

Une seconde constatation montre que, pour la plupart des auteurs de doctrine, *le droit moral est un droit de la personnalité*[746]. Il n'est donc qu'une application particulière de cette théorie aux créateurs et interprètes, en considération de leurs prestations. Le droit moral constituerait ainsi un droit spécial dans les droits de la personnalité comme les "contrats spéciaux" se rattachent inévitablement au droit commun des contrats. Il constitue une branche des droits de la personnalité qui n'en est pas encore tout à fait détachée.

Aussi en revêt-il les caractères principaux (*cf. infra,* IV, n° 429).

Il s'agira, dans les développements qui vont suivre, de déterminer la

---

745. Assemblée Nationale, 1ère lecture, 2de session ordinaire 1983-84, *J.O., Débats A.N.*

746. Pour la nature de droit de la personnalité : CARBONNIER (Jean), *Les Biens*, coll. «Thémis», P.U.F., 10ème éd., 1980, n° 83 ; COLOMBET (Claude), *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, précis Dalloz, 5ème éd., 1990, n° 126, p. 149 ; CORNU (Gérard), *Droit civil, Introduction, les personnes, les biens*, Montchrestien, E.J.A., 1990, n° 1696, p. 554 *in fine* ; DESBOIS (Henri), *Le droit d'auteur en France,* Dalloz, 1978, n° 381, p. 470 ; MAZEAUD (H., L. et J.), *Leçons de droit civil, Les personnes* (volume 2, tome I), Montchrestien 1986, n° 833, p. 983 ; PLAISANT (Robert), *Juriscl. civ.*, annexes, *Propriété littéraire et artistique*, fascicule 310 : "*Le droit moral appartient à la catégorie plus vaste des droits dits de la personnalité*". POLLAUD-DULIAN (Frédéric), *Jurisclasseur civil,* annexes, *Propriété littéraire et artistique*, fascicule 337, n° 5 ; WEILL (Alex) et TERRE (François), *Droit civil. Les personnes. La famille. Les incapacités*, précis Dalloz, 5ème éd. avec mises à jour au 20 mai 1993, n° 34.

portée que conserve la jurisprudence ancienne, depuis la loi du 3 juillet 1985 : le droit moral est-il exclusif des autres droits de son espèce, ou se combine-t-il avec eux?[747]

Nous avons, dans ce premier point (I), considéré ensemble le droit moral des auteurs et celui des artistes-interprètes. Le moment est venu de les distinguer.

II. - Droit moral de l'artiste-interprète et droit moral de l'auteur

427. Une comparaison s'impose puisque l'artiste-interprète jouit d'un *droit voisin du droit d'auteur.*

Les prérogatives en commun sont le droit au respect du nom, de la qualité et de l'œuvre ou de l'interprétation : l'article 17 de la loi du 3 juillet 1985[748] a été volontairement modelé sur l'article 6 de la loi du 11 mars 1957[749] (la rédaction en est due à la Commission spéciale du Sénat qui a modifié le projet de loi initial, voté tel quel par l'Assemblée Nationale en première lecture[750]).

En revanche, le droit de divulgation, énoncé à l'article L. 121-2 du Code de la propriété intellectuelle, et le droit de repentir ou de retrait, prévu en son article L. 121-4, n'apparaissent pas en matière de droits voisins[751]. Cette

---

747. *Cf. infra*, nos 578 et s.

748. Art. L. 212-2 C. propr. intell.

749. Art. L. 121-1 C. propr. intell.

750. *Cf.* rapport JOLIBOIS n° 212, Sénat, deuxième session extraordinaire de 1984-85, p. 87 à 89 ; et *supra*, n° 426, pour le texte du projet.

751. *Cf. infra*, nos 477 et s.

différence s'explique par la nature même de l'interprétation musicale : le respect de l'œuvre représentée impose une certaine limitation du droit moral de l'artiste-interprète. Spécialement, l'exercice hypothétique d'un retrait préjudicierait au compositeur qui verrait son œuvre retirée du commerce ou de la diffusion médiatique. La prééminence du droit d'auteur confirme cet état de choses (article L. 211-1).

L'article L. 212-2 alinéa 2 ne confère pas au droit moral de l'artiste-interprète le caractère perpétuel énoncé à l'article L. 121-1 pour le droit d'auteur. Toutefois, aucune limitation de durée n'est prévue, ni directement, ni indirectement par une exclusion de sa dévolution successorale. (Nous examinerons ce problème à propos de la succession de l'artiste-interprète[752]).

Enfin, le Code n'organise pas un régime spécial quant à la succession de l'artiste-interprète. Simplement, le droit moral est transmissible à cause de mort (article L. 212-2, alinéa 3). Cependant, ce dernier texte assigne une fonction défensive aux héritiers qui n'apparaît pas dans le texte applicable aux auteurs. Le droit moral de l'artiste-interprète n'est transmissible à cause de mort que pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt. Cette transformation du droit moral n'est pourtant pas spéciale à notre domaine ; elle a été relevée par la doctrine à propos des auteurs[753], comme disposition implicite.

Par ailleurs, si un conflit apparaît entre un auteur et un artiste-interprète, le juge saisi devra appliquer l'article L. 211-1 du Code de la propriété intellectuelle qui ordonne de donner la préférence à l'auteur afin de ne pas

---

752. *Infra*, n^os^ 623 et s.

753. *Cf.* notamment, DESBOIS (Henri), *Le droit d'auteur en France,* 1978, n° 465, p. 567 ; FRANÇON (André), *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, 1989, p.243; BERTRAND (André), *Le droit d'auteur et les droits voisins*, 1991, n° 6.412, p. 237.

limiter l'exercice de son droit[754].

III. - Droit moral de l'artiste et autres droits voisins

428. Avant de traiter du droit moral de l'artiste-interprète en lui-même, il paraît indispensable de signaler que les autres titulaires de droits voisins en sont dépourvus. La nature même de la prestation l'explique assez. Seul l'artiste-interprète fait preuve de création artistique alors que les producteurs et les entreprises de communication audiovisuelle se cantonnent à un rôle technique. De plus, ces partenaires de l'artiste-interprète sont le plus souvent des personnes morales. Le droit moral étant un droit de la personnalité, il ne saurait, comme tel, bénéficier qu'à une personne physique.

C'est justement la raison pour laquelle le droit moral est traité dans cette seconde partie se rapportant plus particulièrement à la personne de l'artiste-interprète.

IV. - Les caractères du droit moral de l'artiste-interprète

429. Probablement *perpétuel*[755], le droit moral de l'artiste-interprète est *inaliénable* et *imprescriptible.* Toutefois, des exceptions tenant à la théorie de l'abus de droit permettent de ne pas en faire un droit discrétionnaire[756].

Ce droit est attaché à la personne de son titulaire (article L. 212-2, alinéa 2), ce qui ne peut qu'appuyer l'opinion dominante qui le classe parmi les *droits*

---

754. *Cf. infra*, n° 569. Pour une application au droit patrimonial, *cf. supra*, n° 255.

755. *Cf. supra*, II, n° 427 et *infra*, n° 625.

756. *Cf. infra*, n° 571.

de la personnalité.

Enfin, ce droit est transmissible à cause de mort. A cette occasion, le titulaire va changer : ce sont les héritiers qui exerceront le droit[757].

V. - Particularités musicales

430. L'étude du droit moral sera conduite dans la matière qui nous occupe : la musique. Or, ce domaine recèle des particularités certaines qui justifient qu'on l'isole.

Tout d'abord, plus que partout ailleurs, l'artiste-musicien interprète est confronté au *respect du compositeur et de l'œuvre* interprétée. C'est un de ses devoirs ; c'est aussi une condition de la qualité de sa prestation. Un musicien qui ne sait pas exprimer le style de tel compositeur risque de rencontrer la réprobation du public. Mais on dira que l'acteur de théâtre ou de cinéma se trouve dans la même position à l'égard de l'auteur de la pièce ou du réalisateur du film.

Cela n'est qu'une apparence.

En effet, d'une part, en matière de théâtre, ce n'est pas tant l'acteur que le metteur en scène qui est susceptible d'altérer la pièce. Et certains ne s'en privent pas, surtout lorsqu'il s'agit de représenter un auteur dont les œuvres sont tombées dans le domaine public. L'acteur, quant à lui, pourvu qu'il ne change pas le texte, ne peut guère en transformer véritablement le sens par la seule façon de le déclamer. De plus, la tradition lui laisse plus de liberté à cet égard. C'est plutôt le metteur en scène qui se trouve proche du musicien-interprète, et plus précisément du chef d'orchestre. Mais la jurisprudence lui attribue facilement la qualité d'auteur, surtout pour un spectacle de sons et

---

757. *Cf. infra*, n° 625.

lumières[758]. Dans un arrêt du 8 juillet 1971, la cour de Paris[759] considérait le metteur en scène comme un auteur. Les arguments qu'elle présentait auraient été autant de raisons pour qualifier de même le chef d'orchestre. Mais la jurisprudence s'y est montrée plus hostile, généralement[760].

Le chef d'orchestre se trouve donc dans une situation particulière, différente de son homologue de théâtre. Les musiciens-interprètes sont ainsi soumis naturellement mais aussi *juridiquement* aux compositeurs, en application de l'article L. 211-1 du Code de la propriété intellectuelle.

D'autre part — et la spécificité est plus apparente encore — l'interprétation musicale est le plus souvent *collective*. Du moins est-ce le cas de tous les orchestres et de tous les choeurs. La poésie mesurée à l'antique ne se déclame plus guère en choeur comme chez les Grecs Anciens (ce serait d'ailleurs une forme de musique). C'est le privilège des musiciens de pouvoir — et devoir — jouer et chanter ensemble, non pas seulement alternativement, mais aussi *simultanément*. Les acteurs, eux, se contentent de dialoguer. Et même dans ce théâtre musical qu'est l'opéra (les œuvres dramatico-musicales en général), les acteurs-chanteurs peuvent s'exprimer harmonieusement en duo, trio, quatuor, etc... jusqu'à un choeur constitué, alors que dans le théâtre parlé, ce serait pure cacophonie[761].

431. En raison de la nature particulière de l'exécution musicale, le droit moral de l'artiste-interprète reçoit en ce domaine une application spécifique, tant en

---

758. Bourges, Ch. d'acc., 1er juin 1965, *D.* 1966. 44, note Delpech.

759. Paris, 8 juill. 1971, *R.I.D.A.*, janv. 1973, p. 134 ; *R.T.D. com.* 1973. 100, obs. Desbois. Le metteur en scène d'opéra "*fait œuvre originale dans les instructions qu'il donne (...) et également sur l'entrée, la sortie et le comportement des interprètes, ainsi que sur le ton et le rythme des paroles qu'ils ont à prononcer...*" !

760. *Cf. supra*, n° 47 et s. et 82.

761. Sauf, sans doute, les choeurs parlés de la Grèce antique, mais ceux-ci ne permettaient pas toutes les fantaisies des choeurs chantés.

ce qui concerne le respect du nom, de la qualité et de l'interprétation, que l'éventuel droit de divulgation.

C'est ce que nous allons voir au cours du présent chapitre.

Parmi les prérogatives morales de l'artiste-interprète, deux d'entre elles sont directement attachées à sa personne : le droit au respect de son nom et de sa qualité, que l'on peut regrouper en un *droit à la paternité de l'interprétation* (chapitre I).

D'autres, tout en demeurant dans l'ordre personnel, ont pour but de protéger la prestation de leur titulaire : le *droit au respect de l'interprétation* et, préexistant à celui-ci, le *droit de divulgation* qui en constitue un préalable. C'est la seconde prérogative morale qui — si elle existe bien — se trouve rattachée indirectement à son titulaire (ces deux attributs feront l'objet d'un chapitre II).

Après avoir exposé le droit moral de l'artiste-interprète tel qu'il résulte de la législation en vigueur, il conviendra de se demander si la jurisprudence antérieure a encore une portée en droit positif (chapitre III).

Chapitre I. - Les attributs du droit moral directement attachés à la personne de l'artiste-interprète.

Chapitre II. - Les attributs du droit moral indirectement attachés à la personne de l'artiste-interprète.

Chapitre III. - La portée actuelle de la jurisprudence antérieure à la loi du 3 juillet 1985.

CHAPITRE I. - LES ATTRIBUTS DU DROIT MORAL DIRECTEMENT ATTACHES A LA PERSONNE DE L'ARTISTE-INTERPRETE

432. Ces attributs sont le droit au respect du nom et de la qualité, énoncés à l'article L. 212-2 du Code de la propriété intellectuelle, traditionnellement regroupés sous le terme générique de "droit à la paternité".

La détermination du contenu des prérogatives (section I) permettra d'étudier l'application qui en est faite (section II).

SECTION I. - LES PREROGATIVES

§ 1. - Le droit au nom

A. - Contenu du droit au nom

433. *Le droit au nom* dont jouit l'artiste-interprète se déduit de la formulation légale : le respect du nom suppose la mention de celui-ci. Respecter le nom, c'est aussi l'énoncer. Il s'agit donc à proprement parler du droit à la paternité d'une interprétation, c'est-à-dire que le public doit être informé de la personne qui interprète telle œuvre ou tel personnage d'un opéra. Non seulement, il ne doit pas être omis de mentionner le nom de l'artiste, mais encore aucune confusion ne doit pouvoir être faite quant au rattachement d'un rôle, d'un instrument ou d'un type de voix au nom de celui-ci. En particulier, si l'un des musiciens ou des chanteurs se fait remplacer, pour une raison quelconque, l'entrepreneur de spectacles doit en avertir le public. De cette façon, si des

critiques malveillantes sont publiées par la suite, elles ne porteront pas ombrage injustement aux absents.

Le tribunal de grande instance de Paris a eu l'occasion de sanctionner l'organisateur d'un spectacle lyrique qui avait omis de modifier le nom du metteur en scène et du décorateur sur le programme, alors qu'il les avait remplacés sur le tard[762]. Toutefois, le jugement ne se fonde pas sur un quelconque droit au respect du nom. Il fait simplement état d'un préjudice moral en raison de l'atteinte à la personnalité artistique des demandeurs.

Sous l'empire du nouveau Code de la propriété intellectuelle, il ne fait pas de doute qu'un artiste-interprète, victime d'une telle confusion, pourrait invoquer avec succès son droit à la paternité prévu par l'article L. 212-2, alinéa 1er[763].

434. En matière de spectacle musical, comme au théâtre ou au cinéma, l'artiste-interprète peut faire usage d'un nom de scène ou d'un nom professionnel, c'est-à-dire d'un *pseudonyme*. La condition essentielle de cette faculté est de respecter le nom d'autrui[764]. Le délit d'usurpation de noms s'applique aussi à l'artiste-interprète qui s'en rend coupable à l'égard d'un de ses collègues et le droit au respect du nom étant commun à toutes les personnes physiques, il s'impose aussi au musicien. Le plus sûr est en général de conserver

---

762. T.G.I. Paris, 3ème ch. 24 février 1968, *Cochet et Marillier c/ Assoc. pour la sauvegarde et la mise en valeur du Paris historique et Assoc. du Festival du Marais*, *D.* 1969. 17. Comp. Paris, 11 mai 1965. 555, note Françon.

763. V. déjà, avant la loi de 1985 : Civ. 1re, 3 mars 1982, *D.* 1982. I.R. 329 ; *Bull. civ. I*, n° 99.

764. "*Le nom patronymique est un des attributs de la personnalité ; celui auquel il appartient a sur lui un véritable droit de propriété et peut interdire à toute personne de le porter si elle n'y a pas droit*". Cass. req. 15 juin 1942, *Gaz. Pal.* 1942. 2. 104.

Voir sur ce point, CHESNAIS (Pierre), *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique*, fasc. 402 "artistes interprètes et exécutants. Effets du contrat d'engagement", n° 45, p. 11.

son propre nom, même s'il est courant : comment reprocher à quelqu'un l'usage de son véritable patronyme ?

La jurisprudence a reconnu à l'artiste-interprète un véritable droit de propriété sur son pseudonyme qu'il semble d'ailleurs pouvoir acquérir par une sorte d'usucapion[765].

L'artiste-interprète, s'il désire conserver l'anonymat, peut en imposer le respect à son cocontractant. C'est le corollaire du droit à la paternité. Pour autant, le droit pécuniaire ne disparaît pas. L'interprète, inconnu du public — sauf des initiés, peut-être — percevra sa rémunération comme si son nom figurait sur le support qui convient.

435. Enfin, "*l'artiste-interprète a le droit au* ***respect*** *de son nom...*"[766] *stricto sensu*, c'est-à-dire que la mention de son nom ou de son pseudonyme ne doit pas être déformée ; ni en partie, ni en totalité. Ainsi, le prénom doit figurer sans erreur et aucune faute d'orthographe ne doit apparaître. On peut se demander si l'environnement ou la place du nom serait susceptible d'être irrespectueux. Si la mention est trop petite ou trop rapide pour être vue ou entendue, il sera loisible à l'artiste de plaider la mauvaise application de l'article L. 212-2 susvisé. Mais c'est surtout *l'altération* qui est sanctionnée. Quant à l'ordre que suit la liste de noms, il se rapporte plutôt à la qualité de l'artiste-interprète.

---

765. Trib. civ. Seine, 6 juin 1931, *Gaz. Pal.* 1931. 436.

766. Article L. 212-2, alinéa 1er du Code.

B. - Nature du droit au nom.

Patrimonialisation du droit au nom

436. Le métier d'artiste-interprète s'étend parfois à une sorte de parrainage commercial consistant à promouvoir un produit, en donnant par exemple son nom à un parfum ou en autorisant à associer son nom et son image à la présentation de ce produit. Même en dehors des publicités (sonores ou audiovisuelles), une telle faculté est laissée à l'artiste. Pourtant, il ne s'agit plus d'interprétation, mais seulement de renommée.

C'est ainsi que le droit au nom est détourné de sa finalité morale pour devenir un droit d'en autoriser l'utilisation contre rémunération : un droit patrimonial[767]. Naturellement, ce droit, commun à toutes les personnes, ne reçoit application qu'en matière professionnelle, et son domaine privilégié est celui des vedettes du cinéma et de la télévision.

---

767. *Cf.* sur ce point : PLAISANT (Robert) et SIALELLI (J.B.), observations sous Trib. civ. Seine, réf., 19 déc. 1953, *J.C.P.* 1955. II. 8114 : "*Le patronyme est utilisé dans un but professionnel ; de ce fait il cesse d'être l'objet d'un droit strictement personnel, de caractère extrapatrimonial ; il prend une valeur pécuniaire et entre dans le commerce, à telle enseigne que l'artiste tire un juste profit de l'usage fait de son nom*". (I. première colonne) ; *cf.* aussi Trib. civ. Seine, 7 déc. 1955 *Poulailler, dit Bernard Franck c/ Bernard Franck*, *R.I.D.A.* n° XI, avril 1956, cité par Pierre CHESNAIS, *in* : *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique*, 1985, fasc. 402, n° 45-46, p. 11, sur le pseudonyme : "... *droit de nature patrimoniale comparable* ... (au) *nom commercial*..." ; PAGE (Henri de), *Traité élémentaire de droit civil belge*, tome 2. *Les personnes*, vol. 1, 4ème éd. 1990, Bruylant, Bruxelles, p. 36 ; CORNU (Gérard), *Droit civil, Introduction, les personnes, les biens*, Montchrestien, 1990, p. 185. Cet auteur parle de "*commercialisation*". *Adde,* sur la "*patrimonialisation de la sphère personnelle* " et la "*patrimonialisation partielle*" du droit à l'image : GALLOUX (Jean-Christophe), "La distinction entre la personne et la chose" *in Nouvelles technologies et propriété*, Les éditions Thémis, Litec diffusion, Actes du colloque tenu à la Faculté de droit de l'Université de Montréal les 9 et 10 nov. 1989, 1991, p. 213-215.

§ 2. - Le droit au respect de la qualité

437. Peu d'auteurs de doctrine s'y attardent. Desbois réduit ce droit à celui de faire figurer ses titres après son nom[768] : un tel... de l'opéra de Paris, 1er prix du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, etc. Et la vanité n'étant pas toujours bornée, il semble raisonnable de ne pas en faire un droit absolu, en écourtant au besoin la liste des diplômes et titres divers si cela ne paraît pas indispensable. D'ailleurs, un *curriculum vitae* inséré dans un programme de concert pourra se charger de les citer.

Mais peut-on élargir la notion de *qualité* ?

L'étymologie nous indique que le mot *qualité* vient du latin "*qualitas*", tiré par Cicéron de "*qualis*", *quel* sur le modèle du grec "*poiotês*" (de "*poios*" lequel) ; "le fait d'être tel ou tel, d'avoir telle ou telle propriété"[769]. Les dictionnaires de référence définissent la qualité comme le titre que l'on porte en raison de sa naissance, de sa charge, *de sa profession*, de sa position, etc. et renvoient, pour l'expression *en qualité de* ou *ès-qualités*, à *comme, à titre de, tant (en tant que)*[770]. Or l'artiste-interprète peut avoir plusieurs "qualités" (dans ce sens que l'on vient de mentionner) et intervenir tantôt en tant que soliste, tantôt en tant que chef d'orchestre, voire en cumulant les qualités et diriger l'orchestre tout en jouant du violon, du piano ou du clavecin.

Il semble bien que l'article L. 212-2 du Code de la propriété intellectuelle soit applicable lorsqu'on n'indique pas en quelle qualité un artiste-interprète se

---

768. DESBOIS (Henri), *Le droit d'auteur en France*, 1978, n°419, p. 513.

769. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, P.U.F., 8ème éd. 1989, v° *qualité.*

770. *Cf.* notamment, Littré, v° *qualité* ; *Dictionnaire de l'Académie française*, 8ème éd., 1935, tome II, v° *qualité.*

produit, et *a fortiori* lorsqu'une fausse qualité est indiquée : tromboniste au lieu de violoniste, violon du rang au lieu de premier violon... D'ailleurs, même si aucun préjudice n'est démontré, il suffit que le droit moral soit violé pour que le tribunal puisse prononcer une sanction. Toutefois, pour éviter tout abus, il serait sage d'interpréter restrictivement le texte de la loi du 3 juillet 1985 et de ne considérer comme une atteinte au respect de la qualité qu'une erreur caractérisée et évidente. Quant à la sanction, ne pouvant consister raisonnablement qu'en une rectification, elle aura rarement l'occasion de s'appliquer, le "jeu" n'en valant guère la "chandelle".

Nous retrouverons quelques applications de ce droit, ci-après (section II).

Telles sont les prérogatives contenues dans le droit au respect du nom et de la qualité énoncé à l'article L. 212-2.

Quelles en sont les applications ?

SECTION II.- L'APPLICATION DES PREROGATIVES

438. Le législateur, en élaborant les textes sur les droits voisins, a entendu consacrer une partie de la jurisprudence. Aussi, certaines solutions antérieures, relatives au droit à la paternité, paraissent-elles avoir conservé leur portée de principe. Elles sont complétées par les décisions postérieures (§ 1). Mais d'autres questions se posent en l'absence de précédent (§ 2).

§ 1. - Les cas réglés par la jurisprudence

A. - Le droit au nom ou au pseudonyme

439. 1°. - Le 19 février 1955, le tribunal civil de la Seine rendait un jugement dans l'affaire *Francined* [771], statuant notamment sur le droit pour un acteur de cinéma de ne paraître que sous son pseudonyme.

Francis Contandin, le frère de Fernandel, avait pour pseudonyme *Francined*. A l'occasion du tournage d'un film "*La minute de vérité*", avec Michèle Morgan et Daniel Gélin, l'acteur avait été filmé lors des pauses. Les prises de vue ont ensuite servi à constituer un court métrage de reportage où l'on ne désignait pas Francis Contandin sous son nom de scène, mais comme "*le frère de Fernandel*". *Francined* assigna donc le producteur du film (la société Franco-London Film) en dommages-intérêts pour réparer le préjudice qu'il avait subi de ce fait, en se fondant sur l'article 1382 du Code civil.

Le tribunal reconnut l'"*atteinte au droit au pseudonyme*" et déclara : "*Attendu que le pseudonyme est un élément de la personnalité de l'acteur...*" ; "*qu'il doit être à ce titre protégé, quelles que soient sa durée et sa notoriété, dès lors qu'il n'est pas contraire à la loi, à l'ordre public ni aux bonnes moeurs*".

Cet exemple montre que l'artiste-interprète peut faire usage de son nom ou de son pseudonyme en le rattachant à son image, même en dehors de toute prestation artistique. En effet, dans la séquence litigieuse, Francined, précisément, ne tournait pas le film pour lequel il était engagé. Il ne jouait aucun rôle. Toutefois, le droit au nom étant intimement attaché à la personne, il

---

771. Trib. civ. Seine, 3ème ch., 19 février 1955, *Francined c/ soc. Franco London Film* : *J.C.P.* 1955. 8678, obs. Robert Plaisant.

y avait lieu d'en sanctionner le non-respect. Le tribunal a donc condamné le producteur du reportage au paiement de dommages-intérêts.

440. Il semble que depuis la loi du 3 juillet 1985, aucun changement décisif ne commanderait une autre solution. Bien entendu, le demandeur ne se fonderait plus sur l'article1382 du Code civil mais sur l'article L. 212-2 du Code de la propriété intellectuelle et pourrait, au besoin, obtenir en référé la modification du reportage par suppression de sa désignation litigieuse et remplacement par son pseudonyme.

441. 2°. - Dans une affaire de "play-back", opposant notamment la SPEDIDAME à l'O.R.T.F., la cour de Paris[772] n'eut pas à se prononcer sur le droit à la paternité ; mais le cas qui lui était soumis en relevait pourtant bien.

Le 12 juin 1969, l'émission de variétés "*Musicolor*" avait été diffusée à l'O.R.T.F. Les musiciens et chanteurs y intervenaient en "play-back". Or, contrairement à ce qui avait été convenu, un orchestre était apparu sur l'écran alors que la musique avait été enregistrée par un autre, si bien que, dans l'esprit du public, c'était l'orchestre que l'on voyait qui jouait ce qu'on entendait. Or, il n'en était rien : sur le plateau de télévision, les musiciens mimaient l'interprétation d'autrui.

En première instance, la SPEDIDAME n'invoquait pas la violation du droit à la paternité. En l'absence d'invocation d'un tel moyen en appel, la cour de Paris n'eut pas davantage à en parler.

442. Aujourd'hui, les interprètes de la musique pourraient certainement

---

772. Paris, 4ème ch. B, 30 novembre 1974, *O.R.T.F. c/ SPEDIDAME, Jean Stout et autres*, S.N.I.C.O.P., intimé, S.A.M.U.P., intervenant ; *R.I.D.A.* avril 1975, n° 84. 196, note Desbois ; *J.C.P.* 1976. II. 18336, obs. M. Dagot.

Cf. jugement entrepris : T.G.I. Paris, 3ème ch., 14 déc. 1972, *R.I.D.A.* n° LXXVI. 180; *J.C.P.* 1974. II. 17732, note Plaisant, *R.T.D. com.*1973. 183, obs. Desbois.

invoquer l'article L. 212-2 et exiger une mise au point sur la pratique du "play-back". Car, en l'absence d'autorisation expresse, il y a certainement usurpation de prestation.

Mimer n'est pas jouer.

B. - Le droit à l'anonymat

443. L'affaire *Furtwaengler* donna l'occasion au tribunal civil de la Seine[773] puis à la cour d'appel de Paris[774] d'affirmer qu'"*un artiste exécutant a le droit de s'opposer à ce qu'il soit fait usage de son nom sans son autorisation*". En effet, le chef d'orchestre allemand ne désirait pas que le public sache qu'il avait dirigé un enregistrement de la 3ème symphonie de Beethoven, destiné à la radiodiffusion. N'en étant pas tout à fait satisfait, il aurait sans doute voulu éviter la confection de disques du commerce à partir de cette version. Mais il lui avait semblé suffisant de faire retirer son nom des pochettes de disque, ce qui fut fait en application de l'arrêt confirmatif de la cour de Paris statuant en référé[775].

La suite de l'affaire montre le risque d'ineffectivité d'un tel droit car la presse s'excita autour de ce mystère, et alla même jusqu'à révéler la paternité de l'enregistrement (c'est pourquoi l'affaire rebondit sur le plan du droit d'auteur)[776].

444. La même solution fut donnée pour le nom de l'orchestre philharmonique

---

773. Trib. civ. Seine, réf. 19 déc. 1953, *Furtwaengler c/ Société Urania et autres* ; *J.C.P.* 1955. II. 8114, obs. Plaisant et Sialelli ; *R.I.D.A.* avril 1954, p. 117.

774. Paris, 25 mai 1955 ; *J.C.P.* 1955. II. 8806. Sur cette affaire, *cf.* le très bel exposé d'Henri Desbois, *in*: *Le droit d'auteur en France*, 1978, n° 183, p. 216 et s.

775. Paris, 25 mai 1955, préc.

776. *Cf. supra*, n° 48.

de Vienne que dirigeait Furtwaengler[777] dans le même enregistrement. Mais le tribunal de la Seine considéra que "*la défense du nom de l'orchestre ne se distingue pas de celle du nom de l'association*"qui en constitue la forme juridique ; on ne peut donc pas dire qu'il ait consacré un droit à l'anonymat de l'orchestre lui-même.

Le même droit à l'anonymat a été reconnu aux acteurs par la Cour de cassation, dans un arrêt du 3 mars 1982[778].

C. - Les problèmes posés par les médias et les œuvres audio-visuelles : la postsynchronisation, le "play-back"et le montage

1°. - Respect de la "qualité" d'artiste-interprète

Deux affaires semblent se rattacher précisément au respect de la qualité, entendue comme la fonction remplie par un artiste-interprète[779].

445. a) L'affaire du post-synchronisateur Marcilly[780]

L'acteur Marcilly avait réalisé le doublage en français du film anglais "*Blosson Times*". La bande sonore française en fut diffusée à la radio sur les ondes du Poste parisien. Le doubleur prétendait que cette façon de faire portait atteinte à son droit moral. En effet, selon lui, son autorisation était requise pour

---

777. Trib. civ. Seine, 8 mars 1954, *Philharmonique de Vienne c/ Lederer et Thalia disques* ; *R.I.D.A.* 1954. 117 ; *R.T.D. Com.* 1954. 64, obs. Desbois ; *J.C.P.* 1954. II. 8114, 2ème espèce, obs. Plaisant et Sialelli..

778. Civ. 1re, 3 mars 1982, *Claudine Beccarie* ; *Gaz. Pal.* 1982. 2, panorama de jur.,p. 249 ; *contra*, T.G.I. Paris, réf. 7 mars 1986 ; *D.* 1987. S.C. 367, obs. Th. Hassler.

779. Pour la définition de la "qualité", *cf. supra*, n° 437.

780. Trib. civ. Seine, 9 novembre 1937, *Marcilly et Union des artistes dramatiques c/ Gorochoff, Société des artistes associés et Cie Radio-électrique du Poste parisien ("Blosson Times") ; Le Droit d'auteur.* 1940. 118, note de la rédaction.

toute diffusion de ce qu'il considérait comme une œuvre de l'esprit. Il invoquait donc sans le dire un droit de divulgation. D'autre part, il considérait que les conditions de diffusion altéraient la valeur artistique de sa prestation.

Le tribunal lui répondit, notamment, que "*le droit moral du synchronisateur dont on a reproduit la voix n'est nullement lésé parce que son travail est représenté indépendamment des images qui l'accompagnent au cinéma ; que cette circonstance ne peut diminuer en rien la valeur intrinsèque de son jeu, étant même susceptible, dans certains cas, de couvrir au contraire les fautes qui décèleraient au cinéma, un synchronisme imparfaitement réalisé*"[781].

La question de la "qualité" n'a donc pas été discutée. Sur le terrain de la divulgation, nous donnerons des précisions, plus bas[782]. Quant au droit patrimonial, il serait réglé aujourd'hui par les articles L. 212-4 à L. 212-9 du Code de la propriété intellectuelle.

Mais notre plaideur n'eût-il pas eu intérêt à expliquer qu'en n'indiquant pas la nature de la prestation, le poste radiophonique avait dénaturé la *qualité* de l'acteur, savoir celle de "doubleur" de film étranger ? Or si, en effet, ce fut le cas, le public avait dû émettre des réserves quant au naturel de son jeu : on ne double pas comme on joue soi-même son propre rôle. Les faits ne nous sont pas assez connus pour nous prononcer sur ce point, mais, d'une façon générale, cette solution nous paraît applicable sous l'empire de la loi nouvelle.

Ainsi, l'émetteur doit indiquer la qualité de l'artiste dont on entend la voix : acteur ou doubleur de film étranger. A défaut, l'article L. 212-2 serait

---

781. *Loc. cit.*, p. 118, 3ème colonne, *in fine* .

782. *Infra*, chapitre II du présent titre, n^os^ 476 et s.

violé[783].

446. b) Une autre affaire serait aujourd'hui justiciable du droit au respect de la "qualité" : celle qui opposa l'Association des paralysés de France et Claude A... à l'O.R.T.F. (Amiens, 13 déc. 1971)[784].

Claude A..., directeur de société, avait accepté, en 1964, de tenir un rôle à titre bénévole dans un film réalisé pour le compte de l'Association des paralysés de France en vue de mettre en valeur les efforts entrepris par celle-ci en faveur des handicapés de France. Son rôle consistait à représenter un passant interpellé dans la rue par un journaliste, hostile à toute aide en faveur des handicapés et très cynique à leur égard.

En 1966, l'Association a consenti à prêter le film à l'O.R.T.F. en vue d'une émission sur le thème des handicapés physiques. Mais l'intervention de Claude A... y fut présentée séparément et comme celle d'un véritable passant ; ce qui fit penser à ses connaissances personnelles ou professionnelles qu'il avait ainsi émis sa propre opinion.

Claude A... assigna donc l'association et l'O.R.T.F. en réparation du dommage qu'il avait subi.

La Cour de Paris condamna l'O.R.T.F. pour préjudice moral. La Cour suprême cassa le 18 mars 1971 en renvoyant devant la Cour d'Amiens qui a condamné l'O.R.T.F. à 35 000 F de dommages-intérêts, le 13 décembre 1971. La Cour de renvoi a estimé que "*les conditions dans lesquelles certaines*

---

783. La pratique respecte déjà ce droit en mentionnant le nom des doubleurs sur le générique des films. D'ailleurs, le doubleur n'est plus considéré systématiquement comme un acteur secondaire : par exemple, Gérard Depardieu, doubleur du rôle principal dans le film *Henri V*, en 1991.

784. Amiens, aud. sol. 13 déc. 1971, *Gaz. Pal.*, 1972. 1. 460 ; très courte note anonyme.

séquences de ce film ont été utilisées par l'O.R.T.F. pour illustrer l'émission litigieuse du 22 décembre 1966, étaient de nature à induire les téléspectateurs en erreur sur la nature du concours apporté contre son gré par A. à cette émission". Il s'agissait d'une "erreur commune" *découlant du "montage habilement opéré par l'O.R.T.F.*".

Cette décision était donc fondée sur la responsabilité délictuelle de droit commun (article 1382 du Code civil). Aujourd'hui, l'article L. 212-2 du Code de la propriété intellectuelle devrait recevoir application pour le respect de la qualité du demandeur : il tournait en *qualité d'acteur* ; on a cru qu'il avait la *qualité de passant*.

De même tout artiste-interprète musicien peut-il invoquer le respect de sa qualité : professionnel ou amateur, lauréat de tel concours, titulaire de tel poste, violoniste et non altiste, organiste et non pianiste, etc. Il s'agit de savoir à quel titre il intervient. Toute déformation appelle l'application de l'article L. 212-2.

2°. - La paternité de séquences de sons ou d'images

447. La jurisprudence offre plusieurs exemples d'ajout de scènes à des films sans l'accord des acteurs et qui donnent à l'œuvre audiovisuelle un caractère pornographique qu'elle n'avait pas antérieurement au montage[785]. La réputation des acteurs est spécialement en jeu lorsque l'on peut croire que tel acteur qui passe pour le plus honnête du monde a réellement tourné ces scènes en raison d'un habile montage entrecoupant les séquences d'origine avec d'autres, tournées par des acteurs "spécialisés".

---

785. T.G.I. Paris, 3ème ch., 27 sept. 1976, *Godefroy c/ Roullet ("La fille à l'envers")*, *R.I.D.A.* avril 1977 (n°92), p. 156 ; T.G.I. Paris, 1ère ch., 19 janvier 1977, "*Les Voyeurs*", *R.I.D.A.* janv. 1978, n° 85. 175 ;
T.G.I. Paris, 1ère ch., 20 avril 1977, *Alers c/ Unia et autres* ("*Le Pied*"), *R.I.D.A.* avril 1978, n° 86. 117.

Les tribunaux ont sanctionné de tels procédés. Il s'agissait en effet de rétablir la vérité et, dans le cas où le film continuerait à être diffusé, il fallait au moins détromper le public sur la paternité des scènes incriminées. Mais, même après une telle mise au point, la *qualité* des acteurs pouvait être atteinte par la dénaturation de l'œuvre audiovisuelle. En effet, ne pouvait-on penser qu'ils avaient consenti à jouer dans ces films, qu'ils avaient donc, d'une certaine façon, la *qualité* d'acteurs de films légers, voire pornographiques ?

448. De ces affaires, on retiendra surtout le problème de droit, à savoir : l'ajout de séquences de sons ou d'images à une interprétation peut-il constituer une atteinte au *droit à la paternité* de l'artiste-interprète ?

Dès lors qu'une confusion est possible quant à l'"auteur" de la prestation, ce droit est bafoué.

Ainsi, dans le domaine musical, toutes sortes de montages deviennent possibles : on fait chanter par un artiste une chanson qu'il n'a jamais interprétée, par échantillonnage des sons[786] ; on transforme un enregistrement de studio en enregistrement de concert public, par ajout d'applaudissements et modification de l'orchestration. La plupart des enregistrements phonographiques se faisant en plusieurs fois, chaque instrument pouvant se surajouter aux précédents sans jouer simultanément, le risque est grand pour le musicien d'être manipulé à son insu et de voir donc paraître un phonogramme portant faussement le nom d'un autre comme "auteur" de la prestation, ne serait-ce que pour une brève intervention.

L'évolution des techniques de fixation et de reproduction ou traitement

---

786. V. *infra*, n° 467 et DESJARDINS (Michel), "L'échantillonnage du son en digitales et le droit d'auteur au Canada", *Les cahiers de la propriété intellectuelle*, janvier 1991, vol. 3, n° 2, p. 205 à 229, (éd. Yvon Blais Inc.-Canada - Cowansville, Québec) ; BOIS (Rob du), "Les aspects juridiques du *sound sampling*", *Bull. du droit d'auteur*, 1992, vol. XXVI, n° 2, p. 3 ; SPURGEON (C.P.), "L'échantillonnage (*sampling*) numérique. Quelques considérations juridiques", *Bull. du droit d'auteur*, 1992, vol. XXVI, n° 2, p. 8.

des sons rend donc le problème de la paternité encore plus aigu.

449. Dans le domaine du film d'opéra, la technique de la post-synchronisation appelle des précautions particulières quant à l'attribution d'une interprétation qui se scinde parfois en deux, constituée tout à la fois d'un aspect sonore et d'un aspect visuel. Ainsi, lorsque les acteurs paraissant à l'écran miment les paroles d'un autre. Bien entendu, le chanteur véritable doit y consentir. Mais surtout, son nom doit figurer au générique du film en qualité de simple chanteur dont la voix reste "hors champ" ; corrélativement, celui de l'acteur visuel doit aussi apparaître mais non pas comme chanteur, et ceci même sur les phonogrammes qui sont tirés du film.

450. Dans *l'affaire Rigault, dit Marnay c/ Chaperot et Capelier,* le tribunal civil de la Seine, le 23 avril 1937[787], a considéré que la sonorisation d'un rôle dans un film muet, grâce à la post-synchronisation d'un autre acteur, portait atteinte au droit moral de l'interprète du rôle visuel. Pour autant, il ne caractérisait pas davantage ce droit moral, si ce n'est en excluant, en l'espèce, une dénaturation de l'interprétation comme non prouvée par le demandeur. C'est dans la demande de Marnay que l'on aperçoit, en filigrane, l'atteinte à la paternité : il prétend, en effet, que "*la voix qu'on lui prête sur la pellicule sonore n'étant pas la sienne, peut non seulement porter atteinte à son prestige artistique, mais encore à ses engagements éventuels*".

En l'espèce, c'était d'ailleurs plus la perte d'un emploi qui semblait constituer un préjudice que le doublage, dont la qualité n'était pas remise en cause. Il n'empêche, ainsi que M. Toulemon l'indiquait, que l'atteinte au droit moral existe dès l'instant où le public n'est pas dûment informé des faits : c'est-

787. Trib. civ. Seine, 23 avril 1937 ("*La vie miraculeuse de Sainte Thérèse de Lisieux*") *J.C.P.* 1938. II. 247, obs. R.D. ; *S.* 1938. II. 57 ; *Le Droit d'auteur* 1938. 106, note Vaunois, *Le Droit d'auteur* 1939. 129, note de la rédaction.

à-dire de la *dualité d'interprétation*. Et la note qui suit le jugement publié à la revue *Le droit d'auteur* (1939, p. 131) précise qu'il s'agit bien de la sauvegarde de la paternité (et de l'intégrité) de l'"œuvre"... que constitue l'interprétation cinématographique[788].

Somme toute, et parmi d'autres, le droit au respect de la paternité était violé. Sous l'empire de la loi nouvelle, l'article L. 212-2 serait applicable et il s'agirait d'informer le public du doublage et de son "auteur" pour éviter toute confusion.

En étudiant cette jurisprudence sur le droit à la paternité (nom et qualité), on s'aperçoit donc que, si peu de cas ont été traités en plus d'un demi-siècle, les questions de droit ont tout de même été posées qui nous permettent de résoudre de nombreuses difficultés pratiques.

Il en reste cependant un certain nombre qu'il convient maintenant d'aborder méthodiquement.

§ 2. - Les cas non réglés par la jurisprudence

451. Nous donnerons, chaque fois, quelques détails pratiques qui n'avaient pas leur place plus haut. Les problèmes seront examinés en considération du nombre d'interprètes, d'une part (A), et en considération du mode de communication au public, d'autre part (B). Mais nous exposerons d'abord deux affaires à titre d'exemple.

452. 1) L'affaire *Frédéric François* fournit un exemple de ce que la

788. Telle était, en effet, la conception du tribunal (*cf. supra*, n° 48).

pratique professionnelle appelle le "cover" de disques. Il s'agit d'une version nouvelle d'une œuvre ou d'une interprétation phonographique préexistante. Par exemple un artiste chante une chanson déjà enregistrée par un autre. Cette pratique n'a rien de répréhensible en soi. Mais le "cover" devient illicite lorsqu'il consiste en une imitation servile des éléments sonores d'un disque préexistant. Le problème du droit au nom se présente car, de cette façon, une interprétation est faussement attribuée à un artiste-interprète célèbre. Un interprète inconnu en profite pour vendre son produit aux admirateurs et admiratrices de la célébrité. Or, il y a tromperie.

Dans l'affaire Frédéric François[789], la société M... avait produit des phonogrammes du commerce regroupant plusieurs chansons à la mode de différents artistes de variétés, sous le titre "Hit Parade". Or, tout laissait supposer à l'acheteur que l'on pouvait y entendre les véritables interprètes. Notamment, au recto de la pochette, ne figuraient que les titres des chansons et les mots "*Pop Hits*" et "*Hit parade*". Au verso, figurait la seule mention "*orchestre : direction Mario Cavallero*". Aucune indication de chanteur n'était fournie sur la pochette du disque ou sur le disque lui-même. Et bien que la photo de Frédéric François ne figurât pas sur le "cover", la confusion, selon le tribunal, était bien constituée. Enfin, le véritable interprète imitant parfaitement le chanteur Frédéric François, et spécialement *l'interprétation* de la chanson "*Laisse-moi vivre ma vie*", l'usurpation était entièrement consommée.

Les juges ne se sont pas prononcés directement sur le droit à la paternité, mais ils ont constaté que le "*cover M.*" "*ne peut manquer de provoquer un détournement de clientèle au détriment de Vogue et de Frédéric François*".

C'est donc sur le fondement de la concurrence déloyale que la

---

789. Trib. com. Paris, 27 mai 1974, *Vogue c/ M.*, inédit. *Cf.* quelques extraits *in* "Le cover musical illicite", par André Schmidt, *Music and the new technologies*, I.A.E.L., Midem 1988, Cannes, éd. Maklu 1988, p. 197 s.

décision a été rendue.

Toutefois, il apparaît clairement que c'est l'attribution de l'interprétation qui était litigieuse. Il convenait de rétablir la vérité en ôtant tout doute quant à la personne de l'interprète véritable dans le "cover".

On remarquera aussi avec intérêt comment il est possible d'imiter non seulement un chanteur, en général, mais aussi une interprétation donnée, spécialement une interprétation fixée. Ainsi, l'interprétation fixée est-elle susceptible de "copie servile", c'est-à-dire de *reproduction*, au sens de l'article L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle.

453. 2) L'affaire du *groupe Abba*[790]. posait le même problème juridique. Deux titres d'Abba figuraient dans un phonogramme de la société phonographique Pickwick : "*Waterloo*", chanson ayant remporté le prix Eurovision de la chanson de 1974, et "*All right, all right*", seconde face du *45 tours* original *Waterloo.* De même que dans l'affaire précédemment rapportée, l'enregistrement était chanté par des inconnus qui imitaient fort habilement les véritables interprètes. La cour de Paris a estimé "*que cette copie servile* (constituait) *en elle-même un acte de concurrence déloyale*".

Bien que le droit au respect du nom ne fût toujours pas invoqué par le demandeur en première instance (société Vogue), on pouvait relever une violation caractérisée par imitation, c'est-à-dire reproduction d'une interprétation et fausse attribution implicite de la paternité de celle-ci.

---

790. T. com. Paris, 11 mai 1976 et Paris, 4ème ch., 17 mai 1979, inédits, cités partiellement par A.Schmidt, *op. cit.* (voir note précédente).

A. - Les problèmes posés en considération du nombre d'interprètes d'une œuvre musicale ou dramatico-musicale

454. 1°. - La situation la plus simple se présente lorsque l'artiste-interprète est un *soliste qui se produit en récital* dans une salle de concert. Il s'agira presque toujours d'un instrumentiste car un chanteur est presque toujours accompagné par un second musicien, à moins qu'il ne s'agisse du domaine des variétés où l'artiste s'accompagne parfois lui-même. Notre pianiste, claveciniste ou organiste... aura le droit de faire figurer son nom sur les programmes, les affiches, les tracts, les annonces dans les journaux. De même à la radio et à la télévision, si le concert est annoncé, il faudra indiquer le nom du concertiste sans altération, ainsi que ses *qualités* (au sens de *titres*). Notamment, en cette dernière matière, il faudra veiller à ne pas mentionner un instrument pour un autre, une voix pour une autre : il n'est pas indifférent, en effet, de dire d'une cantatrice qu'elle est "coloratura"[791] alors que sa voix — son timbre, sa hauteur, son agilité, sa tessiture — est celle d'une soprano dramatique, auquel cas l'émission de certaines notes aiguës sera une véritable performance là où elle ne serait qu'un effort habituel pour la voix la plus légère. Le préjudice subi serait bien la conséquence de la violation du droit moral au respect de la qualité : l'atteinte à la réputation artistique. Que diraient, en effet, les critiques musicaux si la chanteuse ne leur est pas connue ? Qu'elle se trompe de répertoire, ou qu'elle manque d'agilité vocale ? L'article L. 212-2 du Code aura donc vocation à s'appliquer.

455. Si le concert est retransmis sur les ondes (radio ou télévision), l'obligation de respecter le nom et la qualité s'appliquera sans difficulté particulière : au générique ou en surimpression à l'image, il sera bon qu'ils apparaissent, même si le présentateur les a déjà indiqués. Le cas échéant, et si l'artiste-interprète le

---

791. Mot italien désignant une voix de femme élevée et légère, particulièrement apte à chanter des airs très ornés.

réclame, il faudra préciser le domaine musical dans lequel l'intéressé fait carrière : classique, variétés, jazz... car la réaction du public n'est pas la même, l'audience non plus.

2°. - Interprétation d'un soliste avec orchestre ou choeurs

456. La situation est voisine de la précédente et se règle de la même façon, si ce n'est que la qualité de soliste devra apparaître clairement pour éviter toute confusion avec les musiciens d'orchestre ou les choristes.

Mais il existe des catégories intermédiaires pour lesquelles la question est moins simple. Il s'agit des premiers instrumentistes de chaque pupitre, et spécialement du premier violon ou soliste d'orchestre, voire "super soliste" dans certaines formations. Lorsque leur intervention est particulièrement importante dans un morceau, il semblerait juste de les mentionner en tant que tels. Mais le plus simple reste de fournir, avec le programme, une feuille volante, imprimée au dernier moment et reprenant la composition de l'orchestre ou des choeurs, en spécifiant celui ou ceux qui ont la qualité de soliste de par leur fonction officielle. Si leur intervention était inhabituelle, il serait bon de préciser qu'ils sont solistes pour l'occasion.

Ici encore, on s'aperçoit que la matière musicale est assez complexe à régir dès qu'il s'agit d'en régler les détails. La loi demeure générale. Aux juges de l'appliquer au cas par cas.

3°. - Interprétation collective sous la direction d'un chef d'orchestre ou d'un chef de choeur

457. Le cas est tout à fait particulier car, comme on l'a dit plus haut, à propos

de la notion d'interprétation[792], celle-ci peut être l'"œuvre" de plusieurs personnes. L'interprétation d'un opéra conjugue les talents de nombreuses personnes parmi lesquelles figurent le chef d'orchestre et chacun des musiciens, le chef de choeur et les choristes, enfin des solistes.

Nous avons également défini l'interprétation-conception qui détermine les personnes auxquelles on doit reconnaître la qualité d'artistes-interprètes[793].

Notamment, le chef de choeur ou le chef de chant accomplissent un travail primordial et artistique de conception et de préparation qui leur donne la qualité d'interprète bien qu'ils n'apparaissent pas lors des représentations, si ce n'est pour saluer le public (ce qui montre qu'il les reconnaît comme tels). Bien entendu, ils doivent figurer sur les programmes et affiches en application de l'article L. 212-2.

458. Lorsque deux ou plusieurs chefs d'orchestre se partagent les représentations d'un opéra, en alternant de l'une à l'autre, selon un mode déterminé, l'interprétation de l'œuvre ne change pas radicalement selon le chef. La comparaison est tentante avec l'œuvre de collaboration. En effet, l'interprétation, au sens intellectuel (conception) résulte de la conjonction des talents : ceux des chefs qui n'ont pas pu éviter de se concerter, ceux des musiciens, enfin ceux des solistes et du choeur. Il est donc souhaitable, pour l'exercice du droit au nom, d'indiquer celui des chefs d'orchestre, même si l'un d'entre eux seulement intervient au cours d'une représentation donnée. La paternité de l'interprétation revient, en effet, non seulement à ceux qui fournissent la *prestation matérielle*, mais aussi à ceux qui ont élaboré la *conception musicale* de l'interprétation.

459. Un exemple plus précis appuiera cette idée.

---

792. *Supra*, n^os^ 82 et s. V. aussi, n° 259.

793. *Supra*, n° 41 et s. et 56.

Voici qu'en novembre et décembre 1983, on donna pour la première fois au monde le *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen à l'opéra de Paris (Palais Garnier). Seiji Ozawa, maître célèbre dans le monde entier, et pénétré du style de Messiaen, dirigea toutes les représentations sauf une qu'il confia à Kent Nagano[794]. En consultant la presse, on s'aperçoit que l'on parle surtout d'Ozawa et peu de Nagano. Tout laisse penser que le premier a réglé l'interprétation musicale et que, le jour où le second a pris la baguette, il avait devant lui un orchestre et des chanteurs rompus à la "version" Ozawa. Ce soir-là, l'interprétation n'était pas métamorphosée. Il était donc juste de reconnaître une "co-paternité" de l'interprétation. D'ailleurs, sur les programmes de l'Opéra, figuraient les deux noms Seiji Ozawa et Kent Nagano, en qualité de directeur musical. Pour chaque soirée, une feuille volante était jointe pour indiquer les principaux interprètes. Un seul des deux chefs y figurait pour préciser qui tenait la baguette pour la représentation concernée. Cette façon de procéder semble respecter parfaitement le droit à la paternité des chefs d'orchestre.

4°. - Le choeur et l'orchestre

460. L'application du droit au nom se révèle plus délicate à l'égard des groupes de chanteurs ou de musiciens.

Lorsqu'il s'agit d'un ensemble permanent, la dénomination collective semble suffire. C'est ce qu'a admis implicitement le tribunal civil de la Seine, dans l'affaire de l'orchestre philharmonique de Vienne[795] en qualifiant d'usurpation l'usage fait pas la société Thalia, productrice du disque, de la dénomination de l'orchestre, sans l'autorisation de celui-ci.

461. Plus récemment, la cour de Paris a considéré que le pseudonyme d'un

---

794. Pour la représentation du 14 décembre 1983.

795. Trib. civ. Seine, 8 mars 1954, *Philharmonique de Vienne c/ Lederer et Thalia disques* ; *R.I.D.A.* 1954. 117 ; *R.T.D. Com.* 1954. 64, obs. Desbois ; *J.C.P.* 1954. II. 8114, 2ème espèce, obs. Plaisant et Sialelli.

groupe de musique est indivis entre les musiciens ou chanteurs. Comme il ne peut pas faire l'objet d'un partage, il est interdit à chacun comme à une partie des membres du groupe d'en faire usage lorsque le groupe n'est pas entièrement constitué. Un éditeur de disques n'a pas le droit d'utiliser le pseudonyme du groupe s'il ne traite qu'avec l'un ou une partie de ses membres[796].

462. Toutefois, on peut encore se demander si l'indication du nom de l'orchestre sur un disque ou un programme de concert suffit à respecter le droit au nom des musiciens de l'orchestre ou si ces derniers pourraient exiger l'indication de leur nom personnel.

Or, ce droit moral, qualifié communément de droit de la personnalité[797], est attaché à la personne de l'artiste-interprète inaliénable et imprescriptible (article L. 212-2). *A priori*, les membres de l'ensemble n'ont pas pu y renoncer.

Cette objection disparaît cependant si l'on s'attache maintenant à l'objet de la protection. Car que doit-on respecter, en définitive : l'interprète lui-même ou le rattachement d'une interprétation à son véritable "créateur" ? La réponse s'impose : la *paternité* est bien l'objet du droit au nom et à la qualité. Or, qui est l'interprète d'une œuvre pour ensemble musical ? Non pas chaque musicien pris isolément, mais *l'ensemble indivisible* que constitue leur réunion en un orchestre ou un groupe. Ici, *l'union fait l'interprétation.* Aussi semble-t-il juste de considérer comme respectés le nom et la qualité de l'interprète lorsque ceux de l'orchestre ou du groupe sont mentionnés aux endroits requis, sans énumérer obligatoirement chacun des membres qui le composent.

---

796. Paris, 4ème ch. B, 20 janv. 1993, aff. *Sté Sony music entertainment France c/ Pappolla et autres, D.* 1993. I.R. 117.

797. *Cf.* par ex., COLOMBET (Claude), *Précis* Dalloz, n° 126, p. 149 : "*Le droit moral... est un droit extrapatrimonial, plus précisément un droit de la personnalité...*"*Cf. supra*, n° 426.

Une exception doit bien sûr être apportée pour les musiciens auxquels revient un passage soliste. Le reste est affaire de juste proportion et d'usages notamment quant à la qualification de soliste : est-ce celui qui joue un solo de dix pages ou celui qui exécute un trait particulièrement remarqué de quelques lignes très virtuoses ?

B. -Les problèmes posés en considération du mode de communication au public

1°.- Le "play-back" et l'hétéronymie en musique

Le procédé doit être décrit avant de présenter les difficultés juridiques qu'il entraîne.

a) La technique du "play-back"

463. Il s'agit du "procédé consistant à enregistrer séparément les divers éléments d'un événement sonore ou audio-visuel. L'exemple le plus connu est celui des artistes de variétés qui, à la télévision, se bornent à mimer leur chanson pendant que l'on diffuse un enregistrement déja existant"[798].

Avec le développement des émissions de variétés, la technique s'est de plus en plus répandue, parfois même sur scène, dans les spectacles qui n'ont plus de "vivants" que le nom et l'aspect visuel. Elle s'est aussi diversifiée pour tenir compte des impératifs artistiques et du souhait de certains interprètes de chanter réellement quitte à remplacer l'orchestre par une bande d'accompagnement.

Un arrêt de la Cour de cassation[799] en rappelle les deux principaux

---

798. *Dictionnaire de la musique, science de la musique*, Bordas 1976, v° *Play-back.*

799. Civ. 1ère, 27 mars 1990 (cassation), *SNAM c/ TF1, Bull. civ.* I, n° 76, p. 54-55 ; *J.C.P.* 1990. I. 3478, obs. Edelman, *D.* 1990, I.R. 102, *Légipresse* 1992. I., n° 90 et, sur renvoi :

usages, savoir : le "play-back" intégral et le "play-back" partiel. Dans le premier, "*le ou les chanteurs miment leur prestation en suivant la diffusion concomitante d'un phonogramme du commerce*". Dans le second, ils "*chantent avec accompagnement d'une musique préenregistrée sur une bande dite "d'accompagnement" réalisée en vue de la fabrication d'un phonogramme de commerce*"[800]. Précisons que le "play-back" peut donc porter sur l'exécution instrumentale, non seulement du chanteur qui s'accompagne — au piano ou à la guitare notamment — mais même des "musiciens" d'orchestre qui ne sont parfois que des figurants, plus mannequins ou danseurs qu'instrumentistes! Notons aussi que, malgré les termes de la Cour suprême, même dans le "play-back" intégral, il ne s'agit que très rarement d'un phonogramme du commerce, mais plutôt — ou plus exactement — d'une reproduction de celui-ci et, parfois, d'un enregistrement *ad hoc* non destiné à la diffusion commerciale[801].

b) Les difficultés juridiques suscitées par le "play-back"

464. Ce n'est que lorsque la partie sonore est d'une autre personne que la partie visuelle, que le droit à la paternité est menacé.

Le téléspectateur, le public d'un spectacle vivant où il en est fait usage, voire l'auditeur d'une émission de radio, dite en direct et en public, risque d'être trompé quant à la paternité de l'interprétation.

465. La situation s'apparente à celle des œuvres littéraires réalisées par un

---

Paris, Aud. sol. (2 ch. réun.), 2 oct. 1991, *R.I.D.A.* janv. 1992, n° 151. 319.

800. Arrêt précité, 1er *attendu*.

801. La musique enregistrée est le plus souvent fixée sur une bande magnétique comportant le matériel sonore de l'ensemble du spectacle.

"nègre"[802]. Toutefois, l'analogie n'a pas la portée qu'on lui donnerait volontiers à première vue.

En commun, les deux situations ont l'hétéronymie, c'est-à-dire l'existence de deux personnes, donc de deux noms, pour une même œuvre ou interprétation. Mais, alors que le "nègre" est souvent celui qui "réalise" l'œuvre dont il est coauteur avec le *concepteur*, l'artiste-interprète qui chante ou joue réellement ne partage pas tout à fait la paternité de l'interprétation avec celui qui assure la partie visuelle, du moins au plan musical. Certes l'interprétation globale est *audio-visuelle*, mais l'interprétation musicale revient exclusivement à un autre que celui qui apparaît sur les images. Aussi, n'y a-t-il pas, du point de vue strictement musical, co-titularité ou co-paternité de la prestation. Au contraire, l'un s'approprie la prestation musicale d'un autre. Or, celle-ci demeure l'essentiel puisque la chanson est destinée à être vendue sous forme de phonogrammes, et diffusée à la radio plus souvent qu'à la télévision. Si toutefois on préfère considérer que l'interprétation est, à la fois, sonore et visuelle, on dira que le "play-back" intégral avec hétéronymie se rapproche davantage de l'œuvre collective car il y a juxtaposition (ou superposition) de deux apports créatifs, sans collaboration nécessaire, sous la direction du réalisateur de l'émission audiovisuelle, du moins lorsque les deux contributions (musicale et visuelle) sont produites à l'initiative d'une même personne physique ou morale. Si la partie sonore a déjà été réalisée et produite comme phonogramme du commerce, l'analogie serait plutôt à faire avec l'œuvre seconde : la représentation audiovisuelle incorporant le son préexistant. Ce serait une sorte *d'interprétation "composite"*.

466. En tout cas, la paternité de l'interprétation musicale risque d'être

802. En droit d'auteur, le "nègre" est considéré comme un coauteur : Paris, 10 juin 1986, *M. c/ Flammarion, D.* 1987. S.C. 154, obs. Colombet ; Bordeaux, 24 mai 1984, *C. c/ Y., D.* 1986. S.C. 181, obs. Colombet. Il peut à tout moment renoncer à son anonymat : Paris, 31 janv. 1989, *Anne Bragance c/ éd. Orban, C.D.A.* 1986, n° 16. 13. *Cf.* aussi GAUTIER (Pierre-Yves), "L'œuvre écrite par autrui", *R.I.D.A.* janvier 1989, n° 139. 63.

faussement attribuée à autrui. C'est pourquoi, il convient de sanctionner un tel procédé si le nom du véritable musicien ou chanteur n'est pas révélé au public. Et si celui-ci est d'accord pour se prêter à l'artifice, il pourra toujours, à l'avenir, se départir de son silence, car son droit moral est inaliénable et imprescriptible ; sauf volonté de nuire, intention malveillante ou tout autre abus caractérisé de droit moral, dont la preuve incomberait au demandeur, puisque la bonne foi se présume[803].

2°. - Le problème de l'échantillonnage des sons en "digitales"[804]

a) Aperçu de la technique

467. Une des techniques les plus récentes de l'électro-acoustique, l'échantillonnage des sons, consiste :

1) en un enregistrement "digital" — c'est-à-dire une conversion des ondes sonores en unités "digitales" ou numériques intelligibles par l'ordinateur : "*On attribue à chaque unité une valeur numérique binaire et chacune d'elles est enregistrée et entrée dans le système de mémoire de l'ordinateur*"[805] ;

2) en un traitement, et éventuellement une modification des sons —c'est-à-dire, par exemple, la suppression de bruits indésirables captés au cours d'une séance d'enregistrement et, éventuellement, la modification d'un des paramètres

---

803. Récemment, — est-ce pour éviter un litige ou pour "rendre à César ce qui est à César" ? — le chanteur Plastic BERTRAND a révélé aux téléspectateurs que l'interprétation de la chanson "Ça plane pour moi" était due à un autre, lui-même s'étant toujours limité à l'illustration mimique de la musique (1991).

804. *Cf.* DESJARDINS (Michel), "*L'échantillonnage des sons en digitales et le droit d'auteur au Canada*", *in* : *Les cahiers de propriété intellectuelle*, janv. 1991 (vol. 3 ; n° 2), p.205 à 229; question de M. André Thien Ah Koon, n° 3726, *J.O.* 13 fév. 1989. *Légipresse* 1989. I. 19 et IV. 39 ; BOIS (Rob du), "Les aspects juridiques du *sound sampling*", *Bull. D.A.* 1992, vol. XXVI, n° 2, p. 3 et s.; SPURGEON (C.P.), "L'échantillonnage (*sampling*) numérique. Quelques considérations juridiques", *ibidem*, p. 8.

805. DESJARDINS, *op. cit.*, p. 206.

du son : hauteur, intensité, timbre, vibrato, résonance, etc. ;

3) enfin, en une réécoute par le jeu d'un clavier de synthétiseur — " *une onde sonore, emmagasinée en digitales, peut être transformée en impulsion électrique d'amplitude proportionnelle par un convertisseur numérique-analogique*"[806].

b) Les problèmes posés

468. L'échantillonnage des sons s'apparente à un *montage*. Il est plus sophistiqué que lui, tant la manipulation des sons peut les rendre méconnaissables. Il risque de dénaturer l'interprétation. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement, dans les présents développements, concerne le droit à la paternité. Or, cette technique permet de réutiliser presque à l'infini une ou plusieurs interprétations pour en créer de nouvelles ou pour contribuer à la création de celles-ci. Ainsi l'on pourrait créer une chanson, à partir de la mise en mémoire de tous les enregistrements d'un chanteur donné, que celui-ci n'a jamais chantée, voire produire un phonogramme *post mortem* comportant une interprétation du défunt tout à la fois fictive et réelle.

De qui sera cette interprétation ? En dehors du problème de la divulgation d'un tel produit de la technique, comment en attribuer la paternité ?

469. Si l'on s'en tient à l'analyse de Michel Desjardins[807], l'échantillonnage des sons constitue un enregistrement puis une reproduction de ceux-ci. Dans ce cas, la paternité doit en revenir à l'interprète original. L'analyse ne semble toutefois pas à l'abri de quelques objections.

470. En pratique, tout d'abord, il sera souvent bien difficile de retrouver l'origine des sons qui ont pu être mélangés entre plusieurs personnes. Un

806. DESJARDINS, *op. cit.*, p. 207.

807. *Op. cit.*

problème de preuve se présente qu'on aura du mal à résoudre en fait.

471. Théoriquement, ensuite, il n'est pas certain que l'on puisse réduire l'échantillonnage des sons à une simple reproduction. Sans doute, dans les cas les plus simples, comme celui signalé plus haut, le procédé s'y bornera-t-il. (La reconnaissance demeurant possible, le droit à la paternité semble applicable sans trop de difficultés). Mais dans d'autres hypothèses, les plus complexes celles-là — et qui sont appelées à se développer puisque la technique va se perfectionner encore —, la recherche de la paternité de la prestation risque fort de devenir illusoire, sauf à retracer tout le processus d'un bout à l'autre de la chaîne. Surtout, si le procédé est essentiellement le même, la démarche doit être distinguée de la précédente, évoquée à l'instant. Cette fois, le technicien s'est montré créatif, il a manipulé les sons — préexistants, certes —, mais il en a fait une œuvre nouvelle : une *œuvre électro-acoustique*.

472. Du point de vue du droit d'auteur, il semble qu'il s'agisse d'une œuvre dérivée, telle que visée par l'article L. 112-3 du Code de la propriété intellectuelle : *traductions, adaptations, transformations ou arrangements...* En l'espèce, il s'agirait de *transformations*. Un cas analogue a été ainsi analysé en jurisprudence : une photo traitée par ordinateur (T.G.I. Paris, 1ère ch., 22 mars 1989, *Ph. Beaucote c/ Semperp*)[808].

473. Quant aux droits voisins, l'analyse est plus délicate. Comment concevoir que l'interprétation d'une œuvre puisse devenir une œuvre ? Pourtant, comme dans l'œuvre audiovisuelle, la création finale protégée par le droit d'auteur se compose, notamment et même principalement, d'une prestation d'artistes-interprètes. Mais tandis que les acteurs de cinéma devraient endosser la qualité

808. *J.C.P.* 1990. 1. 3433, note Edelman.

d'auteurs, selon une partie de la doctrine[809], les interprètes des sons échantillonnés n'ont pas eu *ab initio* une telle qualité. Ce n'est que l'échantillonnage qui produit une œuvre à partir d'une interprétation.

Toute la difficulté vient en réalité du fait que l'interprétation, une fois fixée, comporte certaines des caractéristiques d'une œuvre de l'esprit au sens de la loi du 11 mars 1957, notamment celle d'être détachée de son créateur.

Si l'on qualifiait le phonogramme d'œuvre (comme le font les Anglais), la situation deviendrait analogue aux montages réalisés par échantillonnage d'œuvres audiovisuelles. Or, précisément, ce procédé se développe également dans le monde des images. Mais ce serait seulement déplacer le problème car l'artiste-interprète deviendrait un des protagonistes du phonogramme sans en devenir un auteur.

474. Finalement, *force est de conclure*, au moins provisoirement, *qu'il est possible de créer une œuvre musicale au moyen d'interprétations préexistantes fixées sur un support de sons.*

Il s'agit là d'un aspect tout à fait particulier de la musique. L'œuvre musicale n'a d'existence que virtuelle. Elle ne peut être fixée de façon sonore qu'en passant par une interprétation (sauf, peut-être, la musique entièrement électro-acoustique) qui, dès lors, coexiste essentiellement et nécessairement avec elle. *Œuvre* sui generis, *la composition musicale pose des problèmes spécifiques appelant des solutions spécifiques.*

475. En conclusion, et concernant le seul droit à la paternité, l'échantillonnage des sons semble donner lieu à deux types de situation dont le

---

809. Notamment DESBOIS (Henri), *Traité*, n° 156, p. 186 ; FRANÇON (André), *La propriété littéraire et artistique*, P.U.F. 1970, p. 35 ; *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, polycop., Les cours de droit, 1990, p. 188.

régime juridique doit être distingué.

1) lorsque la prestation d'origine se retrouve dans une combinaison nouvelle, insuffisamment transformée pour être méconnaissable, la paternité doit en être respectée ;

2) lorsque la prestation d'origine disparaît pour se fondre dans une œuvre nouvelle, il s'opère une sorte d'*accession* par incorporation. De même que les pierres d'une maison perdent leur nature mobilière pour se fondre dans une chose immobilière, l'interprétation fixée devient, par sa transformation après reproduction, un élément d'une œuvre de l'esprit. Dans ce cas, le droit au nom de l'artiste-interprète n'a plus d'objet, et partant, il disparaît, ou plutôt il se métamorphose à l'instar de la prestation à laquelle il se rapporte, pour devenir un droit sur une œuvre au profit de son créateur.

CHAPITRE II. - LES ATTRIBUTS DU DROIT MORAL INDIRECTEMENT ATTACHES A LA PERSONNE DE L'ARTISTE-INTERPRETE

476. Le droit au respect du nom et de la qualité est directement attaché à la personne de l'artiste-interprète. Le droit de divulgation, le droit de retrait ou repentir, s'ils existent, paraissent, au contraire, attachés seulement indirectement au titulaire. Il en est de même du droit au respect de l'interprétation. Ces prérogatives morales, si elles restent des droits de la personnalité, n'en ont pas moins pour objet l'interprétation.

Chacune fera l'objet d'une section.

Section I. - *L'artiste-interprète a-t-il un droit de divulgation ?*

Section II. - *L'absence de droit de retrait et de repentir* ;

Section III. - *Le droit au respect de l'interprétation.*

SECTION I. - L'ARTISTE-INTERPRETE A-T-IL UN DROIT DE DIVULGATION ?

477. Avant de rechercher si l'artiste-interprète a un *droit de divulgation*, il apparaît indispensable de définir ces termes. Puisque le doute subsiste encore sur son existence, dans le domaine des droits voisins, le droit de divulgation peut être défini par analogie, en se référant au droit d'auteur.

Or, la notion elle-même a donné lieu, spécialement en doctrine, à de nombreux développements qui en révèlent l'incertitude[810]. Sans pouvoir approfondir le débat doctrinal, ce qui n'est pas l'objet de notre étude, nous allons nous efforcer d'en extraire le résultat.

478. L'O.M.P.I., dans son *glossaire*, définit la *divulgation* comme le "*fait de rendre* (une) *œuvre accessible au public par quelque moyen que ce soit*".

Le dictionnaire indique, au mot "*divulguer*" : "*rendre public ce qui était ignoré*", en mentionnant l'étymologie latine : "du latin *divulgare*, de *vulgus*,

---

810. *Cf.* spécialement : STRÖMHOLM (Stig), *Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave*, "avec un aperçu de l'évolution internationale ; étude de droit comparé", Stockholm, P.A. Norsteadt Et Söners förlag ; *cf.* spéc. 2ème partie, tome 2.

LALIGANT (Olivier), *La divulgation des œuvres artistiques, littéraires et musicales en droit positif français*, Bibliothèque de droit privé, tome CLXXVI, 1983, L.G.D.J., avant propos P. Kayser, préface G. Lambert, *cf.* spéc. p. 99 à 103 et p. 225-226.

DESBOIS (Henri), *Le droit d'auteur en France,* 1978, n° 384 et s., p. 473 et s.419 ; *adde* COLOMBET (Claude), *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 1990,nos 134 et s., p. 154 et s.; FRANÇON (André), *Cours* préc., 1989, p. 230 ; BERTRAND (André), *Le droit d'auteur et les droits voisins,* 1991, n° 6.14, p. 228.

peuple"[811].

La divulgation, au sens commun, consiste donc à communiquer au "peuple", au public, une œuvre jusqu'alors connue du seul auteur et, éventuellement d'une ou plusieurs personnes de sa famille et de ses amis, à titre purement privé.

479. Pour Henri Desbois, la *divulgation* est chronologiquement antérieure à la *communication au public*. L'auteur décide d'abord de livrer son œuvre au public (droit moral), puis il accomplit un ou plusieurs actes d'exploitation de son monopole (droit patrimonial)[812]. Mais dès le moment où la décision de divulguer est prise, l'œuvre est entrée "*dans le circuit des biens de l'ordre économique*"[813]. Aussi les droits y afférents peuvent-ils, dès lors, être saisis par les créanciers de l'auteur, tout comme l'objet matériel que peut constituer l'œuvre (peinture par exemple).

Cette thèse correspond à la position doctrinale classique. Il en résulte que la *divulgation* et la *communication au public* sont *deux actes distincts* (qu'ils soient ou non concomitants), et que les droits patrimoniaux dépendent de l'exercice (préalable) du droit moral de divulgation.

480. M. Stig Strömholm a critiqué ces "*solutions classiques du droit français*", sans pour autant remettre en cause l'analyse fondamentale du processus de divulgation. Selon lui, tout d'abord, la distinction ne s'applique pas dans tous les cas. Ainsi, un chansonnier qui improvise, un orateur qui crée son discours en le prononçant expriment leur volonté de divulguer en même temps qu'ils communiquent leur œuvre (orale) au public. Ensuite, en pratique, il

---

811. Notamment, *Larousse Universel* en deux volumes et *Petit Larousse Illustré* (même définition).

812. Il s'agit du "*fait matériel de divulgation*" (DESBOIS, *op.cit.*, n° 397, p. 488, *in fine*).

813. DESBOIS, *op. cit.*, n° 387, p. 476.

faut que la divulgation se rapporte à un acte extérieur, matérialisé de façon que les tiers puissent en avoir connaissance, au moins après coup. Il est vrai que la manifestation de volonté est indispensable à la divulgation. Or, il serait rare qu'un auteur exprime cette volonté d'une manière quelconque. Généralement, il ne s'agit que d'une délibération intérieure, une décision secrète ("*procédé intérieur et inaccessible*"[814]). Il semble donc nécessaire qu'il existe une "*manifestation extérieure de la décision*" de divulguer[815].

M. Strömholm ne remet donc pas en cause l'analyse psychologique faite par Desbois, mais il refuse de faire produire des effets de droit à une décision non exprimée. Cette volonté ne s'exprimant le plus souvent que lors de la cession de ses droits patrimoniaux par l'auteur, la communication au public se confondrait avec la divulgation dans la plupart des cas.

Remarquons toutefois qu'au moment où l'auteur signe un contrat d'exploitation, il ne communique pas son œuvre au public mais prend seulement la décision de le faire. La chronologie montrée par Desbois resterait donc valable sous les réserves que l'on vient d'indiquer. La recherche de la volonté de l'auteur doit donc toujours être opérée par les juges car la communication au public ne doit pas être assimilée à la divulgation, du moins en principe.

Pourvu que la volonté de l'auteur soit exprimée (manifestée) de façon certaine, il demeure possible de distinguer la *décision de divulguer* de la *communication au public*.

481. La définition donnée par M. Laligant[816] éclairera cette dernière

---

814. STRÖMHOLM (Stig), *op.cit.* (2ème partie, tome 2), n°196 b, p. 199.

815. *Eod. loc.*

816. *Op. cit.*, n° 36, p. 99 et s., et n° 74, p. 226.

proposition : "*la divulgation est l'acte par lequel l'auteur ou, après sa mort, l'une des personnes désignées à l'art. 19, al. 2* (de la loi du 11 mars 1957)[817], *manifeste la volonté de porter, sans réserve, une œuvre à la connaissance du public par un mode et un procédé de communication déterminés*"[818].

Cette définition a le mérite de tenir compte des inconvénients de celle de Desbois, signalés par M. Strömholm, tout en conservant la distinction de la divulgation et de la communication au public.

482. Précisons maintenant que, dans l'ordre chronologique, la communication au public peut être, aussi bien, antérieure, concomitante ou postérieure à la divulgation telle que définie par M. Laligant. En effet, comme l'affaire Whistler[819] l'a montré, une œuvre (ici un portrait) peut être communiquée au public pour la tester, sans que l'auteur ait encore pris la décision définitive de la livrer au public. Ce serait une sorte de divulgation conditionnelle, c'est-à-dire affectée d'une condition suspensive, peu important qu'elle soit potestative, puisqu'elle serait fondée sur une prérogative morale légale. Il serait donc critiquable de présumer systématiquement la divulgation à partir de la communication au public. Mais il reste, dans tous les cas, à rechercher la volonté de l'auteur, au moyen d'écrits, de préférence ; *à défaut* seulement, par tous moyens.

Lorsque la divulgation est décidée en même temps que la première communication au public, *l'acte purement moral* demeure en réalité antérieur à l'acte matériel, sauf sans doute pour certains types d'œuvres comme les improvisations verbales ou musicales. C'est probablement le seul cas dans lequel il y ait une réelle simultanéité, encore que l'œuvre ne soit pas absolument

---

817. Art. L. 121-2, al. 2 C. propr. intell.

818. *Op. cit.*, n° 74, p. 226.

819. Cass. 14 mars 1900, *D.* 1900. 1. 497, rapport Rau, concl. Desjardins, note M.P.

inexistante avant que d'être exprimée. Strictement, avant d'être exécutée, l'œuvre d'improvisation n'existe pas encore, donc aucun droit de divulgation n'est encore né. Mais, si, juridiquement, la simultanéité est indéniable, psychologiquement, il n'en demeure pas moins que l'auteur-interprète a déjà pris la décision de créer et révéler son œuvre au public, par exemple en acceptant de se produire en public.

Enfin, la première communication au public s'effectuera le plus souvent et le plus simplement après la décision de divulguer, c'est-à-dire après l'exercice du droit moral de divulgation.

483. Nous nous en tiendrons donc à la définition de M. Laligant en remarquant seulement la difficulté pratique à prouver dans certains cas la volonté certaine de communiquer *sans réserve* l'œuvre au public et la nécessité, en conséquence, d'établir un acte comportant l'exercice du droit de divulgation.

Ayant déterminé la signification que nous retiendrons du droit de divulgation, il convient d'envisager ce droit en lui-même appliqué aux artistes-interprètes, c'est-à-dire *l'aspect moral du droit d'autoriser* (§ 1), puis d'étudier l'incidence des contrats d'exploitation sur l'exercice du droit de divulgation (§ 2: *le droit de divulgation et la force obligatoire des contrats*).

§ 1. - L'aspect moral du droit d'autoriser

484. Bien que le Code de la propriété intellectuelle ne consacre pas expressément l'existence d'un droit de divulgation au profit de l'artiste-interprète, il résulte de plusieurs de ses dispositions (en premier lieu l'article L.

212-3[820]) qu'un tel droit ne peut être catégoriquement exclu[821].

C'est en droit positif qu'il s'agit de rechercher les fondements d'un droit de divulgation, pour en dégager les principes (A), les exceptions (B) et les applications jurisprudentielles (C).

A. - Principes d'un droit de divulgation

1°. - Fondements

485. L'article L. 212-2 du Code de la propriété intellectuelle pose la règle selon laquelle "*l'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation*". Pendant de l'article L. 121-1 applicable aux auteurs, ce texte semble être le seul à traiter du droit moral. Notamment, aucun équivalent de l'article L. 121-2 ("*L'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre*") ne semble exister au profit des artistes-interprètes. Toutefois, l'article L. 212-3, alinéa 1er, fournit indirectement les éléments d'un droit de divulgation : "*sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public ainsi que toute*

---

820. Ex-art. 18 L. 1985.

821. *Cf.* Notamment, EDELMAN (Bernard), *La propriété littéraire et artistique*, "Que sais-je?", n° 1388, P.U.F. 1989, p. 85 : "*De même leur a-t-on conféré le droit de divulgation, puisque leur autorisation est requise lorsqu'il faut fixer leur prestation, lorsqu'il faut la reproduire ou la communiquer au public (art. 18)*" ; DAVERAT (Xavier), *L'artiste-interprète*, thèse 1990, p. 734, n^{os} 489 et s. et chronique : "L'impuissance et la gloire. Remarques sur l'évolution contemporaine du droit des artistes-interprètes". *D.* 1991, chron. 93 : "*L'exercice d'un droit d'autoriser ou d'interdire l'utilisation d'une prestation — fut-ce contre rémunération — est une prérogative qu'on peut difficilement détacher du domaine du droit moral*" ; BERTRAND (André), *Le droit d'auteur et les droits voisins*, Masson 1991, n° 20.41, p. 711 : "*l'artiste dispose d'une sorte de 'droit de divulgation' qui lui permet d'interdire la diffusion d'enregistrements d'interprétations faits à son insu. Le principe est renforcé par l'article 18 de la loi du 3 juillet 1985...*"

Contra, FRANÇON (André), "Les présomptions de cession de droits dans la loi française sur le droit d'auteur", *Mélanges Deliyanni*, 1991, p. 345 *in fine*.

utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image".

Si la divulgation est l'acte par lequel l'artiste-interprète manifeste la volonté de porter sans réserve une prestation à la connaissance du public par un mode et un procédé de communication déterminés — la communication au public étant l'acte matériel de mise en œuvre de la divulgation —, dire que l'artiste-interprète a le droit d'autoriser (ou d'interdire) la communication au public de sa prestation suppose nécessairement qu'il en ait pris la décision préalable ou concomitante. Dans le processus d'autorisation, on retrouve nécessairement le déroulement chronologique mis au jour par Henri Desbois : la décision morale de divulguer précède l'acte matériel de communication au public. Autrement dit, la naissance des droits patrimoniaux reste conditionnée par l'exercice d'un droit moral. Etant voisins du droit d'auteur, les droits prévus à l'article L. 212-3, alinéa 1er obéissent à la même logique. En effet, les prérogatives patrimoniales sont intimement liées aux prérogatives morales.

Il paraît donc impossible de nier l'existence d'un droit de divulgation au profit de l'artiste-interprète, dès lors que lui est conféré le pouvoir de *refuser* la fixation, la reproduction et la communication au public de sa prestation. Lorsque ce titulaire de droits voisins exerce son droit d'autoriser, il exécute bien sa décision de divulguer sa prestation, de la livrer au public[822].

486. Ces constatations appellent cependant plusieurs précisions.

Tout d'abord, quel est *l'objet* exact de *l'autorisation* ?

---

822. Pour l'analyse du droit reconnu aux artistes-interprètes par l'art. 18, L. 1985 (art. L. 212-3, C. propr. intell.) en un droit de divulgation : Paris, 4ème ch. A, 16 juin 1993, *D.* 1993. I.R. 215 : "*ce droit* (...) *s'analyse en quelque sorte comme un droit de divulgation*".

a) La fixation

Il s'agit de l'enregistrement sur un support quelconque (bande, disque, etc.) de la prestation fournie par l'artiste-interprète.

b) la reproduction

C'est d'abord la reproduction d'une fixation : on copie l'enregistrement initial. Les disques du commerce sont ainsi produits à partir d'un enregistrement original, grâce à des reproductions de celui-ci.

Nous avons tenté de démontrer qu'il s'agit aussi de la reproduction immédiate et simultanée par des procédés de diffusion comme la radio, la télévision, le câble, le satellite[823] Car il y a aussi *reproduction* lorsque l'on multiplie un son ou une image de façon à les rendre accessibles à des millions de personnes simultanément.

Ce sens du mot "reproduction" ne vaut que pour les retransmissions "en direct". Car dès lors que celles-ci sont accomplies "en différé", elles résultent de la diffusion d'une *fixation*, ce qui devient plus exactement une communication de la fixation, ou encore, une reproduction de cette fixation (et non plus de la *prestation* elle-même). Autrement dit, *la reproduction* d'une prestation ne serait pas seulement celle d'une fixation mais *pourrait porter directement sur la prestation* vivante et originale. Toutefois, dans ce cas, on parle couramment de *représentation* ou *communication au public.*

c) La communication au public

Elle porte logiquement sur la prestation vivante et peut se réaliser dans un spectacle vivant ou par un moyen médiatique quelconque. Mais il serait illogique de ne pas l'étendre à la fixation de la prestation et à sa reproduction. En effet, celle-ci peut très bien ne pas être communiquée au public et rester le

823. *Cf. supra*, n° 116. *Adde* n° 263.

simple outil des services de télévision. Par exemple, dans les studios, des écrans diffusent des images qui ne sont pas (ou pas encore) communiquées au public et qui constituent pourtant une reproduction simultanée d'images ou de prestations. Cela signifie que l'article L. 212-3, alinéa 1er, devrait se lire comme suit :

"Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète :

1° la fixation de sa prestation ;

2° la reproduction de sa prestation ;

3° la reproduction de la fixation de celle-ci ;

4° la communication au public de sa prestation ;

5° la communication au public de la fixation de celle-ci ;

6° la communication au public de la reproduction visée aux 2° et 3° ci-dessus ;

(.....) "

Précisons, enfin, que la communication peut porter sur la partie sonore seule ou la partie visuelle seule d'une prestation audiovisuelle.

487. *En conclusion*, l'objet de l'autorisation, c'est-à-dire aussi l'objet de la divulgation, serait toute communication au public de la "prestation" sous quelque forme qu'elle se présente : immatérielle et vivante lors de sa première apparition, matérialisée dans un support de sons ou encore multipliée et médiatisée par sa diffusion. Il reviendrait au même de dire que la divulgation peut avoir pour objet la prestation elle-même ainsi que sa reproduction et sa fixation, avec les précisions que l'on vient de donner ci-avant.

Cette conclusion révèle l'absence d'identité entre l'objet de la divulgation et celui de l'autorisation visée par l'article L. 212-3, alinéa 1er. En effet, l'autorisation porte sur les six objets indiqués dans notre "lecture" de

l'article L. 212-3[824]. Or, la divulgation ne peut s'exécuter que par une *communication au public*. Elle se limite donc aux points 2°, 4°, 5° et 6° de notre texte susvisé. Il apparaît ainsi qu'*autoriser une fixation n'est pas une divulgation.* Le possesseur de la fixation ne doit pas la reproduire ou la diffuser dans le public, ni diffuser cette fixation. Or, on sait qu'une prestation peut être exécutée dans le secret, sans aucun public. Le fait d'autoriser une fixation n'implique donc nullement le consentement de l'artiste à divulguer sa prestation.

Reprenant la définition de la divulgation, on peut désormais ajouter que *l'acte par lequel l'artiste-interprète manifeste la volonté de porter sans réserve une prestation à la connaissance du public doit être interprété restrictivement, c'est-à-dire qu'il ne porte que sur le ou les modes et procédés de communication qu'il vise expressément.* Par exemple, si l'artiste-interprète autorise la communication au public d'une représentation (un concert) par retransmission directe sur plusieurs chaînes de télévision, il ne consent pas *ipso facto* à la communication au public de sa fixation, notamment par vente de disques du commerce (de ce concert). L'objet de la décision de divulgation est donc la communication (sans réserve) de la prestation de l'artiste-interprète[825].

Quel est, maintenant, l'objet de cette communication au public ?

2°. - L'objet de la communication au public

a) "*Interprétation*" ou "*prestation*" ?

488. La question peut surprendre. L'article L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle indique la *prestation* comme objet de *fixation, reproduction,*

824; *Supra*, n° 446, c). *Cf.* aussi n^os^ 108 et s. sur le droit patrimonial.

825. *Cf.* définition de la divulgation, *supra*, n^os^ 478 et s.

communication au public ou *utilisation*. Cependant, la différence de terminologie, déjà relevée au titre préliminaire de la présente partie[826], entre l'article L. 212-2 et l'article L. 212-3, ne saurait échapper au commentaire. Le premier use du terme "*interprétation*" (article L. 212-2, alinéas 1er et 3) ; le second du mot "*prestation*" (article L. 212-3). Il a été montré, plus haut[827] que l'interprétation se dédoublait généralement en un élément de conception et un élément d'expression ou d'exécution. L'*interprétation-conception* peut même se matérialiser autrement que par l'exécution proprement dite, en particulier, par des indications verbales au cours d'une répétition.

Rapportons cette distinction terminologique aux articles L. 212-2 et L. 212-3 susvisés. Si on l'admet, plusieurs hypothèses se présentent :

489. 1) Première hypothèse

Le législateur a entendu protéger, à l'article L. 212-2, l'interprétation dans son double sens conceptuel et matériel. Le *respect de l'interprétation* est donc dû à ces deux éléments *ensemble ou séparément*. En revanche, l'autorisation de l'article L. 212-3 dans son aspect patrimonial comme dans son aspect moral (droit de divulgation), ne porte que sur la *prestation*, c'est-à-dire sur *l'exécution musicale* effective. Mais comme dans cette exécution matérielle qu'est la *prestation* se conjuguent les deux éléments susvisés de l'interprétation, le droit d'autoriser porterait sur ces deux éléments *lorsqu'ils sont réunis*. Au contraire, ce droit disparaîtrait lorsque *l'interprétation-conception* ne trouve pas l'occasion de s'accomplir dans l'acte que constitue la *prestation*.

Concrètement, cela signifie que le droit moral de divulgation ne porterait que sur la *prestation*, notion composite mais globale, à l'exclusion de

826. La notion d'interprétation, nos 37 et s.

827. *Eod. loc.*

l'interprétation-conception, c'est-à-dire de la conception non suivie *d'exécution musicale*. Ainsi, par exemple, le chef d'orchestre qui aurait exposé au cours de répétitions avec un orchestre la conception qu'il a de *l'interprétation* d'une œuvre, ne pourrait empêcher les musiciens ou les éventuels auditeurs présents de divulguer les remarques, conseils, indications, enseignements... (bref la "version" dudit chef), émis par lui au cours de ces séances de travail[828]. Seules resteraient, en cas de divulgation par des tiers, les obligations de respecter cette conception (en ne la déformant pas), de faire connaître son "auteur" (respect de la *paternité*), et de respecter la *qualité* de celui-ci. L'interprète-concepteur gardera ainsi la responsabilité de son travail, satisfaction purement morale ; mais il ne pourra pas le monnayer, autrement que par le cachet qui lui est dû pour les répétitions. En effet, l'article L. 212-3 vise en même temps la prérogative morale qu'est le droit de divulgation et la prérogative patrimoniale qu'est le droit d'autoriser contre rémunération. La "*prestation*" en constitue l'objet commun.

Cette *première hypothèse* est donc celle d'une application distributive des différentes prérogatives attachées au droit voisin de l'artiste-interprète, en fonction d'une terminologie volontairement différenciée par le législateur.

490. 2) Deuxième hypothèse

Les mots *interprétation* et *prestation* sont synonymes. En effet, dans les travaux préparatoires de la loi du 3 juillet 1985 comme dans la doctrine, on trouve les deux expressions pour désigner sensiblement la même notion.

491. 3) Troisième hypothèse

828. Mais il est probable que les musiciens seraient fautifs s'ils révélaient ces informations. En particulier, si un concurrent les utilisait, il pourrait se rendre coupable de concurrence déloyale.

Le terme *interprétation* est employé plus volontiers à propos du droit moral, l'expression *prestation* convient davantage au droit patrimonial nettement teinté par le droit du travail qui considère l'interprétation de l'artiste comme une *prestation juridique* : l'exécution du contrat d'engagement.

Ceci suppose que l'article L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle ne comporte aucun droit moral (de divulgation).

492. 4) Conclusion

La deuxième hypothèse paraît hautement improbable. Ce serait prêter au législateur une certaine légèreté dans la rédaction de ses textes. Nous la rejetterons donc définitivement.

La troisième hypothèse détruirait l'édifice que l'on a tenté de construire sur l'existence d'un droit de divulgation au profit de l'artiste-interprète. Nous ne la retiendrons donc pas non plus.

Seule la première hypothèse semble convenir. Elle enrichit la loi de nuances terminologiques et juridiques tout en correspondant à notre analyse du processus de création chez l'artiste-interprète.

Une autre question se pose quant à l'objet de la première communication au public exercée en application de la décision de divulgation : peut-il être constitué d'une *prestation future* ?

b) Prestation future, présente ou passée ?

493. Il est classique d'énoncer que le droit de divulgation ne s'exerce que sur une œuvre existante[829], autrement dit, sur une œuvre passée, c'est-à-dire déjà

829. *Cf.* notamment, Civ. 1re, 7 avril 1987, *D.* 1988. 97, note Edelman ; *R.I.D.A.* 1987, n° 134. 197, note Derieux : "*Le droit moral de l'auteur sur son œuvre ne préexiste pas à celle-*

réalisée, ne serait-ce que depuis quelques instants. Or, il est des œuvres de nature particulière auxquelles on ne peut appliquer ce principe : celles qui se créent au fil du discours ou de l'exécution musicale. L'improvisation en est l'exemple typique.

494. *Le droit de divulgation existe-t-il avant l'exécution de la prestation ?*

La question n'a pas grande utilité, en soi, lorsque l'artiste-interprète se produit dans un spectacle vivant ne faisant l'objet d'aucune retransmission ni amplification simultanée. Dans ce cas, la communication au public est effectuée par l'artiste lui-même. A qui pourrait-il donc reprocher une telle divulgation, si ce n'est à lui-même ? Comme la divulgation ne s'applique qu'à tel ou tel mode ou procédé de communication, la portée certaine de cette divulgation ne peut dépasser le cadre du spectacle vivant (non amplifié). En effet, la communication au public de sa fixation — même si ladite fixation a été autorisée — n'a pas fait l'objet de la divulgation, par le seul fait de l'exécution. Puisqu'il faut interpréter restrictivement l'acte de divulgation, celle-ci doit être limitée au strict minimum. C'est sans doute le seul cas où il faut admettre que la divulgation peut être déduite d'un fait, c'est-à-dire présumée ou encore implicite. Le bon sens milite d'ailleurs pour cette solution.

La situation est plus complexe lorsque la *prestation* est *reproduite*[830] *sans être fixée*, c'est-à-dire quand elle est diffusée simultanément ("en direct") sur un média quelconque[831], voire amplifiée. Dans ces hypothèses, il y a bien *reproduction* de la prestation et *communication au public* de cette reproduction. Or, puisque la prestation, objet de la communication au public, n'existe pas préalablement à sa communication, le droit de divulgation ne

---

ci...", dit la Cour.

830. Et communiquée au public.

831. *Cf. supra*, n° 486.

devrait logiquement pas exister. Cela reviendrait à dire que l'artiste-interprète ne peut pas interdire la reproduction immédiate[832] et simultanée de sa prestation, du moins au nom de son droit moral de divulgation.

Manifestement, l'objet particulier de la communication au public d'une prestation musicale nécessite une adaptation des notions élaborées dans le seul cadre du droit d'auteur. En l'absence de reproduction simultanée, aucune autorisation préalable de communication au public ne semble nécessaire : l'artiste-interprète exerce lui-même l'acte de transmission au public de son art. Au contraire, si une *reproduction simultanée* a lieu, elle doit être prévue, et acceptée *par avance* par l'artiste-interprète. Pratiquée à son insu, elle serait frauduleuse. C'est pourquoi il y a lieu d'appliquer strictement l'article L. 212-3, alinéa 1er, à un tel cas, en requérant de l'artiste son autorisation préalable pour la communication au public de la reproduction simultanée de sa prestation. Une autre interprétation du texte ruinerait une grande partie du droit de divulgation, ce que rien *a priori* ne justifie, pas même la nature particulière de la prestation musicale.

En conclusion, le droit de divulgation, par exception, existe avant son objet qu'est la prestation musicale, lorsque celle-ci est destinée à être reproduite simultanément par diffusion médiatique, sans fixation préalable. Il semble que l'amplification puisse être assimilée à une telle reproduction. *En dehors de ce cas particulier, le droit de divulgation ne préexiste pas à la prestation.*

Ainsi, nous venons de voir que la divulgation peut précéder exceptionnellement la prestation, l'accompagner simultanément, ou enfin, dans les hypothèses les plus ordinaires, la suivre dans le temps.

Connaissant le fondement du droit de divulgation et l'objet de la

832. Sans fixation préalable.

communication au public, étudions maintenant la portée de l'autorisation.

3°. - Portée de l'autorisation de l'article L. 212-3 alinéa 1er

495. La question qui se pose est de savoir si l'autorisation visée à l'article L. 212-3 est donnée *erga omnes* ou bien à une personne déterminée. Pour y répondre, on doit d'abord exclure l'aspect patrimonial de l'autorisation qui a déjà fait l'objet de développements[833].

Quant à l'aspect moral, l'autorisation qui constitue l'exercice du droit de divulgation, c'est-à-dire — rappelons-le — *l'acte par lequel l'artiste-interprète manifeste la volonté de porter, sans réserve, une prestation à la connaissance du public par un mode et un procédé de communication déterminés*, ne peut être qu'impersonnelle : l'artiste-interprète exprime sa volonté de livrer sa prestation au public. Dès lors, il ne pourra plus refuser, au nom de son droit de divulgation, de fournir les autorisations de communiquer au public l'objet de son art[834], et les licences non volontaires prévues par la loi s'appliqueront automatiquement (articles L. 214-1 et L. 311-1 du Code). La prestation sera entrée dans le *commercium* juridique, ouvrant droit à rémunération au profit de l'artiste.

496. Cette analyse de la divulgation oblige à distinguer deux niveaux d'autorisation :

1) *l'autorisation générale et impersonnelle*, exercice du droit moral de divulgation ;

2) *Les autorisations spéciales et personnelles* ouvrant droit à rémunération.

---

833. *Cf. supra*, nos 108 et s.

834. Ce qui fait dire à Me Alain Gobin que "*D'un côté l'artiste pourra s'opposer à l'exploitation de son interprétation qu'il n'a pas autorisée (jurisprudence FURTWAENGLER) d'un autre côté l'artiste ne pourra s'opposer à l'exploitation à laquelle il a consenti (jurisprudence SPEDIDAME)*". (GOBIN [Alain], *Le droit des auteurs, des artistes et des gens du spectacle*, p. 88).

Mais comment un artiste-interprète pourrait-il refuser à une personne donnée ce qu'il a accordé d'une façon générale ? Le droit de divulgation ne se confondrait-il pas avec le droit d'autoriser ? Ne serait-il pas exercé au coup par coup, non seulement pour chaque prestation, mais encore pour chaque bénéficiaire de l'autorisation ? Autrement dit, n'y aurait-il pas autant de divulgations que d'actes d'exploitation du droit pécuniaire d'autoriser ?

Les réponses à toutes ces questions sont négatives pour les raisons que voici.

L'article L. 212-3, alinéa 1er, ne dit pas qu'après exercice du droit de divulgation, l'artiste-interprète peut encore refuser la communication au public de sa prestation à une personne donnée. Simplement, l'autorisation doit être donnée *par écrit*, et pour chaque bénéficiaire de celle-ci. Ainsi, le cocontractant aura-t-il un titre lui permettant de communiquer au public la prestation. Après divulgation, il n'y a donc plus place pour l'interdiction. Mais il reste nécessaire de dresser un écrit pour appliquer à une personne donnée la décision générale et impersonnelle prise antérieurement (ou en même temps). Finalement, l'autorisation générale de divulgation, tout comme chaque autorisation spéciale, doit être fournie par écrit. L'exigence légale évite ainsi les doutes rencontrés en droit d'auteur sur l'existence de la divulgation[835].

Ayant admis l'existence d'un droit de divulgation attribué à l'artiste-interprète, et ayant déterminé l'objet de la communication au public, il convient de le distinguer des autres prérogatives morales.

---

835. *Cf. supra*, n° 480.

4°. - Rapports du droit de divulgation avec les autres droits moraux de l'artiste-interprète

a) Droit de divulgation et droit au respect de l'interprétation

497. Dans plusieurs hypothèses, il est délicat de bien distinguer la prérogative morale qu'il convient de mettre en œuvre. En effet, les conditions même de la communication au public — mise en œuvre de la divulgation — doivent permettre de respecter l'interprétation de l'artiste. Si tel n'est pas le cas, quelle faute devra-t-on reprocher aux tiers ? Ont-ils manqué au respect de l'interprétation ou contrevenu au droit de divulgation ? Il est certain que certaines circonstances comme une mise en scène d'opéra contraire aux conceptions artistiques de tel chanteur ou même du chef d'orchestre portent atteinte au respect de l'interprétation. Mais si l'on se rappelle que l'acte de divulgation doit énoncer les modes et procédés de communication au public, la question serait plutôt de savoir si les *conditions* de cette communication ont été assurées en conformité avec l'acte de divulgation. Autrement dit, les conditions mises à la divulgation ont-elles été respectées ?

Si oui, aucune atteinte au respect de l'interprétation ne peut être alléguée par l'artiste-interprète.

Si non, d'une part, le droit de divulgation a été bafoué, ce qui entraîne, d'autre part, une atteinte au respect de l'interprétation.

Finalement, les deux prérogatives pourraient être invoquées cumulativement. Cependant, du point de vue de la preuve, le demandeur aura intérêt à se fonder sur l'atteinte au droit de divulgation, à condition, bien sûr qu'un acte ait été dressé, comportant *les conditions de la divulgation.*

b) Droit de divulgation et droit de retrait ou de repentir

498. Cette comparaison, qui permettra de préciser encore la notion de divulgation, porte sur le moment d'exercice de la prérogative morale considérée.

En droit d'auteur, l'existence du droit de divulgation dépend de celle de l'œuvre[836]. Dans le domaine des droits voisins, et en transposant, le droit de divulgation n'existe qu'à partir du moment où l'interprétation s'est manifestée par une *exécution* musicale[837]. Mais après l'exercice du droit de divulgation, seul un droit de retrait ou de repentir pourrait faire cesser la diffusion de la *prestation* dans le public. La question de l'existence d'un droit de retrait ou de repentir sera examinée dans la section 2[838].

Le principe d'un droit de divulgation nous paraît donc bien établi. Toutefois, il souffre quelques exceptions.

B. - Exceptions au droit de divulgation

499. Logiquement, le *principe* même du droit de divulgation ne devrait tolérer aucune exception car il serait ainsi porté atteinte aux droits de la personnalité et aux libertés individuelles de l'interprète. Il serait, par exemple impossible d'obliger un artiste-interprète à communiquer au public un enregistrement de studio qu'il juge défectueux.

---

836. *Cf.* DESBOIS, *Le droit d'auteur en France*, 1978, p. 489, §4: "*Le droit moral de divulgation* (dont l'exercice) *suppose que l'œuvre existe...*"

837. Sauf l'exception étudiée plus haut : reproduction simultanée de la prestation et diffusion de cette reproduction.

838. *Infra*, n[os] 553 et s.

Il n'en reste pas moins que le législateur a prévu plusieurs exceptions. Mais, comme elles ne portent que sur *certains modes de communication au public*, dans certains cas prévus par la loi, elles apparaissent plutôt comme des restrictions ou des atténuations au principe de l'existence d'un droit de divulgation. Dans ces hypothèses, ce droit a déjà été exercé quant à son *principe*. De cette expression de volonté, la loi présume de façon irréfragable l'étendue (ou la portée) de la décision quant aux *modes de communication au public*.

Examinons successivement les trois articles du Code de la propriété intellectuelle énonçant ces "exceptions" : articles L. 212-4, L. 214-1 et L. 211-3.

1°. - La réalisation d'une œuvre audiovisuelle (article L. 212-4)[839]

500. Article L. 212-4 : "*La signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète.*

Ce contrat fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre".

Il semble résulter de ce texte que la signature du contrat par l'artiste-interprète est la manifestation de volonté, l'acte de divulgation en lui-même. Or, au moment où le contrat est conclu, la prestation n'existe pas encore. C'est une prestation future. Puisque le droit de divulgation n'existe pas en principe sans objet préexistant, que faut-il en conclure ?

501. Trois conclusions paraissent possibles :

---

839. *Cf.* EDELMAN (Bernard), "Une loi substantiellement internationale. La loi du 3 juillet 1985 sur les droits d'auteur et les droits voisins", *J. D. I.* 1987. 555 et s., spéc., p. 582.

1) soit le droit de divulgation n'existe pas lorsque l'artiste-interprète participe à une œuvre audiovisuelle ;

2) soit, par une nouvelle exception, le droit de divulgation préexiste à son objet ; ou encore : l'objet du droit de divulgation est, dans ce cas, une "chose" future.

3) soit, encore, puisque le droit de divulgation — comme tout droit moral — est *inaliénable* et *imprescriptible*, il subsiste, *nonobstant* la signature du contrat de réalisation d'œuvre audovisuelle. L'"*autorisation*", visée à l'article L. 212-4, al. 1er, ne concerne alors que le droit pécuniaire et non plus le droit moral de divulgation. L'autorisation, dans son aspect patrimonial, resterait ainsi conditionnée par l'exercice du droit de divulgation, après la première projection privée de l'œuvre audiovisuelle.

Cette dernière hypothèse est la plus souhaitable et la plus juste, semble-t-il. La solution contraire limiterait par trop le droit de divulgation de l'artiste-interprète ; et ce, pour des raisons essentiellement pratiques : les prestations des artistes tendent de plus en plus à s'inclure dans une œuvre audiovisuelle (film d'opéra, "clips"[840], émissions musicales). Sans doute l'exercice de ce droit doit-il être limité lorsqu'il est en concurrence avec celui de nombreuses autres personnes comme les autres acteurs ou musiciens, et surtout les auteurs. Mais cela n'en justifie pas la suppression pure et simple. En cas de conflit, il y aura donc lieu de mettre en œuvre la règle de prééminence du droit d'auteur (article L. 211-1 du Code de la propriété intellectuelle) et de déceler tout abus du droit moral par l'artiste-interprète.

502. La solution ici proposée semble d'autant plus justifiée si l'on reconnaît à l'acteur qui joue dans une œuvre audiovisuelle la qualité d'auteur, ainsi que le

---

840. Encore nommés "*vidéo-musiques*".

préconise une partie de la doctrine[841] : comme l'a démontré Henri Desbois avant la loi du 3 juillet 1985[842], le droit de divulgation des coauteurs de l'œuvre cinématographique ne disparaît pas. Etant une œuvre de collaboration, l'article 10, alinéas 2 et 3, de la loi du 11 mars 1957 (actuel article L. 113-3, alinéas 2 et 3 du Code de la propriété intellectuelle) est applicable :

> "*Les coauteurs doivent exercer leurs droits d'un commun accord. En cas de désaccord, il appartiendra à la juridiction civile de statuer.*"

La solution proposée par l'éminent spécialiste nous semble toujours valable en son principe, nonobstant la modification de l'article 16 de la loi du 11 mars 1957 (actuel article L. 121-5 du Code, sur l'œuvre audiovisuelle) par la loi du 3 juillet 1985.

503. Que l'artiste-interprète se produisant dans une œuvre audiovisuelle soit considéré comme un coauteur ou comme un simple interprète, son droit de divulgation subsiste donc. Mais il est limité dans les deux cas, du fait même que l'œuvre audiovisuelle est une œuvre à laquelle participent de nombreuses personnes, en particulier, les coauteurs et tous les interprètes.

En cas de conflit, plusieurs règles permettent de trancher : prééminence du droit d'auteur (article L. 211-1) — si l'on dénie à l'artiste-interprète la qualité d'auteur —, décision judiciaire prévue à l'article L. 113-3. Chaque fois que le juge sera saisi, il gardera présent à l'esprit le principe du moindre dommage. C'est finalement en équité qu'il devra statuer pour harmoniser les droits en présence, dans le sens qui causera le moins de dommage aux protagonistes.

L'exception au droit de divulgation que recèle l'article 19 de la loi du 3

---

841. *Cf. supra*, n° 48 et n^os^ 92 et s., et les références citées.

842. *Cf.* DESBOIS (Henri), *Le droit d'auteur en France*, 1978, n° 669, p. 790 et 791.

juillet 1985 (article L. 212-4 du Code de la propriété intellectuelle) ne porte donc que sur les modes de communication au public. Dès lors que la "version définitive" en est acceptée, l'artiste-interprète n'a plus le contrôle des modes de diffusion. Il est censé consentir de façon indifférenciée à n'importe quel mode de communication au public. Sa décision est donc lourde de conséquences (à lui de la prendre en connaissance de cause) ; mais elle lui appartient toujours.

2°. - Les licences non volontaires (article L. 214-1)

504. Ce texte ne présente pas de difficulté particulière : dès lors qu'un phonogramme a été publié à des fins de commerce, l'artiste-interprète ne peut s'opposer :

1° à sa communication directe dans un lieu public, dès lors qu'il n'est pas utilisé dans un spectacle ;

2° à sa radiodiffusion, non plus qu'à la distribution par câble simultanée et intégrale de cette radiodiffusion.

La décision de divulgation emporte donc, de la part de l'artiste-interprète, consentement à certains modes de communication au public. Il peut toujours refuser de divulguer une fixation destinée à un phonogramme du commerce. Mais dès lors qu'il accepte l'édition en nombre de celui-ci, la maîtrise de certains modes de communication au public lui échappe. Le droit de divulgation ne se trouve ainsi que tempéré ou limité, et seulement quant à sa portée.

3°.- Les exceptions au droit d'autoriser certains types de communication au public (articles L. 211-3 et L. 212-10)

505. L'étude détaillée de ce texte a été faite dans la première partie[843]. Mais les exceptions qu'il contient doivent être, dès maintenant, appliquées au droit de divulgation.

506. a) *Le 1° de l'article L. 211-3* concerne "*les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille*". Appliquée à la prestation des artistes-interprètes, cette exception vise la communication privée d'une reproduction ou fixation de celle-ci. Il ne s'agit donc pas de divulgation, puisque celle-ci, pour se réaliser, suppose une communication au public. Par exemple, dès lors qu'un musicien a donné l'autorisation de divulguer son interprétation de telle œuvre sous la forme de phonogrammes du commerce, les représentations privées et gratuites dans un cercle de famille sont licites. Mais la divulgation a déjà eu lieu à propos de ce mode de mise à la disposition du public de la prestation fixée.

Il ne s'agit donc pas d'une exception au droit de divulgation.

507. b) *Les reproductions visées au 2° de l'article L. 211-3* (c'est-à-dire les copies privées de phonogrammes et de vidéogrammes), puisqu'elles ne doivent pas donner lieu à une "*utilisation*" ou à un "*usage*" collectif, ne sont pas non plus, *stricto sensu*, une exception au droit de divulgation. Toutefois, il apparaît bien qu'en pratique, la multiplication des copies à usage privé répandra la prestation dans le public.

Cette divulgation indirecte ne peut être empêchée par l'artiste-interprète.

508. c) *Le 3° de l'article L. 211-3 sur les analyses, courtes citations, revues de presse...*, au contraire, constitue bien une exception au droit de divulgation. Mais il s'agit presque toujours d'une divulgation partielle, ce qui ne fait pas échec au droit de divulgation de l'artiste-

---

843. *Cf. supra*, nos 176 et s. et 218 et s.

interprète. Au contraire, un court extrait d'une prestation jouera bien souvent le rôle d'une véritable publicité pour tel spectacle ou telle œuvre audiovisuelle, de même les "*revues de presse*", y compris celles de la "*presse* audiovisuelle"[844]. Quant aux analyses, elles trouvent justement une application particulière dans le domaine musical. Pourvu qu'elles ne soient pas une divulgation déguisée faite de mauvaise foi, elles laissent l'artiste-interprète libre de communiquer sa prestation à un public différent, et sans commentaire. En pratique, l'analyste évitera une diffusion intégrale non ponctuée d'observations de sa part.

509. d) *Le 4° de l'article L. 211-3, sur la parodie, le pastiche et la caricature* vise, dans le domaine qui nous intéresse l'imitation des musiciens et chanteurs de musique classique, de jazz ou de variété.

Si c'est le *style* qui est imité, aucune interdiction, au nom du droit moral de divulgation ne peut être posée. C'est la personne, et non une prestation qui est visée.

Si c'est une prestation donnée qui est imitée — et après avoir soigneusement distingué l'imitation de l'œuvre de celle de son interprétation —, il ne peut s'agir de divulgation sans autorisation, puisque l'imitation se réfère nécessairement à une prestation antérieure déjà connue du public. Sinon, personne ne pourrait apprécier cette imitation.

510. e) Enfin, *le dernier alinéa de l'article L. 212-10* énonce l'atténuation nécessaire du principe du droit de divulgation : "*Les artistes-interprètes ne peuvent interdire la reproduction et la communication publique de leur prestation si elle est accessoire à un événement constituant le sujet principal d'une séquence d'une œuvre ou d'un document audiovisuel*"[845].

---

844. *Cf. supra*, nos 187 et 180 et s.

845. *Cf. supra*, nos 200 et s. sur l'interprétation juridique de ce texte.

Lorsque le droit de divulgation d'un ou plusieurs auteurs est en jeu, celui des artistes-interprètes s'efface. Ceci résulte de l'application de l'article L. 211-1: "*les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs. En conséquence, aucune disposition du présent titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaires* (...)". Cette règle s'applique sans peine aux *œuvres audiovisuelles* dont le ou les auteurs ont exercé le droit de divulgation, *a fortiori* lorsque la prestation d'un artiste-interprète est accessible. Elle paraît plus discutable à propos d'un "*document audiovisuel*". Ce document n'est pas une œuvre ; l'article L. 211-1 n'a donc pas lieu de s'appliquer.

Quel peut donc être le fondement de cette règle ?

Les travaux préparatoires de la loi du 3 juillet 1985 nous le révèlent : cette disposition vise "*à ne pas entraver la liberté de l'information*"[846]. Il est certain qu'une liberté publique ne saurait être entravée par un droit subjectif : une seule personne physique — l'artiste-interprète — ne doit pas pouvoir interdire l'information du public. Fort heureusement, cette exception au droit de divulgation se limite harmonieusement à une prestation *accessoire*[847]. L'équilibre est ainsi trouvé entre liberté publique et droit de la personnalité. Là où l'artiste-interprète perd une prérogative négative (ne pas communiquer au public), le public en gagne une autre qui est positive et complémentaire : celle de se faire communiquer la prestation.

En définitive, le droit moral n'est pas très atteint car le respect du nom, de la qualité et de l'interprétation de l'artiste-interprète demeurent intacts. La loi ne signale en effet aucune restriction à leur égard. Elle prend même le soin, plus haut, de réserver le droit à la paternité, à propos des analyses, courtes citations,

---

846. *J.O.* Débats, Sénat, 4 avril 1985, p. 145.

847. Pour un exemple, *cf. supra*, n° 202.

revues de presse et informations d'actualité (article L. 211-3, 3°). Bien que la prestation soit accessoire, le souci d'information, qui fonde l'exception au droit de divulgation, ne doit pas se retourner contre l'artiste-interprète, mais, au contraire, sauvegarder ses droits en même temps que la qualité de l'information communiquée au public.

C. - Les applications jurisprudentielles du droit de divulgation

511. Sans préjuger de la portée que possède encore une jurisprudence antérieure à l'application de la loi du 3 juillet 1985 (cette question sera traitée au chapitre III du présent titre[848]), il est intéressant de mentionner les cas sur lesquels les juges ont dû se prononcer, afin d'en tirer des enseignements et faire des comparaisons avec le droit positif actuel (1°). La jurisprudence postérieure à la loi du 3 juillet 1985 retiendra ensuite notre attention (2°).

1°. - La jurisprudence antérieure à l'application de la loi du 3 juillet 1985

512. Trois problèmes juridiques principaux ont donné lieu à des décisions judiciaires : l'existence d'un droit *à* la divulgation; l'exercice pur et simple du droit de divulgation ; le contrôle par l'artiste-interprète des modes de divulgation.

a) L'artiste-interprète dispose-t-il d'un droit à la divulgation ?

Plusieurs arrêts publiés permettent de réfléchir sur cette question.

513. 1) Le premier a été rendu dans l'*affaire Enrico*

848. *Infra*, nos 578 et s.

Macias, par la cour d'appel d'Aix-en-Provence, le 8 janvier 1969[849]. Le célèbre chanteur étant arrivé en retard à un récital qu'il devait donner, le directeur du club dans lequel il devait avoir lieu refusa de le laisser se produire sur le podium de son établissement.

Enrico Macias prétendait notamment que sa popularité avait été affectée par de tels agissements. Deux problèmes juridiques se posaient en réalité dans cette affaire : l'application du droit du contrat d'engagement et l'existence d'un droit de se produire en public.

La cour décida 1°- que l'engagement du directeur avait été rompu par son fait, ce qui engageait sa responsabilité ;

2°- que la popularité du chanteur n'était pas atteinte eu égard au caractère local de l'incident. Le préjudice moral n'était donc pas démontré.

Mais pouvait-on aller plus loin que les plaideurs eux-mêmes et invoquer un "droit *à* la divulgation" ?

1°) A supposer admis le principe d'un droit *de* divulgation au profit de l'artiste-interprète, il faudrait encore en admettre l'existence avant même l'exécution de la *prestation*. Autrement dit, il faudrait considérer que la divulgation porte sur ce que nous appelons l'*interprétation-conception*[850], ce qui demeure une opinion personnelle.

2°) Par ailleurs, l'aspect positif d'un tel droit semble une hypothèse à rejeter : le droit de se produire sur scène relève plutôt de la "*liberté* individuelle *de faire*"[851] (s'exprimer artistiquement), voire d'une liberté publique : la liberté

---

849. Aix-en-Provence, 8 janv. 1969, *D.* 1970, I. R. 4.

850. *Cf. supra*, nos 41 et s. et 56.

851. Sur cette question, *cf.* CARBONNIER (Jean), *Droit civil. 1) Les personnes*, coll. Thémis-

d'expression.

En définitive, en l'absence d'un droit moral *à* la divulgation, le problème se résout au moyen du droit des contrats appliqué au droit du travail et grâce au droit de la responsabilité civile.

514. 2) La solution se trouve appuyée par un *arrêt de la Cour de cassation du 29 avril 1976* rendu par la *Chambre Sociale*[852]. La Haute juridiction a énoncé le principe que la non-utilisation d'une interprétation ne saurait constituer une atteinte aux droits de l'artiste-interprète.

Il ne s'agit que de la violation éventuelle de stipulations contractuelles. En l'espèce, un disque avait été enregistré par des chanteurs lyriques, mais la société productrice en avait arrêté prématurément la diffusion. Elle avait, en effet, détruit les exemplaires en stock par une "*mise à la casse*", après une exploitation commerciale d'ailleurs défectueuse : "*sortie tardive du disque*", "*omission au catalogue*", "*distribution déplorable*"...[853]

b) L'exercice pur et simple du droit de divulgation

515. La jurisprudence rendue avant l'application de la loi du 3 juillet 1985 fournit quelques principes annonçant un droit de divulgation. Quatre affaires méritent d'être retenues : *Francined*[854], *Carole Laure*[855], *Léon Zitrone*[856] et

---

droit, P.U.F. 17ème éd. 1990, n° 83, p. 120, b) *Liberté de faire ou de ne pas faire.*

852. Soc. 29 avril 1976, *Spycket dit Piersault et autre c/ Société Disc Az, Bull. soc.*, n° 248, p. 205.

853. Aux dires des demandeurs au pourvoi.

854. Trib. civ. Seine, 3ème ch., 19 février 1955 ; *J.C.P.* 1955. II. 8678, obs. Plaisant.

855. T.G.I. Paris, réf., 14 mai 1974 ; *D.* 1974. 767, note Lindon.

856. T.G.I. Paris, réf., 11 juillet 1977 ; *D.* 1977. 700, note R. L.

Maria Callas[857].

Dans l'affaire *Francined*, l'hypothèse était un peu particulière : l'acteur, frère de Fernandel, avait été filmé pendant les poses entre les séances du tournage d'un film : "*La minute de vérité*". Il ne s'agissait donc pas exactement d'une "interprétation" ou d'une "prestation". La communication au public de ces séquences relevait par conséquent du *droit à l'image* en général.

516. *L'affaire Léon Zitrone* donne aussi un exemple d'application du droit sur sa propre voix. En effet, l'objet de la communication au public n'était qu'une conversation téléphonique privée, et non une prestation professionnelle.

Ces deux cas posaient cependant un même problème : celui de la divulgation d'une séquence sonore ou visuelle.

517. Les affaires *Carole Laure* et *Maria Callas* concernent plus précisément des prestations artistiques. Bien que non musicale, la prestation de Carole Laure nous intéresse car les artistes-musiciens peuvent aussi paraître dans des œuvres audiovisuelles. Or, Carole Laure entendait, par un procès, interdire la projection dans les salles de cinéma de certaines scènes qu'elle n'approuvait pas. Quant à la diva *Callas*, l'affaire jugée par le tribunal de grande instance de Paris en 1982 fournit exactement un cas de communication au public d'une fixation sonore sans le consentement de l'artiste-interprète.

518. S'agissant d'une prestation musicale, les faits retiendront plus particulièrement notre attention. En février, mars et avril 1976, Maria Callas, désirant tester sa voix, avait procédé à plusieurs séances d'enregistrement au théâtre des Champs Elysées, à titre entièrement privé. Le secrétaire général du théâtre avait procédé, pour son propre compte, à quelques fixations des

857. T.G.I. Paris, 1ère ch., 1ère sect., 19 mai 1982 ; *R.I.D.A.* oct 1982, n° 114. 198 ; *J.C.P.* 1983. II. 19955, obs. Alain Gobin ; *Le Matin*, 27 mai 1982, Claude Samuel.

prestations, sans l'autorisation expresse de la cantatrice, semble-t-il. Ces essais ne lui ayant pas donné satisfaction, Maria Callas renonça définitivement à monter sur scène jusqu'à sa mort, survenue le 16 septembre 1977.

Or, au cours de l'émission "Quotidien musique" diffusée sur Radio France (France Musique), le 31 décembre 1981, deux airs (*La Habanera* de *Carmen* et l'air de concert : *Ah ! Perfido*) enregistrés au cours de ces séances privées furent divulgués.

519. Le trait commun de ces quatre cas de jurisprudence est que la divulgation s'appliquait à une *fixation* (un enregistrement) *de la prestation* . Ils ne nous permettent donc pas, par eux-mêmes, de résoudre le problème de la divulgation de prestations futures. Mais l'analogie avec la divulgation des œuvres de l'esprit n'en est que plus facile.

Le droit d'interdire la divulgation des séquences de sons ou d'images a été reconnu chaque fois, mais sur des fondements différents : les dispositions contractuelles, voire leur absence (*Francined*) ; l'article 1142 du Code civil sur la sanction des obligations de faire (*Carole Laure*) ; les articles 6 et 1172 du Code civil sur les obligations contraires aux bonnes moeurs (*Carole Laure*) ; enfin et surtout : les droits de la personnalité, et en particulier, le droit à l'image et le droit sur la voix-image sonore de la personne (*Francined, Léon Zitrone, Maria Callas*). Ce dernier fondement entraîne l'application de l'article 1382 du Code civil pour sanctionner la faute commise.

Le tribunal civil de la Seine posa ainsi le principe selon lequel "... *un acteur a le droit de ne paraître que dans des films et sous des aspects ou personnages qu'il estime conformes à ses convenances artistiques et à l'intérêt de sa carrière, sans qu'il puisse lui être opposé un usage quelconque*"[858]. Robert Plaisant affirmait, dans ses observations sur le

858. Trib. civ. Seine, 19 février 1955, *Francined*, préc.

jugement : "*Le droit moral de l'artiste en tant que droit exclusif de révéler l'exécution au public est ainsi consacré*"[859].

Et le tribunal de grande instance de Paris, trois décennies plus tard, affirma "*que l'artiste-exécutant est fondé à interdire une utilisation de son exécution et il est le seul juge des moyens et de l'époque de l'exploitation de son talent*"[860].

Les sanctions prononcées consistent en dommages-intérêts (*Francined*), parfois symboliques (*Callas*) ; en l'interdiction de la communication au public de toute la prestation (*Callas*) ou d'une partie de celle-ci, parfois sans dommages-intérêts (Léon *Zitrone ; Carole Laure*). La publication du jugement ou de l'arrêt n'est mentionnée que comme une sanction possible.

c) Le contrôle des modes de divulgation par l'artiste-interprète

520. Le problème juridique qui se posait dans plusieurs autres affaires était de savoir si tel mode de communication au public de la prestation d'un artiste-interprète était licite. Dans la plupart des cas, il a été jugé qu'à défaut d'autorisation de celui-ci, le mode litigieux de communication au public était illicite. C'était donc bien le droit de divulgation qui était en cause, bien que les juridictions n'aient pas employé ce mot. Il est patent que la décision de divulgation a été implicitement recherchée à partir des actes de mise en œuvre de celle-ci.

Les décisions rendues parlent d'"*autorisation*", ce qui pourrait faire penser qu'elles n'ont en vue que le droit pécuniaire. Il n'en est — de loin — pas

859. Obs. préc. *J.C.P.* 1955. II. 8678.

860. T.G.I. Paris, 19 mai 1982, *Maria Callas*, préc.

toujours ainsi. Au contraire, l'aspect moral du droit d'autoriser (c'est-à-dire le droit de divulgation) apparaît en pleine lumière lorsque la prestation est bénévole ou n'est pas destinée à être rémunérée du fait de sa diffusion sous un certain mode.

521. Ainsi, dans les affaires *Mistinguett*[861] et *Dame Marschall*[862], la prestation de l'actrice et chanteuse (*Mistinguett*) était bénévole et ne devait pas figurer, sans son autorisation, dans un film cinématographique ; les séquences tournées dans la loge du mannequin (*Dame Marschall*) ne devaient pas être incluses dans un film pornographique[863].

Certes, on retrouve indirectement le droit patrimonial dans le cas de Mistinguett, puisque celle-ci aurait peut-être autorisé contre rémunération l'inclusion dans l'œuvre cinématographique de sa prestation bénévole . Mais ce motif n'est qu'hypothétique, et, théoriquement du moins, les raisons d'un tel refus (même implicite) peuvent fort bien demeurer purement morales : mauvaise qualité du film, mauvais genre de celui-ci, qualité jugée insuffisante de la prestation, inadaptation du mode de communication au public au type de prestation, etc...

Les autres affaires fournissent surtout des exemples de cas pratiques.

522. L'acteur *Marcilly* avait doublé en français un film anglais. Il protestait contre la diffusion de la post-synchronisation à la radio, ce qui dénaturait en

---

861. Paris, 1ère ch., 2 juin 1947, *Société de Productions et Editions cinématographiques c/ Mistinguett et société France-Actualités* ; *Gaz. Pal.* 1947.2.91, note anonyme.

862. T.G.I. Paris, 3ème ch., 16 février 1973, *Dame Marschall c/ De Closets et autres* ; *D.* 1973. I.R. 212.

863. Sur le droit des acteurs de ne pas paraître dans un film pornographique s'ils n'ont pas connu ce caractère au moment du tournage, *cf.* :
- T.G.I. Paris (1ère ch.), 20 avril 1977, *Christian Alers et autres c/ Pierre Unia et autres* ; *R.I.D.A.* 1978, n° LXXXXVI. 117; *D.* 1977. 610 ;
- T.G.I. Paris (1ère ch.), 19 janvier 1977, *Demoiselle Carlwind et autres c/ Société F.F.C.M.* ; *R.I.D.A.* 1977, n° LXXXV. 176.

effet sa prestation. Le tribunal civil de la Seine[864] le débouta pourtant de sa demande en dommages-intérêts, appliquant une présomption que la loi du 3 juillet 1985 a depuis consacrée dans son article 19, alinéa 1er, devenu article L. 212-4, alinéa 1er du Code de la propriété intellectuelle[865] : lorsque l'interprétation est "*figée dans un disque ou dans la bande sonore d'un film*", l'acteur est "*présumé avoir aliéné tout droit pécuniaire ultérieur en percevant une rétribution lors de l'enregistrement de sa voix*"(...) "*Ce qui est vrai pour l'artiste est vrai, a fortiori pour le synchronisateur*". Les juges expriment ainsi une exception au droit d'autoriser qui atteint également l'aspect patrimonial et l'aspect moral. Ou, si l'on veut — bien que les termes du jugement ne permettent pas de trancher entre ces deux interprétations — l'acteur, dès lors qu'il a exercé son droit de divulgation, demeuré intact juste après la fixation, est censé avoir consenti à tout mode de divulgation. Autrement dit, son droit serait une faculté simplifiée, réduite au "tout-ou-rien".

523. L'affaire *Furtwaengler*[866] et celle du *Philharmonique de Vienne*[867] ont précisé que l'artiste-interprète, lorsqu'il autorise la diffusion sur les ondes radiophoniques, ne consent pas, du même coup, à la confection de disques du commerce[868]. Il ne fait pas de doute que ce principe s'applique au droit moral de divulgation. De même pour la bande sonore d'un film (*affaire Orane*

---

864. Trib. civ. Seine, 9 nov. 1937, *Marcilly et Union des artistes dramatiques c/ Gorochoff, Société des Artistes associés et Cie Radio-électrique du Poste parisien* ; *Le Droit d'auteur* 1938. 107 et 1940. 118.

865. "*La signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète*".

866. Civ., 1ère sect. civ., 4 janvier 1964 ; *D.* 1964. 321, note Ph. Pluyette ; *R.T.D. com.* 1964. II. 13712 et BADINTER (Robert), "Le droit de l'artiste sur son interprétation (l'arrêt Furtwaengler)", *J C.P.* 1964. I. 1844.

867. Trib. civ. Seine, réf., 8 mars 1954 ; *J.C.P.* 1955. II. 8114 (2ème espèce), obs. Plaisant et Sialelli.

868. La situation est aujourd'hui réglée par l'article L. 214-1, 2° du Code de la propriété intellectuelle sur la licence de phonogrammes.

Demazis : T.G.I. Paris,1ère ch., 17 oct. 1970, Paris, 1ère ch., 17 nov. 1971 ; et Civ. 1ère, 30 janv. 1974[869] ; *affaire du film "Bras de fer"* : Paris, 4ème ch. A, 27 février 1990[870]).

524. *L'affaire SPEDIDAME c/ ORTF et SNICOP*[871], qui donna lieu à un arrêt de la Cour de cassation, le 15 mars 1977, régla la question de la diffusion à la radio de phonogrammes du commerce. Les faits méritent attention, d'une part parce qu'il s'agit d'artistes musiciens, d'autre part, pour donner un exemple pratique des problèmes posés en droits voisins du droit d'auteur.

Dalida devait se produire en 1969 dans l'émission de variétés "*Musicolor*". L'orchestre Jo Mouttet devait l'accompagner sur le plateau. Malheureusement, le jour de l'émission, cet orchestre s'était mis en grève et refusa de se produire. L'O.R.T.F. pallia la défection en demandant à Dalida de chanter en "play-back" sur le disque du commerce de la même chanson, enregistré chez Barclay. Or, dans ce disque, c'était l'orchestre Goraguer et Motta qui avait interprété l'accompagnement orchestral de la chanson. Le générique de "*Musicolor*" indiqua cependant l'orchestre Jo Mouttet comme accompagnant la prestation de Dalida.

La SPEDIDAME agit contre l'O.R.T.F. en prétendant, notamment que le disque Barclay contenant l'interprétation de l'orchestre Goraguer et Motta avait été diffusé sur le petit écran sans l'autorisation des musiciens. La cour

---

869. *Bull. civ.* I, n° 33, p. 28 ; *J.C.P.* 1974. IV. 92.

870. *D.* 1990. I.R. 79 ; *D.* 1991. 300, note Wekstein.

871. Sur cette affaire de l'émission "*Musicolor*", opposant la SPEDIDAME au S.N.I.C.O.P. et à l'O.R.T.F., cf :

- T.G.I. Paris, 3ème ch., 14 décembre 1972 ; *J.C.P.* 1974. II. 17732, obs. Plaisant ; *R.I.D.A.*, n° LXXVI. 180 ; *R.T.D. com.* 1973. 183, obs. Desbois ;
- Paris, 4ème ch., 30 nov. 1974 ; *R.I.D.A.* avril 1975, n° LXXXIV. 196, obs. Desbois ; *J.C.P.* 1976. II. 18336, obs. Plaisant ;
- Civ. 1ère, 15 mars 1977 ; *R.I.D.A.*, juillet 1977, p. 141, note Desbois ; *R.T.D. com.* 1977. 501, obs. Desbois ; *J.C.P.* 1979. II. 19153, obs. Plaisant ; *Ann.* 1978. 111.

Adde DESBOIS, *Le droit d'auteur en France,* 3ème éd., 1978, n° 183 bis, p. 221-224.

d'appel avait recherché la volonté de ceux-ci et avait déduit des faits et des contrats passés avec le producteur que les artistes en cause avaient bien consenti à l'utilisation de leurs phonogrammes par l'O.R.T.F.

Selon la Cour de cassation: "... *la Cour d'appel (...) a souverainement estimé qu'en consentant sans réserves à ce que leur interprétation soit enregistrée pour la publication de disques destinés au commerce qu'ils savaient être utilisés constamment par l'O.R.T.F. comme cessionnaire du producteur, les artistes avaient par là-même consenti définitivement, à la diffusion des disques par la radiotélévision française*"[872]. Selon Henri Desbois, cette décision crée une sorte de présomption d'autorisation que les artistes-interprètes peuvent renverser en insérant dans le contrat passé avec le producteur de disques une clause réservant la radiodiffusion de leurs prestations à leur accord exprès.

L'autorisation était donc en principe nécessaire, mais les juges en admettaient assez facilement la preuve. En particulier, ladite autorisaiton pouvait être tacite.

Depuis l'arrêt *SPEDIDAME* de 1977, la jurisprudence rendue dans des affaires pour lesquelles la loi de 1985 n'était pas encore applicable n'a pas changé.

525. La Cour de cassation a rappelé en 1990 "*qu'antérieurement à l'entrée en vigueur de la loi du 3 juillet 1985 les artistes exécutants étaient fondés, en vertu des règles du droit commun, à exiger que leurs interprétations ne reçoivent pas une autre utilisation que celle par eux autorisée*". Sur la question du "play-back", la Haute juridiction considère qu'une telle utilisation des phonogrammes du commerce, avant la loi de 1985, devait faire l'objet d'une

872. Le consentement est aujourd'hui inutile puisque le Code prévoit une exception au droit d'autoriser, à l'article L. 214-1, 2°.

autorisation : "*en ne recherchant pas si la diffusion de bandes d'accompagnement par les sociétés de télévision avaient ou non fait l'objet d'une quelconque autorisation, la Cour d'appel n'a pas donné de base légale à sa décision*"[873].

526. Enfin, la cour de Paris a reconnu à l'artiste-interprète — en l'occurrence, *Anne Sylvestre*[874] — le droit de contrôler le mode de divulgation de ses prestations. La chanteuse demanderesse avait le droit de refuser la diffusion de certaines de ses chansons sous forme de disques si leur pochette ne correspondait pas à ses voeux. Ainsi, une chanson "*égrillarde*" ne devait pas figurer parmi des chansons enfantines, dans un disque dont la pochette était spécialement conçue pour le très jeune public.

2°. - La jurisprudence rendue sous l'empire de la loi du 3 juillet 1985 et du Code de la propriété intellectuelle.

527. Plusieurs arrêts intéressants ont été rendus en matière de production audiovisuelle. On sait que lorsque l'artiste-interprète signe un contrat pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle, il est présumé consentir à diverses utilisations de sa prestation en vertu de l'article L. 212-4 du Code de la propriété intellectuelle.

La jurisprudence a eu l'occasion de se prononcer sur la portée de la présomption (a), sur le droit des contrats antérieurs à la loi de 1985 (b) et sur l'utilisation d'une prestation musicale préexistante pour sonoriser une œuvre

---

873. Civ. 1ère, 27 mars 1990, *Syndicat national des artistes-musiciens et autres c/ Société nationale de télévision française (TF1) et autres* ; *Bull. civ. I* n° 76, p. 54-55 (précité). Sur renvoi, la cour d'appel de Paris s'est inclinée : Paris, 2 oct. 1991, *SNAM et autres c/ TF 1, A 2 et autre*, *Légipresse* 1992, n° 9, I ; *R.I.D.A.*, janv. 1992, n° 151.319. Déjà en ce sens, V. Paris, 1re ch., 19 déc. 1989, *Radio Monte-Carlo et autres c/ Syndicat national de l'édition phonographique, Légipresse* 1990. I. 35.

874. Paris,1ère ch., 5 juillet 1978, *R.I.D.A.* 1978, n° 98, p.87.

audiovisuelle (c).

528. a) *La portée de cette présomption d'autorisation* a été précisée par un arrêt de la cour de Paris du 18 décembre 1989[875], dans une affaire assez particulière.

Voici, tout d'abord, les faits : à partir du matériau de l'œuvre cinématographique "*La puce et le privé*", la société *JKL* et *Antenne 2* ont coproduit un téléfilm du même titre, mais durant, cette fois, 186 minutes au lieu de 113, sans qu'aucune scène nouvelle n'ait été tournée. C'est dire que diverses séquences ont été reprises par endroits, sans que le spectateur s'en aperçoive.

Voici, ensuite, le raisonnement de la cour de Paris : le *téléfilm* (version longue du *film*) est une *œuvre* audiovisuelle *nouvelle*. Sa diffusion n'est donc pas celle du film (version courte). Partant, il ne s'agit pas d'un "*mode d'exploitation*" de l'œuvre première (version courte), mais de l'exploitation d'une *œuvre nouvelle* . Donc, la télédiffusion de la version longue du film ne semblait pas prévue par le contrat de production audiovisuelle passé avec les artistes-interprètes.

La question semblait donc se réduire à l'exercice pur et simple du droit de divulgation : celui d'une prestation "nouvelle". En réalité, il n'en était rien car ce qui est vrai pour l'œuvre ne l'est pas pour la prestation.

---

875. Paris, 4ème ch. A, 18 déc. 1989 ; *Société Antenne 2 c/ Cremer et autres*, réformation de T.G.I. Paris, 3ème ch., 25 mai 1988 (inédit) ; *D.* 1990, I.R. 33 ; *D.* 1990. S.C. 353, obs. Hassler ; *D.* 1991. 100. obs. Colombet.

Ainsi l'*œuvre* télévisuelle (version longue) est-elle considérée comme *nouvelle* [876]. Au contraire, la *prestation* demeure *la même*. C'est précisément ce qui intéressait les producteurs désirant réaliser des économies. La prestation globale de chaque interprète se divise en plusieurs scènes tournées en vue du film (version courte). Leur réutilisation par *duplication* de courtes séquences ne la rend pas nouvelle. (Seulement, elle risque de la dénaturer, ce qui n'était pas allégué, en l'espèce).

La divulgation portait donc sur la fixation de la prestation. Prévue et consentie en vue du film cinématographique (version courte), elle ne l'était pas pour la réalisation du téléfilm (version longue), mode de communication différent de la projection en salle[877]. C'est donc la portée de l'exercice du droit de divulgation qui était en cause, autrement dit, la portée de l'autorisation dans son aspect moral.

A l'occasion de cette affaire, on s'aperçoit que l'artiste-interprète jouit d'un droit de divulgation bien que cette expression ne soit pas employée par les juges.

---

876. "... *le téléfilm avait supposé un travail de création : en effet la différence de durée avait nécessairement pour conséquence d'engendrer, par adjonction, des différences d'intrigue*" (HASSLER [Théo], *D.* 1990. S.C. 354, 1ère colonne).

877. Du moins est-ce l'interprétation que la cour fait du contrat de production audiovisuelle. On retrouve là cette difficulté à établir l'existence du droit de divulgation.

b) *Le droit transitoire* (article 19, alinéa 5 de la loi du 3 juillet 1985 — actuel article L. 212-7 du Code [878]) : l'affaire *Antenne 2 c/ SNAM et SPEDIDAM ("La Vie Parisienne")*[879].

529. Pour des raisons de grève de personnel à l'Opéra de Paris, *Antenne 2* se trouva dans l'obligation de diffuser des extraits d'opérettes d'Offenbach enregistrées par *F.R.3* au théâtre de Toulouse. *F.R.3* avait donc été producteur d'une œuvre audiovisuelle (télévisuelle, en l'occurrence) en 1976, c'est-à-dire avant l'entrée en vigueur de la loi du 3 juillet 1985. Elle l'avait ensuite cédée à l'*I.N.A.*, en application de la loi du 29 juillet 1982, lequel la transmit à *Antenne 2*.

Se posait le problème de savoir si la diffusion de l'œuvre par *Antenne 2* était autorisée ou si les artistes-interprètes devaient donner un consentement exprès à *Antenne 2*. La solution résidait, d'une part dans *l'interprétation de l'article 19, alinéa 5* (article L. 212-7 du Code), et d'autre part dans *le sens à donner aux mots "modes d'exploitation" de l'œuvre* (article 19, alinéas 2, 3 et 5 — articles L. 212-4, alinéa 2, L. 212-5 et L. 212-7 du Code).

---

878. Art. L. 212-7 (ex-art. 19, al. 5 L. 1985) : "*Les contrats passés antérieurement au 1er janvier 1986 entre un artiste-interprète et un producteur d'œuvre audiovisuelle ou leurs cessionnaires sont soumis aux dispositions qui précèdent, en ce qui concerne les modes d'exploitation qu'ils excluaient. La rémunération correspondante n'a pas le caractère de salaire. Ce droit à rémunération s'éteint au décès de l'artiste-interprète*".

Ce texte a pour but de ne pas entraver la diffusion des œuvres audiovisuelles antérieures à la loi de 1985. En effet, en leur appliquant le même régime qu'aux œuvres nouvelles, la loi interdit aux interprètes d'œuvres anciennes de s'opposer à leur diffusion ou rediffusion. En particulier, les modes de communication au public qui n'étaient pas encore pratiqués ou inventés à la date du contrat signé par les artistes-interprètes sont présumés autorisés par ceux-ci. Les diffuseurs n'ayant pas à craindre l'opposition des acteurs, ils exploiteront aussi bien les œuvres anciennes que les œuvres nouvelles.

879. *Légipresse* 1991. III. 69 et II. 55, chron. Emmanuel DERIEUX ; *R.I.D.A.*, janv. 1991, n° 147, spéc. Chronique Kerever, p. 296. Bien que cet arrêt ait été cassé (Civ. 1re, 16 juillet 1992, *Légipresse* 1993. III. 72) il est intéressant à analyser car la Cour de cassation n'a pas eu à statuer sur la notion de "modes d'exploitation". *Cf. supra*, nos 328 et s.

530. Sur le *premier point*, l'accord se fait en doctrine et en jurisprudence pour interpréter l'article 19 alinéa 5 (article L. 212-7 du Code) comme signifiant que "*les contrats conclus, avant l'entrée en vigueur de la loi, entre un interprète et un producteur, ou leurs cessionnaires, pour la production d'une œuvre audiovisuelle, sont régis par les dispositions contenues dans les quatre premiers alinéas de l'article 19*[880], *mais seulement pour les modes d'exploitation que ces contrats excluaient, c'est-à-dire qu'ils ne prévoyaient pas expressément*" (ou qu'ils excluaient expressément) ; "*dans le cas contraire, les clauses contractuelles s'appliquent*"[881]. Ainsi, on peut dire que *tout ce qui n'est pas autorisé (expressément) est autorisé (implicitement*, par volonté de la loi). Ce que le contrat ne prévoit pas est régi par la loi, c'est-à-dire que s'applique alors la présomption d'autorisation de l'article L. 212-4[882].

C'est en ce sens que s'est prononcée la cour de Paris.

Encore faut-il que les artistes-interprètes soient parties au contrat, ce qui n'était pas le cas dans cette affaire (C'est pourquoi l'arrêt a été cassé).

531. En ce qui concerne la notion de "modes d'exploitation", la cour de Paris[883] a considéré que la diffusion de l'émission de *F.R.3* sur *Antenne 2* était un *mode d'exploitation exclu du contrat*. Elle était donc soumise à l'article 19, alinéa 5 (article L. 212-7 du Code), et par renvoi, à la présomption d'autorisation de l'alinéa 1er (article L. 212-4, alinéa 1er).

532. La solution paraissait contestable pour deux raisons.

---

880. Art. L. 212-4 à L. 212-6 C. propr. intell.

881. GUEGUEN (Jean-Marie), *thèse* Paris II, p. 661.

882. *Cf.* cependant, Rép. Minist. Question n°331, *J.O.* Déb. Sén., 15 sept. 1988, p.1021 ; *J.C.P.*, éd. *G*, 1988. IV. 371 : "*...les dispositions nouvelles régissant le contrat de production audiovisuelle ne doivent pour leur part, s'appliquer qu'aux nouveaux contrats*".

883. Paris, 1ère ch., 10 juillet 1990, aff. "*La Vie Parisienne*", précitée.

Premièrement, le bénéficiaire de l'autorisation (même présumée) visée à l'article 19, alinéa 1er (article L. 212-4, alinéa 1er), en l'occurrence, n'était autre que la société *F.R.3.* Or, le texte énonce : "*vaut autorisation* de fixer etc." et non pas "emporte...*cession* au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation..." (comme l'énonce l'article L. 132-24 du Code à propos du contrat de production audiovisuelle conclu avec les auteurs). Cela prouve que le droit d'autoriser n'est pas *cédé*, et que le producteur ne peut en disposer au profit d'un tiers[884]. *F.R.3* semblait donc seul détenteur de ladite autorisation. *Antenne 2* en était dépourvue. Seule *F.R.3* semblait être autorisée à communiquer au public la prestation des artistes-interprètes (sauf, peut-être, si l'on considère que ceux-ci avaient donné un mandat tacite à F.*R.3.* d'autoriser un tiers pour ce faire. Mais il n'en était pas question dans l'arrêt commenté).

Le deuxième point de désaccord avec la cour de Paris porte sur la signification de l'expression "*modes d'exploitation*" de l'œuvre audiovisuelle. Les juges considèrent que la diffusion sur une autre chaîne de télévision constitue un mode d'exploitation distinct. Pourtant, ne s'agit-il pas du même procédé de diffusion ? *F.R.3.* et *Antenne 2* n'ont-ils pas les mêmes techniques de télédiffusion ? Il semblerait plus exact d'entendre par *mode d'exploitation* chacun des types de procédé par lesquels l'œuvre est fixée, reproduite ou communiquée au public, par exemple : projection en salle, télévision hertzienne, câblage, vidéocassettes (indépendamment du point de savoir qui est la personne qui fixe, reproduit ou communique). Ainsi, le *mode d'exploitation* de l'œuvre par *Antenne 2* était le même que celui de *F.R.3*, à savoir la *télédiffusion* et ses techniques équivalentes[885].

---

884. "*Nemo dat quod non habet*".

885. C'est ce qui avait été jugé en première instance. Selon M. Kerever, "*le sens des mots 'mode d'exploitation' est généralement celui adopté par le Tribunal de Grande Instance (dans cette affaire), toutes les représentations publiques par la voie de diffusion hertzienne relevant d'un seul 'mode d'exploitation'* " (*R.I.D.A.*, janv. 1991, n° 147.297).

Le prétendu contrat signé par les artistes-interprètes et *F.R.3* avait donc prévu ce mode d'exploitation qui échappait par là même à la présomption d'autorisation de l'article 19 (L. 212-4), puisque non exclu par ledit contrat qui, seul, était applicable[886].

Voilà deux raisons de croire que l'autorisation des artistes-interprètes aurait dû être demandée par *Antenne 2*.

Il faut attendre l'issue de cette affaire pour savoir si l'interprétation de l'article L. 212-7 du Code de la propriété intellectuelle que la cour de Paris a faite sera consacrée.

533. Pour en terminer avec cette affaire, examinons si l'autorisation présumée donnée peut être considérée comme l'exercice d'un droit de divulgation.

Comme nous l'avons expliqué plus haut[887], nous pensons que ce droit a déjà été exercé de façon générale et impersonnelle avant ou lors de la première autorisation de communiquer au public. Le droit d'autoriser ayant été épuisé sous son aspect moral, il n'en reste pas moins nécessaire d'autoriser expressément, par écrit, la communication au public de la prestation à chaque personne se proposant de diffuser la prestation, conformément à la décision première. Un refus de la part de l'artiste-interprète serait alors difficilement justifiable puisque tout argument tiré du défaut d'autorisation de divulguer (générale et impersonnelle) serait voué à l'échec, à moins de porter exclusivement sur un *mode de communication au public* que ladite autorisation aurait laissé hors de sa portée.

---

886. Il s'agit, ici, non plus d'un *mode d'exploitation de l'œuvre*, notion inhérente à l'art. 19, L.85 (L. 212-4), mais d'un *mode de communication au public*, exécution concrète de la décision de divulguer sa prestation prise par l'artiste-interprète. Les deux notions sont proches mais ne se recouvrent pas entièrement. *Cf. supra*, section I, *in limine*, n° 479.

887. *Cf. supra*, nos 479-483.

Dans notre affaire, la communication au public de la prestation musicale par télédiffusion aurait été consentie une fois pour toutes, à l'occasion de la première diffusion par *F.R.3.*, si les artistes-interprètes avaient été parties au contrat de production audiovisuelle. Il n'y aurait donc pas eu à revenir sur l'exercice (déjà opéré) du droit de divulgation. Mais il serait resté nécessaire pour *Antenne 2* d'obtenir *l'autorisation écrite* des artistes-interprètes, appliquant ou mettant en œuvre la décision générale susvisée.

c) *L'utilisation d'une fixation de l'interprétation dans une œuvre audiovisuelle*

534. Dans l'affaire *Rostropovitch*[888], le chef d'orchestre avait consenti à enregistrer la bande sonore du futur film "*Boris Godounov*", laquelle consistait en des extraits de l'opéra de Moussorgsky. Il consentait donc, par avance, à une utilisation de sa prestation. Pour autant, renonçait-il à son droit de divulgation ?

Le tribunal de grande instance de Paris[889] estima que "*Rostropovitch s'est conventionnellement privé du droit d'autoriser l'utilisation de son interprétation en connaissance de cause, **sous réserve cependant des prérogatives attachées à son droit moral qui est inaliénable***".

Les juges ne se prononcent donc pas expressément sur l'existence d'un droit de divulgation. Ce qui est sûr, c'est que si celui-ci existe, il subsiste, nonobstant autorisation préalable d'utiliser la prestation. Il est possible, également, que le tribunal se soit implicitement référé au droit au

---

888. Pour une analyse plus détaillée, *cf. infra*, n° 569.

889. T.G.I. Paris, 1ère ch., 10 janv. 1990 ; *D.* 1991. 206. *Cf.* les autres réf., *infra*, n° 569.

respect de l'interprétation.

Beaucoup d'incertitudes subsistent donc à l'heure actuelle en jurisprudence sur l'existence du droit de divulgation de l'artiste interprète.

Pour notre part, nous préconisons la reconnaissance expresse d'un droit de divulgation au profit de l'artiste-interprète. Considérant donc que ce droit a été instauré par la loi, nous allons le confronter aux contrats que son titulaire passe avec les entrepreneurs de spectacles, les producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes et les producteurs d'œuvres audiovisuelles.

§ 2. - Le droit de divulgation et la force obligatoire des contrats

535. Un conflit se présente entre la prérogative morale de divulgation et la force obligatoire des contrats[890].

Le problème sera précisé (A) avant d'en rechercher les solutions (B).

A. - Le problème

536. Le problème posé par la confrontation du droit de divulgation aux obligations contractuelles provient, d'abord, du caractère inaliénable et imprescriptible du droit moral, rappelé à l'article L. 212-2 alinéa 2 du Code de la propriété intellectuelle. Toutefois, bien que la loi ne le dise pas, la plupart des spécialistes considèrent que le droit moral n'est pas discrétionnaire et qu'il est susceptible d'abus. Plus encore que l'auteur, l'artiste-interprète voit nécessairement l'exercice de son droit moral limité,

---

890. Sur la question du droit moral confronté à la force obligatoire des contrats, *cf.* SIRINELLI (Pierre), *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, thèse Paris II, 1985.

non seulement par celui des auteurs, mais aussi par celui des autres artistes-interprètes avec lesquels il collabore. Or, en matière musicale, il est rare que le musicien se produise seul. En dehors des instruments à clavier (piano, orgue, clavecin, violoncelle...), l'accompagnement d'un autre musicien s'avère nécessaire. L'orchestre et le choeur rassemblent, quant à eux, un grand nombre d'artistes-interprètes musiciens. On comprend alors que la volonté d'un seul ne puisse s'imposer à tous les autres. On retrouve là le principe de limitation de la liberté des uns par celle des autres.

Cela étant précisé, le problème se dédouble selon que le contrat signé par l'artiste-interprète a pour objet une prestation future ou une prestation déjà fixée. La résolution de la première hypothèse (1°) facilitera celle de la seconde (2°).

1°. - Un artiste-interprète peut-il refuser d'exécuter sa prestation au nom d'un droit moral de divulgation ?

537. Cette question se pose à propos des contrats d'engagement, des contrats de production phonographique et vidéographique, ainsi que des contrats de production audiovisuelle.

Voici, par exemple, un artiste engagé pour un "spectacle vivant". Le contrat est, bien entendu, signé avant ledit spectacle. L'interprète promet donc une *prestation juridique* dont l'objet est la *prestation artistique* ou *musicale*. Peut-il refuser, juste avant la représentation, de monter sur scène ?

Voici, maintenant, un chanteur de variétés qui a signé ce que la pratique nomme "*contrat d'enregistrement exclusif*", autrement dit un contrat de production phonographique, avec une "maison de disques" ou producteur de phonogrammes. Peut-il refuser de tenir ses engagements de livrer tel nombre de chansons par an en vue de l'édition phonographique,

au nom de son droit moral de divulgation ?

Voilà enfin une cantatrice qui s'est engagée à tourner un film lyrique. Mais au moment du tournage, elle s'aperçoit que la mise en scène, les décors, les costumes même, ne correspondent pas du tout à sa conception de l'œuvre. Peut-on l'obliger à exécuter sa promesse ? Le droit de divulgation lui permet-il de s'abstenir ?

2°. - Un artiste-interprète peut-il refuser la divulgation d'une prestation musicale déjà fixée ?

538. Reprenons l'exemple de ces artistes-musiciens, mais en situant leur revendication négative après la fixation de leur prestation musicale. (Le cas du spectacle vivant est à exclure puisque le contrat d'engagement ne porte, par hypothèse, que sur l'exécution directe de la prestation, sans fixation). Le chanteur aura-t-il plus de chances d'échapper à ses obligations contractuelles après avoir présenté des enregistrements à son cocontractant ? La cantatrice pourra-t-elle mieux refuser la diffusion dans les salles de cinéma de sa prestation audiovisuelle après le tournage ?

B. - Les solutions

539. En l'absence d'une jurisprudence récente sur les problèmes qui viennent d'être mentionnés, il convient, en premier lieu, de rechercher des solutions rationnelles (1°), avant d'examiner les précédents jurisprudentiels (2°).

1°. - Les solutions rationnelles

Le Code de la propriété intellectuelle ne contient pas de disposition permettant de régler directement les questions posées. C'est donc ailleurs qu'il faut rechercher les principes de solution : soit par analogie avec le droit

d'auteur, soit par référence au droit du travail.

a) Raisonnement par analogie avec le droit d'auteur

a.a) *La solution en droit d'auteur*

540. Les affaires *Whistler*[891] et *Rouault*[892] concernaient le contrat de commande d'une œuvre d'art plastique (peinture). Selon l'analyse d'Henri Desbois, le fait pour le peintre de refuser de livrer la toile, malgré l'engagement qu'il a contracté, relève, non pas du droit de retrait ou de repentir, mais du droit de divulgation. En effet, avant la réalisation de l'œuvre, le droit de divulgation n'est pas encore né[893]. Ce n'est qu'au moment où l'œuvre est au moins commencée, si ce n'est achevée[894], que ce droit peut s'exercer. Mais il n'y a pas *retrait* puisqu'il n'y a pas encore eu divulgation. L'auteur a donc le droit de ne pas livrer son œuvre au cocontractant. Mais il doit l'indemniser pour inexécution de son obligation contractuelle.

a.b) *Transposition aux artistes-interprètes.*

Reprenons successivement les trois principales hypothèses que nous venons d'exposer.

1. Le spectacle vivant musical

---

891. Cass. 14 mars 1900, *D.* 1900. 1. 497, rapport Rau, concl. Desjardins, note M.P.

892. Trib. civ. Seine, 10 juillet 1946, Gaz. Pal., 11-13 septembre 1946, concl. Gegout, Paris, 19 mars 1947, *D.* 1947. 98, note Desbois.

893. Art. 7 de la loi du 11 mars 1957 (art. L. 111-2) : "*L'œuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, **même inachevée**, de la conception de l'auteur*".

894. DESBOIS (Henri), *Le droit d'auteur en France*, 1978, n^os^ 404 et s., p. 495 et s.

541. On sait que le droit de divulgation ne préexiste pas à la prestation, sauf sommes-nous convenu de dire[895], dans le cas d'une reproduction simultanée communiquée au public (retransmission médiatique "en direct"). Toute la question est donc de déterminer à partir de quel moment la prestation existe. Quel est le moment à partir duquel le travail de conception et de répétition aboutit, donne naissance à la prestation musicale ? Faut-il nécessairement attendre le soir de la première ou seulement celui de la générale ? En réalité, cela dépend des cas et de l'appréciation de chaque artiste-interprète.

D'une façon générale, il semble raisonnable de dire que la prestation n'existe pas en tant que telle avant le moment où l'artiste-interprète décide ou fait en sorte de livrer au public le fruit de son travail ; ce qui en situe la "date de naissance" au soir de la "générale". En effet, cette dernière répétition avant la première représentation n'est qu'une vérification de l'ensemble de la prestation qui a plus pour but de coordonner la participation de chacun que d'achever le travail de préparation. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les journalistes sont convoqués à cette "générale" conçue finalement comme une avant-première réservée à un certain public.

Il apparaît donc que la prestation a commencé à exister lors de la "générale". Dès ce moment, le droit de divulgation est né et peut s'exercer pour exclure éventuellement les représentations futures, même si, en pratique, il est rare d'arrêter les représentations à un stade aussi avancé du travail collectif[896].

La solution se justifie en pratique : le musicien peut juger "sur pièces"

---

895. *Cf. supra*, n° 454.

896. L'exercice de ce droit de divulgation paraît plus facilement praticable dans le cas de la musique de chambre car elle ne nécessite pas d'effectifs importants.

si sa propre prestation est suffisamment au point pour la livrer au public, ou si les *conditions* de sa communication au public sont acceptables. Les raisons pour lesquelles on doit lui reconnaître ce droit s'opposent corrélativement à ce que notre artiste-musicien prétende s'abstenir des représentations sans avoir éprouvé sa prestation par une répétition générale, simulation nécessaire de première représentation.

On ne saurait donc trop conseiller aux différents protagonistes : musiciens et entrepreneurs de spectacles de concrétiser la décision de divulgation par une signature après la générale. A défaut, l'exercice de ce droit resterait difficile à établir.

Tout comme l'auteur, l'artiste-interprète devrait indemniser son cocontractant (entrepreneur de spectacles) car on peut analyser l'obligation du musicien en une obligation alternative : soit fournir la prestation musicale, soit payer une somme ; et ce même en l'absence d'une clause de dédit ou d'une clause pénale[897].

542. *Quid* du spectacle vivant sans "générale" ?

Cette hypothèse rarissime sera réglée selon la preuve improbable de l'"achèvement" du travail préparatoire à la *prestation* et, surtout, de l'exécution de celle-ci dans les conditions du concert, sous une forme quelconque.

A défaut, le droit de divulgation ne pourrait s'exercer qu'après la "première", ce qui l'exclut pour les représentations uniques.

---

897. L'explication d'Henri Desbois à propos des auteurs est ici transposable aux artistes-interprètes : "*Peu importe donc que le législateur de 1957 n'ait pas expressément appliqué la faculté de repentir au contrat de commande : celle-ci en est inséparable, car l'écrivain ou l'artiste ne peut se priver de la libre jouissance du droit de divulgation, et la rétractation, qui peut en résulter, a pour contrepartie nécessaire l'obligation d'indemniser le client frustré*". (*Le droit d'auteur en France*, 1978, n° 408, p. 501).

C'est ainsi que la réflexion sur les prérogatives attachées indirectement à la prestation musicale conduisent à un approfondissement de la notion d'*interprétation*[898]. En particulier, il convient de rejeter de la catégorie *prestation* ce que produit l'artiste-interprète lors d'une répétition privée. Ces "*prestations*"-là ne sont qu'une élaboration, un brouillon, une ébauche, un embryon de *prestation* (au sens de l'article L. 212-3 du Code) dont la communicaton au public ne relève pas (encore) des dispositions légales sur les droits voisins, mais de la protection de la vie privée et de *l'image sonore* de la personne, laquelle inclut naturellement le son musical, et non pas seulement la voix humaine[899].

La force obligatoire du contrat d'engagement se trouve par conséquent aménagée, voire réduite par le droit de divulgation de l'artiste-interprète.

2. L'enregistrement de phonogrammes ou de vidéogrammes

543. L'analogie avec la commande d'œuvre d'art est très grande lorsque le contrat passé avec l'éditeur phonographique ou vidéographique porte sur des enregistrements (c'est-à-dire des *fixations*) réalisés par l'artiste-interprète lui-même, qui sont donc la propriété de celui-ci. Dans ce cas, l'artiste livre en effet des supports de sons ou de sons et d'images porteurs

898. Sur celle-ci, *cf. supra*, n^os^ 41 et s. et, en général, titre préliminaire de la 1re partie (n^os^ 19 et s.).

899. Au fond, les juges ont raisonné à peu près de cette façon dans l'affaire *Callas* (T.G.I. Paris, préc., *supra*, n° 515). Pourtant, la qualification des enregistrements réalisés par la célèbre cantatrice demeure incertaine. Notamment, ses interprétations auraient pu devenir des prestations phonographiques si elle l'avait voulu. L'artiste-interprète aurait-il le pouvoir de transformer un travail de répétition en *prestation* protégée par l'art. L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle ?

de sa prestation ainsi matérialisée. Il s'agit, exactement, d'un *phonogramme* ou d'un *vidéogramme* produits par l'artiste-interprète lui-même. La fabrication et la distribution des disques et cassettes en sont alors confiées au cocontractant. Aucun autre commentaire ne serait plus nécessaire si l'on admettait que le phonogramme ou le vidéogramme est une œuvre de l'esprit comme l'est un film cinématographique. Mais tel n'est pas le droit positif actuel. Raisonnons donc sur la *fixation* de la *prestation*.

Avant la *fixation*, se pose à nouveau le problème de l'existence de la *prestation*.

La diversité des pratiques d'enregistrement rend difficile une prise de position catégorique. Généralement, de très nombreux essais ont lieu, comme au cinéma, avant d'aboutir à la version définitive. Par conséquent, on conçoit que le droit de divulgation s'exerce sur l'une de ces prises de sons ou d'images. *La* prestation définitive sera souvent choisie en accord avec le producteur. Ainsi, plusieurs "*prestations potentielles*" *existent* grâce à la *fixation*. Puisqu'elle existe déjà, parmi celles-ci, la prestation définitive peut faire l'objet d'une décision de divulgation. En cas de refus de divulguer, et si le contrat passé avec la maison de disques prévoyait la livraison d'un certain nombre d'enregistrements, une indemnisation sera nécessaire.

Si aucune prise de son n'a été effectuée, l'inexécution du contrat ne relève plus du droit de divulgation mais du droit contractuel en général (inexécution de ses obligations par l'artiste-interprète).

D'autre part, si le contrat impose à l'artiste-interprète un rythme de production trop soutenu, il pourrait peut-être reprendre à son compte les arguments avancés avec succès par les peintres dans les procès qui les ont opposés aux marchands de tableaux, pour refuser d'enregistrer de nouvelles

prestations. En effet, on ne saurait les contraindre à bâcler leur travail dans le seul but de satisfaire le producteur de phonogrammes[900].

3. La production d'une œuvre audiovisuelle

544. Pour les raisons que l'on vient de voir et celles énoncées plus haut[901], à propos des exceptions au droit de divulgation, il est permis d'affirmer que l'artiste-interprète ne peut refuser, au nom de son droit moral de divulgation, de prêter son concours au tournage d'une œuvre audiovisuelle, sauf, ici encore, si ladite œuvre, par nature, suppose ou permet la pratique d'une répétition générale, auquel cas, la solution serait la même que pour le spectacle vivant avec "générale".

Dans la plupart des cas, il faudra donc attendre la projection de la version définitive pour exercer le droit de divulgation. Avant, seul le droit commun des contrats a vocation à s'appliquer.

Cette dernière solution permet de répondre à la seconde question posée en *A*, ci-dessus[902], savoir : un artiste-interprète peut-il refuser la divulgation d'une prestation musicale déjà fixée ? Assurément oui. Le droit de divulgation s'exerce précisément, en principe, sur une prestation préexistante.

545. *En résumé* : 1°. - un artiste-interprète ne peut que refuser de *renouveler* sa prestation au nom de son droit moral de divulgation, à partir

---

900. *Cf. infra*, n° 587.

901. *Supra*, n^{os} 500 et s.

902. *Supra*, n° 538.

du moment où celle-ci a été éprouvée[903] par une première exécution non communiquée au public.

Dans tous les autres cas, le droit de divulgation n'est pas encore né et demeure donc insusceptible d'exercice. Seul le droit commun des contrats s'applique alors[904].

2°. - Un artiste-interprète peut toujours refuser la divulgation d'une prestation déjà fixée.

(1° et 2°) L'inexécution du contrat, que l'exercice du droit de divulgation entraîne, donne lieu à indemnité au profit du cocontractant de l'artiste.

Telles sont les solutions rationnellement acquises par analogie avec le droit d'auteur (*a,* ci-dessus).

Quelles sont les solutions qu'offre le droit du travail ? (*b* ci-dessous)

b) Raisonnement en droit du travail

546. Le droit du travail n'apporte pas beaucoup d'éléments nouveaux par rapport au droit commun des contrats. L'article L. 122-3-8 du Code du travail énonce :

---

903. Comp. le terme italien *prova* (d'orchestra) désignant la *répétition* (d'orchestre). *Prova d'orchestra* est d'ailleurs le titre d'un film de Federico Fellini (1920-1993).

904. On doit appliquer l'art. 1142 C. civ. selon lequel "*toute obligation de faire ou de ne pas faire se résout en dommages et intérêts, en cas d'inexécution de la part du débiteur*". Si l'on admet la thèse de l'obligation alternative de Desbois (voir son *Traité*, n° 408, p. 501), il n'y a pas lieu de saisir le juge, en application de l'art. 1184 C. civ. Mais en tout cas, s'agissant d'une obligation de faire *éminemment personnelle*, aucune exécution forcée ne serait possible ; ce que disait l'arrêt Whistler, précité, note 827.

"*Sauf accord des parties, le contrat à durée déterminée ne peut être rompu avant l'échéance du terme qu'en cas de faute grave ou de force majeure"(...)*

(alinéa 3) : "*La méconnaissance de ces dispositions par le salarié ouvre droit pour l'employeur à des dommages et intérêts correspondant au préjudice subi*".

C'est là reprendre les principes énoncés aux articles 1142, 1147 et 1148 du Code civil.

Il n'y a donc pas lieu de s'y attarder davantage, si ce n'est pour préciser que lorsque le droit de divulgation aura vocation à s'appliquer, il primera, par principe, le jeu normal du droit contractuel[905].

En conclusion, la force obligatoire des contrats est tempérée par l'exercice du droit de divulgation des artistes-interprètes. Mais l'indemnisation à laquelle cet exercice donne lieu force à constater que les effets de celui-ci ressemblent fort à ceux de l'inexécution d'une obligation contractuelle de faire à caractère éminemment personnel.

Ayant proposé des solutions au conflit du droit de divulgation et de la force obligatoire des contrats, retraçons brièvement les précédents jurisprudentiels qui pourraient appuyer nos conclusions.

2°. - Les solutions en jurisprudence

547. Le trait commun des décisions rendues est d'avoir statué dans l'hypothèse d'une prestation future non fixée. Nous en retiendrons trois à titre d'exemple.

---

905. Sur le contrat d'engagement, *cf.* CHESNAIS (Pierre), *Jurisclasseur civil*, annexes, *Propriété littéraire et artistique*, fasc. 403 (année 1990), spéc. n^{os} 9 et s., p. 6 et s.

- Trib. civ. Seine, 7 juillet 1938[906] ;

- Paris, 4ème ch., 14 décembre 1976[907] ;

- T.G.I. Paris, 23 novembre 1968 [908].

a) L'affaire *Huguenet*

548. Une pièce de théâtre ("Haya") devait être représentée dans un théâtre dirigé par M. Huguenet. Mais le jour de la générale, les acteurs principaux, arguant de l'insuffisance de la préparation imputable à M. Huguenet, ont refusé d'entrer en scène.

Ainsi était mis en valeur le processus de "gestation" d'une prestation théâtrale (très proche de celui d'une prestation musicale).

Le tribunal consacra un droit moral des interprètes fondé essentiellement sur la réputation artistique :

"*Attendu que... les acteurs, notamment les grands rôles sur qui repose le poids d'une action dramatique souvent écrasante, assument une évidente responsabilité* (...) *; qu'ils ne peuvent risquer leur réputation et le crédit de leur personnalité sur une présentation imparfaite* (...) *; que le droit moral de l'artiste dramatique est étroitement solidaire de celui de l'auteur et qu'un directeur est tenu à une réalisation scénique satisfaisante*"[909].

---

906. Affaire *Huguenet c/ Jacquin et Dufrêne*, *Gaz. Pal.* 1938. 2. 676, note anonyme ; *cf.* aussi Sarraute et Gorline, *Gaz. Pal.* 1959, doctr., p. 64.

907. Affaire *Marie Laforêt*, *Gaz. Pal.* 1977. 1. 248.

908. Affaire *Sophia Loren* (*Quadrangle films c/ Sophia Scicolone dite Sophia Loren*), *D.* 1969. 402, note G.L.C.

909. Comp. art. L. 132-22, C. propr. int. : "*L'entrepreneur de spectacles doit assurer la représentation ou l'exécution publique dans des conditions techniques propres à garantir le*

Les acteurs, par une demande reconventionnelle, reprochaient au directeur (M. Huguenet), "*le jour de la répétition générale qui est la dernière des répétitions de travail en même temps qu'elle est l'avant-première représentation publique, d'avoir* (...) *porté atteinte à leurs droits moraux*".

Les juges ont donc reconnu aux acteurs un droit moral de ne pas paraître en public tant que la présentation, la mise en scène et les décors leur semblent insuffisants. C'est ainsi affirmer le droit de divulgation. Mais en l'espèce, se posait le problème de savoir si la prestation existait déjà au moment de l'exercice du droit de divulgation. C'est d'ailleurs l'occasion de compléter notre définition de la naissance de la *prestation* visée par le Code de la propriété intellectuelle. Nous avons dit que la prestation naît le soir de la "générale". Mais si la "générale" est publique, la prestation est communiquée au public en même temps qu'elle naît. Il faut donc décider que, dans un tel cas, la véritable "générale" se situe avant la pseudo-générale qui, elle, est publique et constitue, *déjà*, une communication au public. La prestation est née lors de la "pré-générale". Toutefois, le caractère public de la (vraie) "générale" n'empêcherait pas les artistes-interprètes d'exercer leur droit de divulgation en refusant d'exécuter les représentations suivantes puisque la *divulgation* ne se confond pas avec la *première communication au public*[910].

Il n'en reste pas moins que le cas prêterait aujourd'hui à discussion et qu'il vaudrait mieux rechercher le fondement d'une telle abstention dans d'autres droits de la personnalité; peut-être le droit au respect de la réputation artistique[911].

---

respect des droits intellectuels et moraux de l'auteur".

910. *Cf. supra*, définition de la divulgation, nos 477 et s.

911. *Cf. infra*, nos 586 et s.

b) L'affaire *Marie Laforêt*[912]

549. En 1969, Marie Laforêt avait conclu un contrat d'enregistrement de disques avec le producteur C.B.S. L'une des questions posées dans cette affaire était de savoir si la chanteuse était en droit de changer de style de chansons en cours de contrat. L'arrêt rendu par la cour d'appel de Paris le 14 décembre 1976[913] affirme le principe selon lequel "*un artiste a le droit absolu de ne pas se cantonner dans un genre déterminé dès lors qu'il n'a pas accepté de limitations contractuelles*".

C'est dire que le droit moral de divulgation n'est pas supprimé, mais qu'il est limité par le contrat, pendant la durée de son exécution. Ainsi, une limitation temporaire du droit moral (et en particulier du droit de divulgation) est possible : elle ne constitue pas cession de ce droit inaliénable, mais seulement aménagement *temporaire* de son exercice. D'ailleurs, le droit de divulgation se trouve limité bien davantage par l'obligation de livraison d'enregistrements à dates fixes que par le cantonnement dans un genre donné. Or, la cour de Paris légalise une telle clause. Cette position est critiquable.

Dire que le droit moral peut être limité temporairement, c'est en réalité, affirmer que le droit de divulgation peut être purement et simplement annihilé temporairement par contrat. Et c'est quelque peu jouer sur les mots que de dire qu'un tel contrat n'emporte pas aliénation du droit moral. On pourrait d'abord analyser l'acte en une cession suivie de rétrocession, ce qui

---

912. Paris, 4ème ch., 14 déc. 1976, préc., n° 547.

913. Paris, (4ème ch.), 14 déc. 1976, *Marie Laforêt*, *R.I.D.A.*, juillet 1977, p. 146, *Gaz. Pal.* 1977, 1. 248 ; *Jurisclasseur civil*, annexes, *Propriété littéraire et artistique*, fasc. 310, n° 26, p. 11, par Robert Plaisant.

le rendrait contraire au caractère inaliénable du droit moral énoncé par la loi. On notera, ensuite que le seul moyen pour l'artiste-interprète de vivre de son talent, c'est de passer des contrats avec des entrepreneurs de spectacles et des producteurs. Si chaque fois qu'il monnaye ses compétences, c'est-à-dire qu'il exerce son métier, il lui faut renoncer à ses prérogatives morales, à quoi servirait de les lui avoir conférées ? Car elles ne pourraient plus s'exercer pleinement qu'en l'absence de contrat, c'est-à-dire, finalement, dans l'abstrait, et, pour ainsi dire, pratiquement jamais. Admettre la disparition d'un droit au moment où il peut enfin être mis en œuvre, c'est nier l'existence de ce droit. D'ailleurs, comment pourrait-on obliger un artiste à fournir une prestation musicale ? Aucune astreinte n'est possible puisque son obligation de faire est essentiellement personnelle, donc insusceptible d'exécution forcée.

C'est pourquoi il nous semble que la cour de Paris a statué en se fondant principalement sur les dispositions contractuelles et que, depuis la loi du 3 juillet 1985, la solution serait différente.

Toutefois, là encore, le producteur de phonogrammes ne sera pas perdant, car une juste indemnité devra lui être versée, le cas échéant, par l'artiste-interprète récalcitrant.

c) L'affaire *Sophia Loren*[914]

550. La célèbre actrice avait-elle le droit de refuser de tourner un film dont elle n'approuvait pas le scénario ? Le tribunal de grande instance de Paris donna une réponse affirmative à cette question. Mais il se fonda pour cela sur les clauses du contrat passé avec le producteur du film.

On ne saurait donc en tirer quelque principe général sur le droit de

---

914. T.G.I. Paris, 23 nov. 1968, préc., n° 588.

divulgation. Le droit de divulgation nous paraît susceptible d'un plein exercice, mais seulement après le tournage.

En attendant, seul le contrat doit s'appliquer. Le refus de tourner pourrait être fondé sur l'inexécution par le producteur de ses obligations ou encore sur le dol, l'erreur sur l'objet du contrat, voire sur la cause impulsive et déterminante, à condition que celle-ci ait été connue du cocontractant : qu'elle soit — dit-on — *entrée dans le champ contractuel*[915].

551. CONCLUSION SUR LE DROIT DE DIVULGATION

De lege ferenda, il serait souhaitable que le législateur reconnaisse expressément l'existence d'un droit de divulgation au profit de l'artiste-interprète pour en fixer le contenu et les principales modalités d'exercice.

En attendant, *de lege lata*, le travail potentiel de la jurisprudence est vaste. Elle devra déceler en l'article L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle, l'aspect moral du droit d'autoriser, et sans doute — du moins est-ce souhaitable — affirmer le principe même du droit de divulgation.

Ce domaine du droit est encore neuf. Aux magistrats de faire, à leur tour, œuvre de création.

---

915. *Cf.* STARCK (Boris), *Obligations, 2. Contrat*, 3ème éd., Litec, 1989, n^{os} 715 et s., p. 309, et surtout, n° 409 et s., p. 171-172, et, pour une application au cautionnement, com. 24 nov. 1981, *Bull. civ.* IV, n° 27.

C'est en ce sens que s'est implicitement prononcé le tribunal de grande instance de Paris le 17 novembre 1967 dans l'affaire *Société Paris Film Production c/ Jean-Paul Belmondo* (*D.* 1968. 407, note Lyon-Caen). Ce dernier a été jugé en droit de refuser de tourner un film avec un autre metteur en scène que celui qui était initialement prévu au contrat (Jean-Luc Godard) au motif que "*Belmondo s'était engagé en considération de ce que Jean-Luc Godard devait assurer la mise en scène*".

Ce "quasi-droit moral" créé par la pratique contractuelle était cependant susceptible d'abus sanctionnable. Ainsi, l'acteur Curd Jurgens s'est rendu coupable d'abus de droit en refusant de tourner un film dont il avait au préalable, et selon les dispositions contractuelles, approuvé le sujet et le metteur en scène. La conscience professionnelle même ne fut pas jugée comme pouvant justifier son refus d'un rôle qui, selon lui, ne lui convenait pas (Paris, 30 mai 1961, *Curd Jurgens c/ Société Regina, D.* 1961. 669, note Lyon-Caen).

552. ANNEXE. - L'aspect moral du droit d'autoriser la fixation ou la reproduction d'une prestation

Le droit de divulgation embrasse la communication au public de la prestation ainsi que celle de la fixation de la prestation et celle de la reproduction de ladite prestation. Mais le droit d'autoriser la fixation (A) ou la reproduction (B) elles-mêmes fait-il également partie de ce droit de divulgation ?

A. - *La fixation d'une prestation musicale* permet de répandre la connaissance de celle-ci dans le public, même si ladite fixation n'est pas communiquée publiquement.

De ce point de vue, des fixations multiples peuvent avoir une conséquence similaire à la communication au public, à savoir, la divulgation de la prestation. On pourrait donc considérer que le droit d'autoriser la fixation de la prestation est en lui-même un droit de divulgation[916].

Donnons deux exemples.

Premier exemple : l'interprétation a déjà fait l'objet d'une divulgation ou bien l'interprète a déjà pris la décision de la divulguer. Une vedette de la chanson est en plein tour de chant et interprète chaque soir le même répertoire, sensiblement de la même façon.

Peut-on induire de l'exercice du droit de divulgation l'autorisation de fixer l'interprétation des chansons (en dehors de la question pécuniaire) ? Autrement dit, l'interprète peut-il encore s'opposer à une fixation de son spectacle au cours d'une représentation par l'un des auditeurs, et ce pour

---

916. C'est ce que semble faire M. André BERTRAND *in : Le droit d'auteur et les droits voisins*, p. 211, n° 5.71 : "*... comme les artistes-interprètes bénéficient d'une sorte de droit de divulgation sur leurs interprétations, la fixation de leur interprétation réalisée à leur insu est (...) illicite*".

des raisons extra-pécuniaires ?

Second exemple : la décision de divulguer n'a pas encore été prise. L'hypothèse du tour de chant ne correspond pas à cet exemple. Ici, l'interprétation n'a pas encore été livrée au public. Mais elle a pu être soumise à une personne privée, dans le secret d'un salon domestique. L'interprétation n'a pas été divulguée, c'est-à-dire communiquée au public, mais elle a peut-être été fixée par l'auditeur. L'artiste-interprète peut-il s'y opposer, même s'il est amateur (non rémunéré) ou pour des raisons purement morales ?

Dans les deux exemples que l'on vient de donner, il apparaît que l'artiste-interprète a un intérêt moral à autoriser ou interdire la fixation de ses interprétations même lorsque cette fixation n'est pas destinée à être divulguée.

D'autre part, les fixations multiples équivalent à une divulgation puisqu'elles répandent dans le public l'interprétation fixée.

Il convient donc de reconnaître un aspect moral au droit de fixation, soit que ce droit existe de façon autonome, soit qu'il puisse être qualifié de droit de divulgation.

Le raisonnement vaut a fortiori pour le droit de reproduction.

B. - *La reproduction d'une prestation musicale* se distingue d'une fixation. Elle peut s'appliquer à deux situations.

1°. - *La fixation d'une fixation.* Ainsi, un phonogramme du commerce étant la fixation de la bande originale (la matrice ou

l'enregistrement sonore proprement dit), elle-même fixation d'une interprétation, c'est une *reproduction.*

2°. - *La reconstitution de sons* (ou d'images et de sons) *simultanée ou quasi-simultanée, sans que l'on puisse conserver l'objet retransmis*. La diffusion sur les écrans de télévision ou sur les postes (récepteurs à transistors) de radio individuels est ainsi une simple reproduction, c'est-à-dire une *imitation exacte*, une *restitution fidèle* — selon les expressions des dictionnaires — de l'original. Point n'est besoin de fixation pour effectuer une telle reproduction *éphémère*[917].

Cette seconde situation est généralement qualifiée en droit positif de représentation ou communication au public. Nous pensons qu'il serait plus juste de parler de reproduction[918].

Dans le premier cas, la reproduction peut constituer une divulgation. L'édition de disques du commerce réalise, par exemple, une divulgation par mise à disposition du public d'exemplaires contenant la reproduction.

Au contraire, il peut être procédé à une reproduction, dans la seconde acception, sans divulgation, c'est-à-dire sans communication au public de celle-ci. Par exemple, le procédé du "monitoring" permet de surveiller l'enregistrement d'une émission de télévision ou de toute séquence de sons ou d'images, pendant la fixation, sans pour autant diffuser publiquement la reproduction ainsi réalisée de la prestation. Ce n'est qu'un procédé technique, non une divulgation ; ce n'est pas davantage une

---

917. *Cf.* TOURNIER (Alphonse), "La notion d'enregistrement éphémère", *R.I.D.A.*, janv. 1954, n° II. 31.

918. *Cf. supra*, n^os^ 116 et 219.

fixation.

Comme le droit de fixation, le droit de reproduction comporte donc, lui aussi, un aspect moral. Comme lui, tantôt il se distingue du droit de divulgation, tantôt il en constitue une application.

En conclusion, il convient d'admettre :

1° que le droit de divulgation de l'artiste-interprète consiste non seulement en un droit d'autoriser la communication au public de l'interprétation, mais aussi en un droit de fixation et en un droit de reproduction lorsque la fixation et la reproduction ont pour résultat de diffuser ladite interprétation dans le public ;

2° que le droit de fixation et le droit de reproduction comportent toujours une dimension morale, même lorsque la fixation ou la reproduction n'ont pas pour résultat de diffuser l'interprétation dans le public.

Le droit moral de l'artiste-interprète se compose donc non seulement d'un droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation, mais aussi d'un droit de communication au public, de fixation et de reproduction de sa prestation.

Si l'existence du droit de divulgation ne fait plus l'objet de doute, il n'en est pas de même du droit de retrait ou de repentir. La constatation s'impose que ni la loi ni la jurisprudence n'en ont établi le principe.

SECTION II. - L'ABSENCE DE DROIT DE RETRAIT OU DE REPENTIR

La question sera étudiée *de lege lata* (§ 1) et *de lege ferenda* (§ 2).

§ 1. - Le droit de retrait ou de repentir *de lege lata*

La jurisprudence semble avoir rejeté la thèse de l'existence d'un tel droit au profit de l'artiste-interprète (A). Le Code de la propriété intellectuelle n'en porte nulle trace (B).

A. - La jurisprudence

553. Resté isolé, l'arrêt rendu par la cour de Paris dans l'affaire qui opposait la société Modica à l'acteur *Aldo Maccione* et à la société Sedpa[919] suscite l'intérêt, davantage pour le problème qu'il révèle que par la solution qu'il donne au litige. En effet, s'agissant d'une procédure de référé, aucun débat au fond n'avait eu lieu en première instance[920]. Finalement, les débats n'ont pas porté sur l'essentiel, savoir la volonté, de la part d'Aldo Maccione, d'interdire la rediffusion d'un film ne répondant plus à son image de marque.

Comme dans la première affaire *Furtwaengler* et celle, voisine, de l'*Orchestre philharmonique de Vienne,* c'est par des moyens détournés que l'artiste-interprète tentait de faire obstacle à la diffusion de son interprétation, en vue de sauvegarder son image, sa réputation artistique. Le chef d'orchestre entendait imposer l'anonymat sur les pochettes des disques qui reproduisaient une interprétation qu'il jugeait insatisfaisante. L'acteur

919. Paris, 6 nov. 1984, *D.* 1985. 187, note Hassler.

920. Président du T.G.I. de Paris, ordonnance du 17 oct. 1984, inédite.

italien tentait d'obtenir la modification du titre du film, l'anonymat et le retrait de l'affiche du film de son image caricaturée. Bref, sans prétendre interdire la diffusion de l'œuvre audiovisuelle, il comptait faire passer inaperçue du grand public la participation qu'il y avait prêtée. Il y allait de son intérêt. On peut penser, d'ailleurs, que les auteurs se seraient opposés à un retrait pur et simple. Mais l'absence de demande expresse de retrait prive l'analyste d'une réponse directe sur ce point de la part des juges d'appel.

Ceux-ci rejetèrent toute mesure de suppression du nom de l'acteur et de sa caricature sur le matériel publicitaire du film. Ainsi Aldo Maccione n'obtint pas gain de cause. Il en eût été de même s'il s'était fondé sur un prétendu "droit privatif opposable *erga omnes* sur la diffusion de leurs interprétations passées" qui ne correspondent plus à l'image que les acteurs veulent donner d'eux au public[921]. Les droits des auteurs et ceux des producteurs d'œuvres cinématographiques auraient sans doute fait échec à une demande de retrait pur et simple.

B. - Le Code de la propriété intellectuelle

554. Force est de constater que le Code ne dit mot d'un hypothétique droit de retrait ou de repentir de l'artiste-interprète. Les travaux préparatoires de la loi du 3 juillet 1985 n'abordent même pas la question. C'est dire que, dans l'esprit du législateur, celle-ci ne se posait même pas. N'étant qu'un droit voisin du droit d'auteur, soumis par l'article L. 211-1 à la prééminence du droit d'auteur, le droit des artistes-interprètes ne peut qu'être moins étendu que celui des auteurs.

Avant comme depuis l'application de la loi du 3 juillet 1985, les

---

921. HASSLER (Théo), note sous l'arrêt précité, *D.* 1985. 190.

auteurs de doctrine s'accordent à nier l'existence au profit des artistes-interprètes d'un tel droit [922]. Il est vrai que cette prérogative du droit moral permettrait à son titulaire de revenir unilatéralement sur le contrat qu'il a conclu, dérogeant ainsi au droit commun des contrats.

Le droit positif rejette donc le droit au retrait ou au repentir de l'artiste-interprète. Faut-il pour autant, *de lege ferenda*, en rejeter catégoriquement l'apparition ?

§ 2. - Le droit de retrait ou de repentir, *de lege ferenda*

555. Faut-il créer un tel droit au profit des artistes-interprètes ?

De nombreuses raisons — théoriques ou pratiques — s'y opposent, mais il n'est pas certain qu'elles ruineraient entièrement un tel projet.

556. **1°.** - La première objection tire argument de la règle de *prééminence du droit d'auteur*, énoncée à l'article L. 211-1 du Code de la propriété intellectuelle : "*Les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs. En conséquence, aucune disposition du présent titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaires*". Puisque l'interprétation fixée porte sur une œuvre, l'exercice d'un tel droit par l'artiste-interprète reviendrait à imposer à l'auteur le retrait de son œuvre, du moins sous un mode de diffusion (par exemple, des phonogrammes du commerce) et ferait cesser du même coup l'exploitation patrimoniale de ladite œuvre.

Il faudrait soumettre l'exercice du droit de retrait ou de repentir au

---

922. *Cf.*, notamment : EDELMAN (Bernard), *Que sais-je ?*, préc., p.85, *a) Le "droit moral" des artistes-interprètes* ; BERTRAND (André), *op. cit.*, n° 20.41, p. 711.

versement d'une indemnité non seulement au cocontractant de l'artiste-interprète, mais encore à l'auteur de l'œuvre. Ainsi les droits de ce dernier ne seraient pas atteints. Cependant, la dette de l'interprète serait bien lourde.

557. 2°. - La liberté de communication, le droit *à* l'information du public ne priment-ils pas un tel droit moral?

En réalité, cet argument ne tient pas à l'égard de l'auteur. Le droit voisin de l'artiste-interprète étant de même essence que ceux des auteurs[923], il ne vaut guère plus contre les artistes-interprètes.

558. 3°. - On pourra dire aussi que la nature même de l'interprétation rend inutile le droit de retrait ou de repentir : si une prestation est défectueuse du point de vue musical, la suivante pourra en effacer le souvenir. Une nouvelle fixation fera oublier l'ancienne. Les progrès d'un artiste-interprète attirent inévitablement la comparaison. Pourvu qu'on les date, nul préjudice n'en résultera pour l'artiste-interprète qui doit assumer la responsabilité de son passé artistique.

Cet argument, teinté d'un certain parti-pris contre les artistes-interprètes, pourrait cependant convaincre si les faits ne le contredisaient pas. Bien souvent, en effet, certains types d'artistes-interprètes ne sont connus du grand public que par les fixations de leurs prestations, vendues sous forme de phonogrammes ou de vidéogrammes du commerce et diffusées à la radio, à la télévision, voire au cinéma. Ces fixations constituent parfois le seul contact entre l'artiste et son public. Il paraîtrait donc injuste de lui opposer une communication au public de prestations qu'il désapprouve aujourd'hui et qui peuvent porter un préjudice certain à

923. *Cf. supra*, n° 15.

son *image* et, partant, à sa carrière. D'ailleurs, il peut être de l'intérêt commun de l'artiste et du producteur de phonogrammes de retirer certains produits du catalogue.

Ajoutons que le droit susvisé pourrait se limiter à un "repentir", c'est-à-dire une reprise de la fixation ancienne, en vue de la moderniser ou de l'améliorer et, du même coup, d'en faire un "produit" attirant pour le jeune public. Les remixages ("*remix*") n'ont pas d'autre but. Ils correspondent tellement aux intérêts des producteurs que ceux-ci les réalisent parfois contre la volonté des artistes-interprètes ou de leurs héritiers[924].

559. En conclusion, *de lege ferenda*, il paraît souhaitable et possible d'instituer au profit de l'artiste-interprète un droit de retrait ou de repentir, soumis comme les autres droits voisins à la règle de prééminence du droit d'auteur ; quitte à en aménager strictement l'exercice pour éviter tout dommage aux auteurs comme à l'industrie phonographique, vidéographique ou audiovisuelle. En particulier, une indemnisation serait prévue. Il est vrai que le nombre de protagonistes à indemniser serait souvent tel que ce droit risquerait de rester théorique. Mais on peut imaginer aussi un autre type d'exercice, suggéré par la jurisprudence récente : l'avertissement, sur les supports de phonogrammes et vidéogrammes, sur les génériques d'œuvres audiovisuelles, ou au moyen d'une annonce préalable, que l'artiste-interprète désapprouve la communication au public de sa prestation, ou seulement qu'il la renie, la jugeant indigne de lui.

L'article L. 212-2 du Code de la propriété intellectuelle[925] énonce :

---

924. Ainsi les dix chansons de Claude François, arrangées au goût des années 90, publiées sous le titre "*Remix 90's*". Le procédé a été publiquement désapprouvé par le fils du chanteur (Claude François Junior) lors d'une émission télévisée le confrontant à l'arrangeur. Peu de temps après, les phonogrammes litigieux ont été retirés du commerce.

925. Ex-art. 17, L. 1985.

"*L'artiste-interprète a le droit au respect... de son interprétation*".

Ce droit moral a pour fondement la protection de la personnalité de l'interprète au travers de sa production artistique, c'est-à-dire ses interprétations. C'est la troisième et dernière des prérogatives morales *indirectement* attachées à la personne de l'artiste-interprète.

SECTION III. - LE DROIT AU RESPECT DE L'INTERPRÉTATION

560. La particularité de l'interprétation, et spécialement de l'interprétation musicale, est de mettre en présence les intérêts de plusieurs personnes : les auteurs (puisque l'interprétation a pour objet une œuvre de l'esprit), les interprètes souvent nombreux, voire d'autres titulaires de droits voisins. C'est pourquoi l'étude du droit au respect de l'interprétation traitera successivement du droit en lui-même (§ 1), puis du même droit dans les rapports de l'artiste-interprète avec les auteurs et avec les autres titulaires de droits voisins (§ 2).

§ 1. - Le droit au respect de l'interprétation en lui-même

561. La loi du 3 juillet 1985 a consacré un droit prétorien en le modelant sur l'article 6 de la loi du 11 mars 1957[926]. Un aperçu de la jurisprudence antérieure à la loi de 1985 (A) éclairera les solutions du droit contemporain(B).

---

926. Actuel article L. 121-1 C. propr. intell.

A. - La jurisprudence antérieure à la loi du 3 juillet 1985

562. Respecter l'interprétation, c'est s'abstenir de toute dénaturation de celle-ci par adjonction, suppression ou modification. Les données de fait des décisions rendues illustrent ce principe, la plupart dans le domaine audiovisuel.

1°. - La radiodiffusion

563. Dans l'arrêt *Frantz et Delle Charny*, le Conseil d'Etat (20 nov. 1931)[927] a reconnu que le fait, pour un poste d'Etat, de communiquer à la presse le programme d'un concert radiophonique en omettant de signaler au public que l'audition des morceaux chantés par le sieur Frantz et la demoiselle Charny serait assurée au moyen de disques phonographiques, "*constituait, en principe, une faute pouvant préjudicier*" aux artistes-interprètes (... même si, en l'espèce, le préjudice n'était pas prouvé).

Il est certain que la radiodiffusion de disques défectueux porte atteinte à l'interprétation, surtout si le public ne connaît pas l'origine technique du défaut, l'attribuant à la mauvaise qualité de la voix ou du jeu musical. Par exemple, une rotation irrégulière d'un disque de vinyle (anciens disques à microsillon) peut faire croire l'auditeur à un manque de justesse dans l'interprétation musicale.

2°. - Les œuvres audiovisuelles

De nombreux jugements et arrêts ont été rendus à propos d'œuvres cinématographiques. Les trois aspects de l'irrespect porté à l'interprétation (fixée) ont ainsi été constatés : dénaturation, adjonction, suppression.

---

927. C.E., 20 novembre 1931, *Frantz et demoiselle Charny* ; *S.* 1932. III. 62.

a) La dénaturation de l'interprétation

564. Le doublage par un tiers d'un rôle visuel qu'un acteur a tenu dans un film muet est susceptible de porter atteinte à l'interprétation visuelle.

En 1929, Rigault, dit Marnay, avait tenu le rôle muet du Père Martin dans le film (muet) "*La vie miraculeuse de Sainte Thérèse de Lisieux*". Lorsque le film fut transformé en film parlant, c'est un tiers qui tint le rôle sonore. Or le public n'était pas averti de ce fait. Marnay assigna donc le propriétaire du film et le producteur de la bande sonore en dommages et intérêts. Toutefois, il n'alléguait pas que le doublage fût défectueux. Le tribunal de la Seine[928] n'eut donc pas à se prononcer sur une quelconque dénaturation de l'interprétation visuelle. Cependant, il développa assez longuement ses propos sur ce point, de façon fort intéressante d'ailleurs :

> "*dans le premier cas (l'interprétation a été donnée sur scène), en effet, si l'auteur* (sic) *a pu concevoir, réaliser en pensée son interprétation grâce à un travail préalable, souvent long et minutieux, l'extériorisation qu'il en donne constitue une création continue, dont chaque élément disparaît dès que réalisé, et qui nécessite, dès lors, d'une façon permanente l'intervention personnelle de l'artiste ; qu'en conséquence, celui-ci n'a pas à redouter la déformation, l'altération ou la modification de son œuvre, à son insu, mais seulement son imitation servile et illicite, qu'il en va différemment lorsque l'interprétation fait l'objet d'un enregistrement par un moyen mécanique ; que, dans ce cas, en effet, elle peut être utilisée hors de la présence et du contrôle de l'artiste qui l'a conçue et extériorisée d'une façon définitive lors de l'enregistrement (prises de vues ou prises de sons)...*"[929]

---

928. Trib. civ. Seine, 23 avril 1937, *J.C.P.* 1937. II. 247, obs. R.D., *S.* 1938. II. 57, *Le Droit d'auteur* 1938. 106-107 et 1939. 129.

929. Même jugement, *S.* 1938. II. 59, 1ère colonne, *adde Sem. jur.* 1937. II. 247 ; *D.H.*

La postsynchronisation en langue étrangère s'apparente à la sonorisation d'un rôle muet. Toutefois, on ne saurait prétendre qu'en principe elle est dénaturante si elle est réalisée par un tiers. Les conventions artistiques sont en effet connues du public qui sait généralement si le film est en "version originale" ou en "version doublée". Il n'en reste pas moins qu'un doublage défectueux pourrait dénaturer une interprétation[930].

b) Les adjonctions de scènes

565. Ajouter des scènes à un film porte atteinte au droit moral de ses auteurs. Cette pratique nuit aussi à la prestation des acteurs lorsqu'elle en transforme le genre ou le style. Ainsi, l'adjonction de scènes à caractère pornographique, sans le consentement des acteurs, constitue une atteinte au respect dû à leur interprétation[931].

c) Les montages audiovisuels

566. Toutes sortes de suppression, adjonction ou interversion sont possibles lors du montage d'une œuvre audiovisuelle. A partir d'un certain degré de complexité, on passe de la simple adjonction parallèle à un véritable trucage répréhensible s'il n'est pas consenti par les artistes-interprètes.

Ainsi peut-on faire croire que des acteurs se sont livrés à des séquences pornographiques alors que les plans les plus osés ont été réalisés

---

1938. 107 ; *Le Droit d'auteur* 1939. 129 ; *jcl. civ.* annexes, fasc. 404, n°15.

930. Sur la postsynchronisation en français d'un film anglais, voir T. civ. Seine, (réf.), 22 nov. 1958, *Liselotte Pulver c/ Franco London Film*, ("*Le joueur*"), *Gaz. Pal.* 1959. 173.

931. *Cf.* notamment :
- T. com. Paris, 10 mai 1967, *Gaz. Pal.* 1967. I. 348 ;
- T.G.I. Paris, 19 janv. 1977, *R.I.D.A.*, janv. 1978, n° 94. 176 ;
- T.G.I. Paris, 20 avril 1977, *Alers c/ Unia et autres ("Le pied")*, *D.* 1977. 610, note Lindon, *R.I.D.A.*, avril 1978, n° 177. 117.

grâce au concours de doublures. Outre la question de la paternité de l'interprétation se pose le problème de son respect. Il est certain qu'un tel montage dénature la prestation[932].

La jurisprudence que l'on vient d'étudier reste valable depuis la loi du 3 juillet 1985 puisque celle-ci a consacré, en son article 17, alinéa 1er[933], le droit de l'artiste-interprète au respect de son interprétation.

B. - Le droit positif depuis la loi du 3 juillet 1985

Nous analyserons la loi (1°) puis l'application jurisprudentielle qui en est faite (2°).

1°. - Le droit au respect de l'interprétation institué par la loi du 3 juillet 1985

567. a) Modelé sur l'article 6 de la loi du 11 mars 1957[934] (L. 121-1 du Code), conçu comme la consécration de la jurisprudence, l'article 17 de la loi de 1985 (L. 212-2 du Code) a fait l'objet de peu de discussions dans les *travaux préparatoires*.

Le projet de loi n° 2169[935] disposait, en son article 15 :

---

932. *Cf.* T.G.I. Paris (3ème ch.), 27 sept. 1976, *Godefroy et autres c/ Roullet et autres* ("*La fille à l'envers*"), *R.I.D.A.*, avril 1977, n° 92. 156.Voir également :
- Cass. civ. 18 mars 1971, *J.C.P.* 1971. II. 16763 ;
- Amiens (aud. sol.), 13 déc. 1971, *Abadie*, *Gaz. Pal.* 1972. I. 460 ;
- T.G.I. Nanterre, 25 oct. 1977.

933. Art. L. 212-2, al. 1er C. propr. intell.

934. Sauf la différence incidente de verbe : "L'auteur *jouit du* droit..." (art. 6 de la loi de 1957/L. 121-1 c. prop. int.) ; "L'artiste-interprète *a* le droit..." (art. 17 de la loi du 3 juillet 1985/L. 212-2 C. propr. intell.).

935. Projet de loi n° 2169 "*relatif aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de*

"*L'artiste-interprète a le droit inaliénable et imprescriptible de s'opposer à toute altération de la prestation préjudiciable à son honneur ou à sa réputation.*

Ce droit persiste au profit de ses héritiers".

M. Richard a fait observer que le terme "*altération*", trop vague, pourrait être remplacé par le mot "*dénaturation*"[936]. Il n'y eut pas d'autre texte proposé jusqu'à la version définitive[937].

La comparaison du projet avec le texte actuel est révélatrice.

Les mots "*s'opposer à...*" rappellent ceux de la Convention de Rome de 1961 : "*faire obstacle à...*", bien que, dans ce dernier texte, il ne soit pas question du droit moral. La formulation actuelle est plus affirmative, plus solennelle et plus simple : "*le droit au respect...*" La force de ce droit est ainsi affirmée, de même que l'identité de nature du droit moral de l'artiste-interprète et de celui de l'auteur.

Pour éviter que les interprètes n'acquièrent plus de droits qu'ils n'en ont besoin, il a été proposé de remplacer "*la* prestation" par "*sa* prestation"[938]. Ce fut finalement l'"*interprétation*" qui figura à l' article 17 de la loi (L. 212-2 du Code).

---

communication audiovisuelle", Ass. Nat., septième législature, seconde session ordinaire 1983-84.

936. Rapport Richard n° 2235,(*J.O. Ass. Nat.*, annexe au procès-verbal de la séance du 26 juin 1984, p. 40).

937. Si ce n'est un amendement, très proche du texte initial, de M. Fosset et des membres du groupe de l'union centriste :

"*Sous réserve des usages de sa profession*, l'artiste a le droit inaliénable et imprescriptible de s'opposer à toute dénaturation de sa prestation préjudiciable à son honneur ou à sa réputation" (amendement n° 191, *J.O.* Débats-Sénat, 3 avril 1985, p. 124-125).

938. Rapport Jolibois, *Sénat*, n° 212, p. 88 : "*...il serait souhaitable de préciser que l'artiste n'a pas un droit de regard sur la prestation des autres, mais seulement sur la sienne*". *Cf.* tableau comparatif, p. 87 du même document.

Le domaine de la protection est donc assez bien connu : les travaux préparatoires et la jurisprudence en fournissent le détail avec un bon degré de précision. Mais, s'il en est besoin, le juge pourra s'inspirer de cet ancien texte pour connaître l'esprit dans lequel la loi a été élaborée : le but du droit au respect de l'interprétation est de sauvegarder l'honneur et la réputation de l'interprète. En cas de doute, l'esprit de la loi, caché derrière les termes succincts de l'article L. 212-2, alinéa 1er, sera un précieux auxiliaire.

On remarquera aussi que ce volet du droit moral était l'unique dans le texte original, donc, vraisemblablement, le plus important, dans la loi actuelle.

Enfin, l'autonomie du droit moral a été affirmée par M. Jolibois, lorsqu'il reprochait à l'article 15 du projet d'en faire l'amalgame avec les droits de la personnalité[939].

568. **b)** A notre connaissance, les débats n'ont pas porté sur le remplacement du mot *prestation* par le mot *interprétation*. Mais, revenant au sens que nous avons donné à ce dernier [940], nous pouvons constater que le droit au respect est plus étendu que le droit de divulgation puisqu'il porte aussi sur l'aspect intellectuel de l'interprétation, et non pas seulement sur le résultat final et audible de l'exécution.

Il apparaît ainsi que l'objet du droit au respect de l'interprétation porte à la fois sur *l'interprétation-conception* et sur *l'interprétation-exécution* ; mais aussi séparément sur chacun de ces éléments. C'est dire qu'une *interprétation-conception*, exprimée autrement que par l'exécution, ne devra faire l'objet d'aucune dénaturation. Par exemple, les propos que le

---

939. *Rapport Jolibois* n° 212 (Sénat, tome II, examen des articles et tableau comparatif, p. 87 et s.). L'art. 15 du projet est devenu l'art. 17 L. 1985 et l'art. L. 212-2 C. propr. intell.

940. *Cf. supra*, titre préliminaire : *La notion d'interprétation,* n° 43.

chef d'orchestre a tenus au cours d'une répétition ne devront pas être tronqués. S'ils ont été fixés, ils ne devront pas faire l'objet d'un montage qui en modifierait le sens[941].

La jurisprudence retrouve depuis 1988 un regain d'activité dans le domaine des droits voisins, signe d'effectivité de la loi nouvelle.

2°. - Le droit au respect de l'interprétation dans la jurisprudence contemporaine

569. Le droit moral institué et consacré par la loi nouvelle n'a pas tardé à se manifester dans une "affaire musicale" : celle qui a opposé le violoncelliste et désormais chef d'orchestre Mstislav Rostropovitch au metteur en scène A. Zulawski, à propos du film lyrique réalisé à partir de l'opéra "*Boris Godounov*" de Moussorgski[942].

En 1987, Rostropovitch procédait à l'enregistrement de l'opéra "*Boris Godounov*". Le droit d'utiliser cette fixation dans un film cinématographique à tourner fut cédé, par l'intermédiaire de la société Slaga, à laquelle le chef d'orchestre avait consenti un contrat d'exclusivité, à la société Erato Disques, puis par cette dernière à la société Erato Films. Pour les besoins du film, seulement 1 h 40 mn sur les 3 h 40 mn de l'enregistrement furent utilisées dans la version audiovisuelle. Rostropovitch, lorsqu'il prit connaissance de celle-ci, s'éleva contre

---

941. Précisons que la "prestation" du chef (au sens général du terme) n'en est pas une, au sens du Code de la propriété intellectuelle. Elle constitue seulement l'accomplissement du travail musical de direction et révèle, exprime en tout ou en partie, la conception de l'artiste-interprète.

942. T.G.I. Paris, 1re ch., 10 janvier 1990, *Rostropovitch c/ S.A. Erato Disques et autres* ("*Boris Godounov*"), *R.I.D.A.* 1990, n° 145. 368, *D.* 1991. 206, note Edelman, *D.* 1991. S.C. 99, obs. Colombet ; *J.C.P.* 1990. I. 3478, obs. Edelman ; *cf.* aussi DAVERAT (Xavier), "L'impuissance et la gloire. Remarques sur l'évolution contemporaine du droit des artistes-interprètes", *D.* 1991, chron. 93.

l'utilisation de sa prestation dans certaines scènes. Mais il n'en fut pas tenu compte. Aussi assigna-t-il les sociétés Erato Disques et Erato Films "aux fins de voir constater les atteintes portées à *son droit au respect de l'enregistrement*". Ce qui nous donne une illustration d'atteintes possibles au respect de l'interprétation : sons surajoutés, variations du volume sonore de l'orchestre, utilisation de l'enregistrement dans des scènes qui ne figurent pas au livret de Moussorgski.

En réponse à ces critiques, le tribunal de grande instance de Paris énonce un principe, des tempéraments au principe et en fait application aux demandes.

1. "*Rostropovitch est recevable à exercer son droit moral sur l'utilisation par les auteurs du film de l'interprétation de l'opéra de Moussorgski*". Outre la reconnaissance sous-jacente d'une sorte de droit moral de divulgation, cette phrase affirme l'existence d'un droit au respect de l'interprétation par un contrôle des modalités de son utilisation.

2. Tempéraments : "... *toutefois, il doit prendre en considération l'essence de l'art cinématographique*". Le droit moral de l'interprète est donc limité par le droit des auteurs du film. Il apparaît clairement que, d'une part, le droit moral de l'auteur est hiérarchiquement supérieur à celui de l'interprète et que, d'autre part, il crée, à la charge des tiers, et en particulier des interprètes, une obligation de respect de l'œuvre, inverse du droit au respect de l'interprétation. Le droit moral de l'interprète est donc affecté d'un devoir inhérent à son activité qui est le respect de l'œuvre qu'il interprète. Et même lorsqu'il est en conflit avec d'autres auteurs que celui de cette œuvre elle-même (ici Moussorgski, auteur de *Boris Godounov*), il doit leur céder le pas.

3. Application : c'est ainsi que la variation du

volume sonore de l'orchestre ne saurait être critiquée par le chef d'orchestre car il est de l'essence de l'art cinématographique (donc de celui d'auteurs) "*de marier le son à l'image grâce à une variation du volume sonore*". En revanche, "*la superposition du bruitage à l'interprétation du chef d'orchestre peut, dans certaines circonstances, porter atteinte au droit au respect de celle-ci*". En l'espèce, l'atteinte était constituée car le procédé n'était pas "*imposé par les nécessités propres au cinéma*".

Quant aux scènes étrangères au livret, il ne revenait pas à un interprète de critiquer l'adaptation cinématographique d'une œuvre, seul son auteur ou ses héritiers pouvant le faire.

Voilà donc appliqué le droit au respect de l'interprétation énoncé par l'article L. 212-2 du Code de la propriété intellectuelle (ex-article 17 de la loi de 1985). Force est de constater à quel point il est enserré dans des limitations nécessaires autant que naturelles : l'artiste-interprète n'est jamais isolé. Il est toujours confronté à d'autres titulaires de droits exclusifs, et au moins aux auteurs de l'œuvre qu'il interprète.

Le tribunal ordonna enfin à la société Erato Films et à A. Zulawski "*d'insérer dans la quinzaine du jugement, aussitôt après le générique introduisant le film, un avertissement ainsi rédigé* :

> "*Mstislav Rostropovitch désapprouve, au nom de son droit moral, le bruitage qui a été superposé à son interprétation musicale de l'opéra 'Boris Godounov'...*"[943].

L'atteinte au respect de l'interprétation peut consister en un montage

---

943. Sur les sanctions du droit moral, *cf. infra*, n^os^ 597 et s.

fâcheux pour l'artiste-interprète ou de "qualité médiocre", ainsi que le remarque la cour d'appel de Paris, dans un arrêt du 18 décembre 1989, bien qu'elle constate qu'en l'espèce ce défaut n'était pas allégué[944] : un téléfilm d'une durée de 186 minutes avait été monté à partir d'un film de 113 minutes seulement.

Mais le litige ne portait pas sur la qualité du montage. Le problème posé était celui de la portée de l'autorisation (présumée)[945].

§ 2. - Le droit au respect de l'interprétation dans les rapports de l'artiste-interprète avec les auteurs et avec les autres titulaire sa de droits voisins

A. - Rapports entre artistes-interprètes et auteurs

570. L'interprétation est étroitement liée à l'œuvre puisqu'elle en est la représentation. Ce lien a des conséquences différentes selon que l'atteinte au droit moral est portée par l'un des deux protagonistes (1°) ou par un tiers (2°).

1°. - En l'absence d'intervention de tiers

571. Les rapports entre artistes-interprètes et auteurs sont dominés par le devoir de fidélité à l'œuvre que doivent assumer les artistes-interprètes, ce qui laisse une place limitée à leur droit au respect de leur interprétation.

La fidélité nécessaire de l'artiste-interprète à l'œuvre qu'il fait vivre

---

944. Paris, 4ème ch. A, 18 déc. 1989, *Antenne 2 c/ Cremer et autres*, *D.* 1990. IR. 33 ; *D.* 1990. S.C. 353, obs. Hassler ; *D.* 1991. S.C. 100, obs. Colombet.

945. Sur ce point, *cf. supra*, n° 134.

fait partie des devoirs imposés aux tiers de respecter l'œuvre d'un auteur[946]. Le problème de la fidélité à l'œuvre se pose de façon accrue en matière musicale[947]. La mission du musicien-exécutant paraît être de restituer la composition musicale au plus juste de son esprit et de sa lettre. Mais il a été montré à quel point ce devoir naturel a été élevé au rang d'un véritable dogme à partir du XIXème siècle, opérant un réel changement dans le rôle que doit tenir l'interprète[948].

Le respect de l'œuvre est en réalité une notion évolutive, temporelle et spatiale. Si le principe ne peut en être contesté, il faut l'adapter à chaque cas particulier. Il est par exemple plus fidèle d'ajouter des ornements à une *chacone* de Louis Couperin que de jouer strictement les notes écrites. Ce serait, au contraire, manquer de respect au compositeur, d'ajouter quoi que ce soit à une œuvre sérielle dont chaque paramètre a été soigneusement choisi et combiné l'un avec l'autre[949].

La part d'initiative ou de liberté qui reste à l'interprète est évidemment inversement proportionnelle à la part de contrainte à laquelle il est soumis. Par conséquent, plus il sera libre, plus son apport artistique sera grand et plus son droit au respect de l'interprétation aura de chance d'être mis en œuvre.

572. Par ailleurs, le compositeur est-il susceptible d'avoir à respecter l'interprétation de son hérault ?

---

946. Art. L. 121-1 C. propr. intell. (ex-art. 6 L. 1957).

947. *Cf. supra*, n° 27.

948. *Cf.* GIL-MARCHEX (Henri), *De l'interprétation, in La Revue musicale* 1926, n° 6 et CHAILLEY (Jacques) et MAURICE -AMOUR (Lila), *Cours d'histoire de la musique*, tome II. *Le Dix-Huitième siècle (1700-1791),* A. Leduc, 1978, p. 171. V. aussi *supra*, n° 21 et s., spéc. n° 28.

949. Voir, par exemple, des œuvres de Webern, Boulez, et "64 durées", "*Modes de valeurs et d'intensités*" de Messiaen.

En stricte logique, l'article L. 212-2 du Code de la propriété intellectuelle crée un droit opposable *erga omnes*. Parmi les tiers, qui doivent respecter l'interprétation, on ne saurait exclure l'auteur lui-même, donc le compositeur.

En pratique, le compositeur devra s'abstenir d'un contrôle excessif de l'exécution de ses œuvres. S'il peut assister aux répétitions[950] et donner son avis sur la prestation musicale des interprètes, il ne pourrait intervenir sur leur domaine réservé qui est l'expression de leur personnalité artistique. L'apport personnel, raison d'être du droit voisin attribué à l'artiste-interprète, ne doit pas être étouffé par une intervention omnipotente du compositeur. Celui-ci risquerait de se rendre coupable d'un abus de son droit[951], malgré la règle de prééminence du droit d'auteur (article L. 211-1).

Le contrôle et la direction que celui-ci voudrait exercer deviendraient cependant possibles et effectifs s'il devenait chef d'orchestre ou metteur en scène pour l'exécution de sa propre composition.

2°. - L'atteinte au respect de l'œuvre ou de l'interprétation par un tiers

573. a) *Lorsqu'un tiers ne respecte pas l'œuvre*, il se peut que l'interprétation soit, elle aussi, dénaturée. Ainsi, par exemple, si la diffusion d'un disque est défectueuse, si la retransmission d'un opéra est

---

950. "*Le droit de critique et de remontrance qu'a l'auteur au cours des répétitions de son œuvre pour sa mise au point définitive n'est plus contesté...*" (trib. civ. Seine, 1ère ch., 7 juillet 1938, *Huguenet c/ Grégoire, Alice Dufrène et autres et la société des auteurs, Gaz. Pal.* 1938. 2. 676, note anonyme. Il ne semble pas que ce principe ait été remis en cause depuis.

951. Du moins si l'on considère que le droit moral de l'auteur n'est pas discrétionnaire : GAUTIER (Pierre-Yves), *Propriété littéraire et artistique*, 1991, n^{os} 96, 101, 105 151 et 170; COLOMBET (Claude), *Précis Dalloz*, 1992, n° 133; SIRINELLI (Pierre), *mémento Dalloz*, 1992, p. 50.

brouillée ou interrompue, ou si les images sont défectueuses, si un film est diffusé avec le logo de la chaîne de télévision ou entrecoupé de publicités... L'artiste-interprète pourra, dans ces hypothèses, plaider l'atteinte au respect de son interprétation.

Mais il se peut aussi que la dénaturation d'une œuvre laisse intacte l'interprétation : ajout de scènes non prévues au livret d'un opéra, même sur la musique de celui-ci[952]. L'auteur ou ses héritiers agiront alors contre le responsable de la dénaturation et ils obtiendront peut-être l'interdiction de représenter l'œuvre, au moins jusqu'à cessation du trouble. Puisque aucune des dispositions du Code de la propriété intellectuelle sur les droits voisins ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaires[953], l'atteinte qui serait portée au respect de l'interprétation par de telles mesures serait validée. La prééminence du droit d'auteur règlerait ainsi le conflit.

574. b) *Lorsqu'un tiers ne respecte pas l'interprétation* de l'artiste-interprète, il se peut qu'il dénature aussi l'œuvre interprétée ou, au contraire, qu'il la laisse intacte.

Dans le premier cas, des mesures pourront être prises en suivant le même principe de prééminence du droit d'auteur.

Dans le second cas, des mesures pourront être ordonnées par le tribunal pour faire cesser une telle atteinte. Mais elles seront limitées par la nécessité de ne pas porter atteinte au droit des auteurs en mettant fin à l'exploitation de l'œuvre. A moins, peut-être, que l'interprète propose une

---

952. C'est ce qu'a jugé le tribunal de grande instance de Paris dans l'affaire *Rostropovitch:* T.G.I. Paris, 1ère ch., 10 janvier 1990, *R.I.D.A.* 1990, n° 145. 368, *J.C.P.* 1990. I. 3478 ; *D.* 1991. 206, note Edelman, *D.* 1991. *S.C.* 99, obs. Colombet. Sur cette affaire, *cf. supra*, n° 569.

953. Art. L. 211-1 (ex-art. 15 L. 1985).

juste et préalable indemnité à l'auteur, et que celui-ci l'accepte. En aucun cas, l'auteur ne pourrait avoir à faire les frais d'une atteinte à la seule interprétation.

C'est ainsi que le tribunal de grande instance de Paris, toujours dans l'affaire *Rostropovitch*[954], refusa de prononcer l'interdiction de projeter le film ou d'en supprimer les bruitages litigieux. La seule sanction du droit au respect dont jouit le chef d'orchestre Rostropovitch fut l'insertion, après le générique d'ouverture, d'un avertissement informant de la désapprobation de M.Rostropovitch à propos de certains passages du film.

On peut craindre que la règle de prééminence du droit d'auteur ne soit interprétée en jurisprudence comme une règle de supériorité absolue, ne tolérant aucune mesure effective qui aurait pour but le respect du droit moral de l'artiste-interprète.

Le droit au respect de l'interprétation doit maintenant être confronté aux droits des autres titulaires de droits voisins : les producteurs de phonogrammes, de vidéogrammes, et les entreprises de communication audiovisuelle.

B. - Rapports entre artistes-interprètes et autres titulaires de droits voisins

575. Les *producteurs de phonogrammes*, les *producteurs de vidéogrammes* et les *entreprises de communication audiovisuelle* ont pour mission de diffuser les œuvres et leurs interprétations. Ils se trouvent

---

954. T.G.I. Paris, 10 janv. 1990, préc. : "*Attendu que l'atteinte à l'interprétation... ne saurait justifier des mesures qui porteraient à leur tour atteinte aux droits d'auteurs du film*".

donc en aval de la création artistique. Ainsi, la sonate écrite par le compositeur est interprétée par le musicien dont la prestation peut être enregistrée en vue de l'édition de disques, eux-mêmes diffusés sur les chaînes de radio et de télévision.

L'artiste-interprète occupe une position intermédiaire entre les auteurs et les autres auxiliaires de la création artistique : faisant "œuvre" de *création*, comme les auteurs, il a aussi pour mission de répandre les œuvres de l'esprit dans le public, comme les producteurs et entreprises susvisées. Aussi a-t-il un *droit moral*. Ce qui le distingue de ses propres "voisins de droit".

Il semble donc qu'un principe général puisse en être dégagé logiquement, à savoir qu'en cas de conflit, le droit moral de l'artiste-interprète l'emporte sur le droit[955] des autres auxiliaires de la création. Encore faut-il tenir compte de la liberté de communication qui pourrait faire échec à ce principe.

576. Reprenons une distinction que nous avons faite précédemment.

- Si l'atteinte au droit moral de l'artiste-interprète est le fait d'un autre titulaire de droits voisins, il est certain que le premier l'emportera sur le second. Son devoir corrélatif de respecter l'interprétation l'obligera à accepter un retrait ou une modification de ses phonogrammes, vidéogrammes ou programmes audiovisuels.

- En revanche, si l'atteinte au droit moral de l'artiste-interprète est le fait d'un tiers, un conflit de droits voisins risque d'apparaître. Il est probable que le principe proposé, ci-dessus, sera battu en brèche par la jurisprudence si les juges ont en vue, avant tout, la *bonne marche de l'entreprise*, qui

---

955. Seulement pécuniaire.

semble avoir inspiré le législateur de 1985[956]. Mais soumettre une prérogative morale à une nécessité purement économique, c'est confondre qualité et quantité, création artistique et produit industriel. Or l'interprétation, dans son essence n'est pas un produit industriel. L'avenir dira si c'est l'art, ou la logique de marché qui l'emportera.

Il reste à confronter les artistes-interprètes entre eux.

C. - Rapports entre artistes-interprètes du point de vue du droit au respect de leur interprétation

577. Cette fois, chacun est à égalité. Du point de vue juridique, le chef d'orchestre n'a pas plus de droits que le violon du rang. Chacun a droit au respect de son interprétation.

Cependant, il est nécessaire de tenir compte de l'exercice collectif de cette profession. Aussi devra-t-on éviter tout abus de droit moral en en limitant l'exercice si sa sanction devait porter anormalement atteinte aux droits des autres artistes-interprètes.

Ainsi un musicien d'orchestre pourra difficilement obtenir l'interdiction de communiquer au public l'enregistrement d'un concert parce qu'il ne serait pas satisfait de sa propre prestation. Dans ce cas, l'*interprétation* ou la *prestation* est *collective* et la voix d'un seul ne peut l'emporter sur l'ensemble. Exception doit être faite du chef d'orchestre et des solistes. Mais, ici encore, il convient d'opérer une distinction :

1°) si les autres musiciens ont gâté par leur jeu la

---

956. *Cf.* EDELMAN (Bernard), n° spéc. *A.L.D.* 1987, *passim* et *Que Sais-je?*, préc., *passim. Adde : Droits d'auteur, droits voisins*, Dalloz, 1993, *passim.*

prestation d'un soliste, ils ont contrevenu au droit moral de celui-ci. Il sera juste de prescrire des mesures de retrait de la communication au public, au détriment de l'orchestre, ainsi que le versement de dommages-intérêts au soliste.

2°) si le soliste n'a pas à se plaindre de l'accompagnement musical et s'il considère que c'est, par exemple, l'entrepreneur de spectacles qui porte atteinte au respect de son interprétation par de mauvaises conditions techniques, se posera le problème des sanctions possibles. Imaginons qu'un opéra ait été enregistré en vue de sa diffusion ultérieure à la télévision et que l'exécution technique de la mise en scène ait été défectueuse : retards dans les changements de décors, éclairages défectueux gênant les chanteurs, etc. Ces derniers pourraient-ils s'opposer à la diffusion prévue ?

Si l'un des chanteurs solistes prétend obtenir réparation pour atteinte au respect de son interprétation, mais après la retransmission télévisée, il ne pourra prétendre qu'à une réparation en argent, avec éventuelle publication du jugement de condamnation.

La question de l'*interdiction* de la retransmission ne se posera que pour une nouvelle diffusion. Il conviendra alors de ménager le droit des autres artistes-interprètes en prononçant des sanctions adéquates, c'est-à-dire qui ne mettront pas en échec leur droit d'exploitation. Il faudra donc éviter, le cas échéant, d'interdire la diffusion d'une prestation collective en prescrivant plutôt la publication du jugement, le paiement de dommages-intérêts ou la publication d'un avis avertissant le public de la désapprobation ou de la critique du soliste ou de certains musiciens.

On le voit, les problèmes posés par le droit moral sont complexes. Ils risquent de donner lieu encore à de nombreuses controverses

doctrinales et jurisprudentielles[957].

Il nous reste à examiner la portée de la jurisprudence rendue antérieurement à l'entrée en vigueur de la loi du 3 juillet 1985.

---

957. *Cf.* EDELMAN (Bernard), *Droits d'auteur et droits voisins*: commentaire de la loi du 3 juillet 1985, n° spécial *A.L.D.* 1987, p. 1, 1ère col. : "*autant dire que ces deux lois* (celles de 1957 et de 1985) *nous annoncent des conflits, des disputes doctrinales, des jurisprudences torturées* ".

CHAPITRE III. - LA PORTEE ACTUELLE DE LA JURISPRUDENCE ANTERIEURE A LA LOI DU 3 JUILLET 1985

578. Il s'agit de savoir si les droits d'ordre moral, reconnus par la jurisprudence avant l'entrée en vigueur de la loi du 3 juillet 1985, subsistent sous son empire. Or, certaines des prérogatives naguère sanctionnées par les tribunaux ne semblent pas visées par l'article 17 de la loi (L. 212-2 du Code). Ont-elles été abrogées par elle ou sont-elles maintenues, *praeter legem* ?

L'intérêt de la question réside d'abord dans l'importance qu'il y a à connaître le *contenu* des droits moraux de l'artiste-interprète. Mais il tient aussi en ce qu'il importe de connaître les *sanctions* de la violation de tels droits. Quelques précisions s'imposent.

Certaines prérogatives morales ont pu être sanctionnées sur le fondement de la responsabilité délictuelle de droit commun (article 1382, du Code civil). D'autres semblent avoir reçu application par le biais de la responsabilité contractuelle (violation d'une obligation de faire ou de ne pas faire). Aussi peut-on se demander si l'existence d'une prérogative particulière importe quant aux conséquences pratiques dès lors qu'un fondement distinct permet déjà d'obtenir le résultat souhaité, savoir l'obtention par le titulaire du droit de dommages et intérêts. Par exemple, y avait-il lieu de reconnaître à l'artiste-interprète un droit de divulgation, dès lors que le recours à l'article 1382 du Code civil permettait de sanctionner une communication illicite et fautive d'une prestation ?

En réalité, l'intérêt de consacrer l'existence d'un droit moral ou de tout autre droit de la personnalité, indépendamment de l'application d'un régime de responsabilité civile, consiste à pouvoir en réclamer l'application en dehors de toute faute — contractuelle ou délictuelle — de la part du tiers qui ne s'y conforme pas. Ainsi, pour l'auteur d'une œuvre de l'esprit, l'omission de son nom à l'occasion d'une représentation de son œuvre peut ne pas lui causer un préjudice. Sur le fondement de l'article 1382 du Code civil, il ne pourrait obtenir aucune sanction. En revanche, parce que le Code de la propriété intellectuelle (article L. 121-1, alinéa 1er) lui reconnaît un droit au respect de son nom, il pourra obtenir une sanction, du simple fait de la violation de ce droit. Il en est de même pour l'artiste-interprète (article L. 212-2 du Code).

Précisons enfin que ces droits moraux de source jurisprudentielle ne reposent sur aucun texte légal. Ce sont de véritables droits prétoriens comparables à des droits d'origine légale, mais dont l'existence est incertaine ou fluctuante, puisque le système du précédent n'existe pas en France.

Il s'agit donc de déceler, dans la jurisprudence antérieure à la loi du 3 juillet 1985 : d'une part, ce qui a été repris et consacré par le législateur, et, d'autre part, ce qui est resté hors des textes. Cet examen permettra ensuite de dire ce qui nous paraît être l'état du droit positif.

§ 1. - Les droits moraux consacrés par la loi du 3 juillet 1985.

§ 2. - Les autres droits moraux.

§ 3. - L'état du droit positif (conclusion).

§ 1. - Les droits moraux consacrés par la loi du 3 juillet 1985

579. Il paraît plus simple de commencer par éliminer les prérogatives morales figurant expressément dans la loi (article L. 212-2, ex-17 de la loi de 1985). Pour celles-ci, il est en effet certain que la jurisprudence passée est caduque en ce sens qu'elle est désormais relayée par une source formelle de droit, dont l'autorité ne saurait être contestée.

L'évolution a été comparable au droit moral de l'auteur : la jurisprudence a forgé, au fil des ans et des procès, une série de droits de la personnalité spéciaux aux artistes-interprètes. La loi a repris et ordonné le travail en un texte concis.

Il en est ainsi du droit à la paternité, du droit au respect de l'interprétation et du droit de divulgation dont nous croyons en l'existence indépendante du droit patrimonial, auxquels il convient d'ajouter le droit d'autoriser certaines fixations[958].

Nous en avons déjà vu des applications antérieures à la loi du 3 juillet 1985[959]. Les prérogatives des articles 17 et 18 (L. 212-2 et L. 212-3) ont donc acquis autonomie et force légale : ce sont des "droits spéciaux" de la personnalité, légalement sanctionnés (articles L. 335-4 et s., ex-426-1 et s. du Code pénal).

Les difficultés n'apparaissent qu'à propos des droits moraux attribués par la jurisprudence aux artistes-interprètes mais non repris par la loi du 3 juillet 1985 ni par le Code de la propriété intellectuelle.

---

958. *Cf. supra*, n^os^ 552 et s.

959. *Cf. supra*, n^os^ 341 et s. et n^os^ 547 et s.

§ 2. - Les autres droits

580. Parmi les autres droits reconnus aux artistes-interprètes, certains appartiennent également à toute personne physique (A). D'autres leur ont été spécialement reconnus (B). D'autres enfin ont une nature contestée. Il s'agit plutôt de libertés individuelles (C).

A. - Les droits de la personnalité communs à toutes les personnes physiques

581. En principe, ces droits ne revêtent aucune particularité selon les personnes auxquelles ils s'appliquent. L'artiste-interprète étant une personne physique, il en jouit à ce seul titre. Mais certains de ces droits prennent une coloration différente lorsqu'on les applique à des personnes physiques dites "publiques". Tel est le cas du droit à l'image (1°), du droit sur la voix (2°) et du droit à l'honneur et à la réputation (3°).

1°.- Le droit à l'image de l'artiste-interprète[960]

582. a) Tout d'abord, l'image d'un artiste, lorsqu'elle est prise dans le cadre de sa *vie privée*, se trouve protégée sans aucune particularité. La question relève alors du droit au respect de la vie privée, autre droit de la personnalité.

583. b) Ensuite, si l'image concerne la vie publique de l'artiste, celle-ci reçoit une protection aménagée et amoindrie puisque la profession du titulaire de ce

---

960. Sur la question, voir les affaires *Mistinguett* (Paris, 2 juin 1947, préc.), *Francined* (Trib. civ. Seine, 19 fév. 1955, préc.), T.G.I. Paris, 16 fév. 1973, préc. (affaire du mannequin), *Jacqueline Huet* (T.G.I. Paris, 20 juin 1973, préc.), *Carole Laure* (T.G.I. Paris, 14 mai 1974, préc.).

droit consiste notamment à paraître en public, même en dehors de toute activité artistique proprement dite. Lorsque les photographies et films sont pris au vu et au su de ces personnes "publiques", il n'est pas besoin d'autorisation pour les conserver et les publier. "*Il faut cependant que la publication concerne la vie publique et l'activité professionnelle de l'intéressé*"[961].

584. c) Enfin, lorsque l'image est fixée lors de l'activité professionnelle proprement dite de l'artiste-interprète, la fixation porte sur une interprétation, dès lors que la prestation est constituée, à titre principal, d'un élément visuel. A ce titre, elle relève du droit d'autoriser (droit de divulgation) de l'article L. 212-3 du Code de la proriété intellectuelle (ex-article 18 de la loi de 1985).

Quant aux montages frauduleux, ils sont sanctionnés pénalement par l'article 226-8 du nouveau Code pénal (article 370 de l'ancien Code pénal).

2°. - Le droit sur la voix[962]

585. Les mêmes distinctions s'imposent. La voix utilisée à des fins privées est protégée sans particularité. Lorsqu'elle est employée professionnellement et publiquement, soit elle ne constitue pas une prestation artistique et sa protection est amoindrie, soit elle constitue la prestation elle-même (c'est le cas du chanteur) et elle est protégée par le Code de la propriété intellectuelle (articles L. 212-1 et suivants) ; il importe peu, à cet égard, que ladite prestation soit publique ou privée.

---

961. Encyclopédie Dalloz, Répertoire de droit civil, 1981, v^is^ *Personnalité (Droits de la),* n° 124, p. 12 (par Denis Tallon).

Pour une application du droit à l'image d'une vedette de la chanson, après sa mort, *cf.* aff. *Claude François* : Paris, 7 juin 1983, *Gaz. Pal.* 1984. 2. 528, note Lamoureux et Pochon.

962. Sur la question, appliquée à des artistes et vedettes, voir les affaires précitées : - aff. *Claude Piéplu*, Paris, 3 déc. 1975 ; - aff. *Léon Zitrone*, T.G.I. Paris, 11 juil. 1977 ; - aff. *Maria Callas*, T.G.I. Paris, 19 mai 1982 ; et 2ème affaire *Claude Piéplu*, T.G.I. Paris (1ère ch.), 19 déc. 1984 ; *Gaz. Pal.* 1985. 2. somm. 406.

L'imitation de la voix, si elle est frauduleuse, est sanctionnée par les tribunaux sur le fondement d'un droit de la personnalité : le droit sur sa voix, "*image sonore*"[963]. C'est le cas de l'imitation d'une vedette du cinéma et du théâtre dans une publicité télévisée faisant croire qu'il s'agit du véritable acteur[964].

Mais imiter une personne n'est pas forcément imiter une interprétation. Ce dernier cas relève de l'article L. 212-3 qui exclut le *droit d'autoriser* relativement à la parodie, au pastiche et à la caricature, à condition de poursuivre un but humoristique et de respecter les lois du genre[965].

3°. - Le droit à l'honneur et à la réputation

586. La nature de ce droit est controversée. Une certaine doctrine lui refuse le nom de droit de la personnalité en raison du caractère indéterminé de son objet[966] : il ne confère à son titulaire aucun pouvoir déterminé et n'est donc ni un droit subjectif ni un droit de la personnalité. Une autre partie de la doctrine s'accorde à y voir un droit de la personnalité[967].

---

963. *Cf.* BECOURT (Daniel), note sous T.G.I. Paris, 3 décembre 1975, *J.C.P.* 1978. II. 19002; HUET-WEILLER (Danièle), La protection juridique de la voix humaine, *R.T.D.* civ. 1982. 497.

964. Affaire *Claude Piéplu*, préc.

965. *Cf. supra*, n° 198.

966. KAYSER (Pierre), *Les droits de la personnalité, aspects théoriques et pratiques*, *R.T.D. civ.* 1971. 445-509, spéc. § 1. *Les faux droits de la personnalité*, n° 10, p. 455 :

"On ne pourrait par exemple parler d'un droit à l'honneur, au sens propre du mot, que si certaines personnes pouvaient exiger des autres des marques de respect. Même s'il en était ainsi, ce droit ne serait pas un droit de la personnalité, car il n'appartiendrait pas à toute personne".

967. *Cf.* par ex. CARBONNIER (Jean), *Droit civil. Les personnes*, P.U.F. 1990, p. 118 ; CORNU (Gérard), *Droit civil. Introduction - les personnes - les biens*, Montchrestien, 4ème éd. 1990, p. 173, n° 500 et p. 181, n° 523 ; MALAURIE (Philippe) et AYNES (Laurent), *Cours de droit civil. Les personnes - les incapacités*, éd. Cujas, 1989, p. 119.

Quoi qu'il en soit, le droit à l'honneur et à la réputation a été appliqué aux artistes-interprètes par des juges du fond sous le nom de *droit à la réputation artistique*, souvent qualifié de droit moral. Mais il apparaît bien souvent comme une application spéciale d'un droit plus général.

Tantôt, c'est le droit à l'honneur *stricto sensu* que les juges appliquent aux artistes-interprètes, tantôt ce sont d'autres droits d'ordre moral qui se cachent derrière cette appellation : droit de divulgation pur et simple, droit de contrôler les conditions de la communication au public, voire droit au respect de l'interprétation[968].

La sauvegarde de la réputation (artistique) apparaît alors comme le *but* de ces droits, non comme leur objet. Ainsi, le droit de *veto* sur la diffusion de scènes de cinéma relève du droit de divulgation (article L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle). Le droit de choisir le metteur en scène relève plutôt des conditions de la divulgation ou du respect de l'interprétation. D'autres questions comme l'approbation du scénario d'un film ou le droit de ne pas fournir la prestation relèvent du droit commun des contrats ou des libertés individuelles. Aucun droit de la personnalité autonome n'est alors constitué.

587. Il est un cas, cependant, qui mérite une attention particulière.

Voici, par exemple, un chanteur de variétés qui s'est engagé envers un producteur de disques à enregistrer une dizaine de chansons par trimestre. Ce rythme exagérément serré risque de contraindre l'interprète à bâcler son travail, celui-ci craignant d'engager sa responsabilité contractuelle pour inexécution. Or, le public peut être déçu par les prestations enregistrées et se détourner du chanteur.

---

968. *Cf. supra,* n^{os} 562 et s.

Cet exemple pose le problème de la *réputation artistique*. S'agit-il d'un droit moral (droit au respect de l'interprétation, droit de divulgation ?) ou d'un droit autonome non prévu par la loi ?

Aucune décision ne semble publiée sur cette question. Néanmoins, la solution pourrait être trouvée par analogie avec les affaires rendues à propos des contrats passés entre peintres et marchands de tableaux. Certains juges du fond ont annulé des conventions qui imposaient un rythme de production trop élevé à l'artiste[969].

Il serait juste d'accorder à l'interprète d'œuvres musicales le droit de réduire le rythme de production de ses prestations pour lui éviter de saboter son travail et sa réputation artistique. On pourrait en trouver le fondement dans son droit de divulgation[970].

S'il y a eu, en jurisprudence, de nombreuses applications des droits de la personnalité aux artistes-interprètes, peu de ces droits — sauf ceux consacrés par la loi — leur sont spéciaux.

---

969. Aix-en-Provence, 3ème ch., 23 fév. 1965, *Leroux c/ Damiano, Gaz. Pal.* 1965. 1. 316 ; Paris, 1re ch., 15 nov. 1966, *Guille c/ Colmant, Gaz. Pal.* 1967. 1. 17, note Sarraute.

Les motifs de l'artiste ne doivent pas être d'ordre pécuniaire, le droit moral ayant pour seul but de protéger les intérêts intellectuels ou artistiques de l'auteur : Civ. 1re, 3 déc. 1968, *Martin-Caille c/ Bergerot, Gaz. Pal.* 1969. 1. 94, note R.S. *Cf.* aussi Civ. 1re, 19 janv. 1970. *D.* 1970. 483 et Paris, 14 déc. 1976, *Gaz. Pal.* 1977. 1. 248.

Sur la question, *cf.* SARRAUTE (Raymond), "Peintres et marchands de tableaux", *Gaz. Pal.* 1965. 1. doctr. 92 et VERGNAUD (Philippe), *Les contrats conclus entre peintres et marchands de tableaux*, Librairie de jurisprudence ancienne et moderne, 1958.

970. *Cf. supra*, n° 543.

B.- Les droits de la personnalité spécialement reconnus aux artistes-interprètes

588. A dire vrai, il n'est pas certain que de tels droits existent bien.

En effet, on vient de voir que le droit à la réputation artistique n'est pas spécial à l'artiste interprète lorsqu'il n'est qu'une application du droit à l'honneur ou qu'il correspond en réalité à une autre prérogative morale de l'artiste-interprète. On peut donc l'exclure de la présente catégorie.

Quant aux autres droits, il n'en existerait guère qu'un : le "*droit de choisir librement son style*"[971], c'est-à-dire d'interpréter les œuvres de son choix[972], correspondant au style que l'on désire se donner, à son "image" médiatique ou artistique auprès du public.

589. Deux décisions de juges du fond ont affirmé ce droit : l'une à propos de l'utilisation de séquences filmées pendant les pauses au cours du tournage d'un film (affaire *Francined*, T. civ. Seine, 19 fév; 1955, précité), l'autre à l'occasion de l'enregistrement de chansons par la chanteuse *Marie Laforêt* (Paris, 14 décembre 1976, précité)[973].

Dans la première espèce, le tribunal civil de la Seine posa en principe :

> "*Attendu qu'un acteur a le droit de ne paraître que dans des films et sous des aspects ou personnages qu'il estime conformes à ses convenances artistiques et à l'intérêt de sa carrière, sans qu'il puisse lui être opposé un usage quelconque...*"

---

971. *Cf.* GUEGUEN (Jean-Marie), *Les droits des artistes-interprètes ou exécutants sur leurs prestations en droit français,* thèse Paris II sous la directoin du Professeur Françon, 1986, p. 239 et s.

972. Sous réserve de respecter le droit d'auteur.

973. *Cf. supra*, n° 549.

> La cour de Paris, en 1976, dans la seconde espèce, déclarait : "*qu'il est de l'essence de la création artistique que son auteur approfondisse sa recherche et tente de se renouveler*",

mais ajoutait aussitôt :

> "*et que le contrat n'obligeait pas, même implicitement M.L.* (Marie Laforêt) *à se confiner dans sa manière antérieure, mais au contraire lui laissait libre choix des enregistrements*".

Le jugement de première instance, confirmé sur ce point, et cité par l'arrêt de la cour de Paris, avait affirmé "*qu'un artiste a le droit absolu de ne pas se cantonner dans un genre déterminé dès lors qu'il n'a pas accepté de limitation contractuelle...*". Et la juridiction d'appel reprend à son compte ces motifs non contraires aux siens propres[974].

Ainsi, seul le tribunal de la Seine a proclamé un véritable principe. La cour de Paris, elle, se contente de se référer au contrat ; Le tribunal de commerce avait proclamé un "droit absolu" que l'on pouvait limiter par contrat ; ce qui n'en est pas un : il s'agit en réalité d'un droit *supplétif.*

De plus, dans l'affaire *Marie Laforêt*, la portée de l'arrêt demeure incertaine car celui-ci emploie les termes de "*création artistique*" et d'"*auteur*". La solution vaudrait-elle pour un artiste-interprète non qualifié d'auteur ? Ceci est très douteux.

590. Ces deux espèces ne fournissent donc pas la source suffisante d'une véritable jurisprudence qui aurait créé ou reconnu au profit de l'artiste-interprète un droit de choisir librement son style. En tout cas, il ne s'agit pas

---

974. *Cf.* le dispositif de l'arrêt, *Gaz. Pal.* 1977. 1. 249, 2de colonne.

d'un véritable droit de la personnalité, en tant que droit subjectif. Ce droit correspondrait plutôt à une liberté individuelle : la liberté de création[975].

C . - Les simples libertés individuelles

591. Elles sont des principes généraux du droit qui consacrent le droit pour les personnes de faire ou de ne pas faire quelque chose[976]. Ainsi, un artiste-interprète a-t-il plus particulièrement le droit d'interpréter ou de ne pas interpréter telle ou telle œuvre ou tel genre d'œuvre. C'est bien ce qu'a affirmé le tribunal de la Seine en 1955 (aff. *Francined*, précitée). Les artistes-interprètes ont certainement le droit de ne pas interpréter ce qui ne leur convient pas, au nom de leur conscience artistique. Ont-ils donc le droit de ne pas fournir leur prestation lorsqu'ils se sont engagés par contrat à l'exécuter ? Si oui, le droit des contrats n'a plus à jouer car le contrat est considéré comme contrevenant à une liberté, donc comme contraire à l'*ordre public* — virtuel car sans texte.

592. La question est vaste et délicate. Il n'est pas sensé de reconnaître à l'artiste-interprète une liberté absolue d'interpréter ce qu'il veut. Ce serait à la limite consacrer le droit au caprice. Il paraît au contraire équitable qu'il aliène *temporairement* ou *relativement* sa liberté en contractant avec un producteur de phonogrammes ou de vidéogrammes[977]. De même que tout employé aliène

---

975. Cette liberté rejoint la liberté d'expression, qui ressortit au droit public.
Sur la question, *cf.* DESBOIS (Henri), *Le droit d'auteur en France*, Dalloz, 1978, p. 475, n° 386 (§ 2.- *Le droit de divulgation et la liberté d'expression*).

976. "*La liberté consiste à faire ce que l'on veut (c'est-à-dire aussi à ne pas faire ce que l'on ne veut pas)*" (Gérard CORNU, *op. cit.*, p. 173, n° 502, *sur les libertés civiles)*
Certains représentants de la doctrine intègrent les libertés civiles dans les droits de la personnalité : MALAURIE et AYNES, *Les persones, op. cit.*, p. 98 et s. ; MAZEAUD et CHABAS, *Leçons...*, t. I, 2ème vol., Montchrestien, 1981, p . 727, n° 635 ; WEILL (Alex) et TERRE (François), *Droit civil: les personnes, la famille, les incapacités*, précis Dalloz, 4ème éd., n° 30, p. 27.

977. Tout homme n'a-t-il pas le *droit au travail* ? (Déclaration universelle des droits de l'homme, art. 23, § 1 ; Charte sociale européenne de Turin, signée le 18 oct. 1961, 1ère partie; *cf.* aussi délit d'entrave *in* C. pén.).

sa liberté par contrat de travail, l'artiste-interprète peut l'aménager par contrat. Mais celui-ci doit être à durée déterminée ou résiliable à tout moment s'il est à durée indéterminée.

Pour autant, des limites à une telle aliénation restent nécessaires : il est exclu qu'un producteur puisse réclamer à l'artiste un travail tellement lourd qu'il en altérerait la qualité. C'est là que resurgit *le droit au respect de l'interprétation*, mais sous un *aspect préventif*.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier le *droit de divulgation* qui ne naît, en principe, qu'avec l'interprétation (il ne lui préexiste pas). Sauf abus, l'artiste-interprète pourra toujours l'invoquer pour refuser de livrer le fruit de son travail. Mais s'il n'a encore rien commencé, le droit de divulgation n'existant pas encore, il ne pourra s'en prévaloir.

Il reste donc l'hypothèse du refus préalable, *a priori*, de travailler en vue d'une interprétation (généralement à "enregistrer", c'est-à-dire à *fixer*). La liberté de création — comme la liberté d'expression — doit donc être confrontée à la force obligatoire des contrats. Il paraît équitable de reconnaître par principe cette liberté, mais d'en accepter aussi des limites et tempéraments.

Concrètement, le jeu de la responsabilité contractuelle doit être sauvegardé, ainsi qu'il a été exposé plus haut, à propos du droit de divulgation[978], ce qui permet, d'une part à l'artiste-interprète de ne pas exécuter sa prestation contractuelle, d'autre part à son cocontractant d'être indemnisé par application de l'article 1142 du Code civil : "*Toute obligation de faire ou de ne pas faire se résout en dommages et intérêts, en cas d'inexécution de la part du débiteur*".

---

978. *Cf. supra*, nos 537 et 540 et s.

On remarquera qu'ainsi tous les intérêts sont sauvegardés, mais que la responsabilité contractuelle suffit à régler le problème. Le résultat pratique est d'ailleurs souvent le même que lorsque le droit de divulgation peut être invoqué: inexécution de ses obligations par l'artiste-interprète, paiement d'une somme à son cocontractant.

§ 3. - Conclusion sur l'état du droit positif

593. Au terme de cette étude, il apparaît que les artistes-interprètes disposent de multiples prérogatives pour défendre leurs intérêts personnels extra-patrimoniaux que l'on peut classer en trois types selon leurs sources juridiques :

1°. - *Les droits de la personnalité applicables à toutes les personnes physiques*, dont certains reçoivent une application particulière lorsqu'il s'agit de personnes ayant une vie publique : droit au respect de la vie privée, droit à l'image, droit sur la voix et tous les autres droits de la personnalité. Ce sont des *droits prétoriens* parfois consacrés ou renforcés (sanctionnés) par une loi.

2°.- *Le droit moral* qui se décompose en plusieurs prérogatives : droit au respect du nom, de la qualité, de l'interprétation ; droit de divulgation, droit d'autoriser certaines fixations et reproductions. *Ces prérogatives* sont *légales.*

3°. - *Les autres droits et libertés spéciaux aux artistes-interprètes d'origine jurisprudentielle* que l'on peut regrouper sous le terme droit à la *liberté de création.*

594. Pour terminer le présent chapitre — et clore du même coup le présent titre — il reste enfin à dire la portée actuelle de ces derniers droits jurisprudentiels élaborés avant l'entrée en vigueur de la loi du 3 juillet 1985.

Non seulement ceux-ci demeurent valables pour les situations juridiques auxquelles le droit antérieur reste applicable, mais il apparaît également *qu'ils n'ont pas été abrogés par la nouvelle loi*. Plusieurs arguments militent en ce sens : - le droit moral possède la même nature que les autres droits de la personnalité : *c'est* un droit de la personnalité ;

- le même processus a été observé en matière de droit d'auteur sans que la jurisprudence antérieure à la loi du 11 mars 1957 ait été jugée caduque, dans la mesure, naturellement, où elle est restée compatible avec ce texte. L'analogie semble permise ;

- enfin, d'un point de vue plus général, la jurisprudence pouvant être considérée comme une source autonome du droit, rien ne s'oppose à une coexistence de règles légales et de règles jurisprudentielles, à partir du moment où l'on peut les harmoniser[979]. M. Kayser considère "*que la jurisprudence a conservé la faculté de reconnaître une prérogative du droit moral de l'auteur qui n'a pas été consacrée par cette loi* (celle du 11 mars 1957), *afin d'assurer la protection d'un intérêt moral de l'auteur, qui n'est pas entré*

---

979. Sur ce point *cf.* par ex., TERRE (François), *Introduction générale au droit*, précis Dalloz, 1991, n° 229 et s. ; CORNU (Gérard), *Introduction, les personnes, les biens,* Montchrestien 1990, n° 442, p. 148 ; MAZEAUD (Henri, Léon et Jean), CHABAS (François), *Leçons de droit civil,* t. 1, 1er vol., *Introduction à l'étude du droit*, Montchrestien, 9ème éd., 1989, n° 105, p. 143 et s., n° 108, p. 147 et n° 110, p. 149 sur les principes généraux du droit. Comp. *Vocabulaire juridique* Cornu, P.U.F., v^is *Source ; jurisprudence*, 2ème sens ; *prétorien.*

dans les prévisions du législateur"[980]. Ceci semble valoir aussi pour la jurisprudence antérieure et en matière de droits voisins[981].

Ainsi la loi nouvelle l'emporte sur la jurisprudence ancienne, mais celle-ci demeure valable si la loi reste en dehors de son champ. Quant à la jurisprudence postérieure à la loi de 1985, elle doit se conformer à celle-ci. Mais elle peut l'interpréter et la compléter. Cette tâche paraît actuellement imposante, tant il reste d'imprécisions et d'incertitudes en la matière.

595. Nous venons de voir, dans le titre premier de cette seconde partie, que si le droit voisin dévolu à l'artiste-interprète comporte des prérogatives d'ordre moral, c'est parce qu'il est attaché à une personne physique, créateur d'interprétations artistiques.

La qualité du titulaire a aussi des incidences sur la mise en œuvre de son droit. Nous allons le constater dans le titre II.

---

980. KAYSER (Pierre) *op. cit.*, *R.T.D. civ.* 1971. 446 et s., spéc. n° 27, p. 478. Un récent arrêt de la Cour de cassation a rappelé que le droit moral "*est entièrement étranger à la défense des autres droits de la personnalité protégés par la loi*" (Civ. 1ère, 10 mars 1993, *Association La Fraternité blanche universelle c/ Boizeau et autres*, *J.C.P.* 1993. II. 22161, note Raynard).

981. C'est l'opinion qui semble être exprimée par André BERTRAND, *in* : *Le droit d'auteur et les droits voisins,* Masson 1991, n° 20.41, p. 711 : "*Selon la jurisprudence antérieure à 1985, basée sur le droit de la personnalité, qui demeure de ce fait toujours d'actualité, l'artiste dispose d'une sorte de "droit de divulgation"...*". Et l'auteur cite un extrait de l'affaire *Maria Callas* (T.G.I. Paris, 19 mai 1982, préc.) et mentionne l'affaire *Francined*, précitée.

TITRE II

LES INCIDENCES DE LA PERSONNE DE L'ARTISTE-INTERPRETE SUR LA MISE EN OEUVRE DE SON DROIT VOISIN

596. Nous avons déjà constaté que, parmi les titulaires de droits voisins, seul l'artiste-interprète jouit d'un droit moral[982]. S'il en est ainsi, c'est parce qu'il est un *créateur* (au sens large), même si, juridiquement, on ne peut le qualifier d'*auteur*. La définition, la consistance et les caractères de ce droit ont déjà été examinés à propos des incidences de la nature du titulaire sur la nature de son droit voisin. Il reste à en étudier la mise en œuvre, c'est-à-dire, en définitive, uniquement sa sanction, puisque le droit moral ne fait pas l'objet d'une exploitation, contrairement au droit patrimonial.

Mais la nature du titulaire a d'autres incidences relativement à la mise en œuvre de son droit voisin, même dans son aspect patrimonial.

En premier lieu, l'artiste-interprète étant une personne physique, il peut se marier ; il est donc nécessaire de connaître le sort de son droit dans les régimes matrimoniaux : qui l'exercera et de quelle façon ? Il apparaît non moins indispensable de déterminer les règles de dévolution dudit droit au moment du décès de l'artiste-interprète pour savoir à qui en reviendra l'exercice.

En second lieu, sa qualité de personne physique et d'artiste lui permet d'adhérer à des sociétés de perception et de répartition des droits pécuniaires qui lui permettent d'exploiter effectivement son droit voisin. S'il est vrai qu'il n'est pas nécessaire d'être une personne physique pour s'associer, seule la qualité d'artiste permet en fait l'admission à la SPEDIDAM ou à l'ADAMI. On peut donc dire que les adhérents y sont admis *intuitu personae.*

Aussi bien s'agit-il de réunir sous le présent titre les aspects de la mise en œuvre du droit voisin de l'artiste-interprète qui se rattachent à la personne de son titulaire. On étudiera donc, dans un premier chapitre, la mise en œuvre du droit moral ; dans un second, le sort du droit voisin (droit moral et droit

---

982. *Supra*, n° 425.

patrimonial réunis) dans les régimes matrimoniaux et les successions ; et dans un troisième chapitre le rôle des sociétés de perception et de répartition dans la mise en œuvre de ce droit.

Chapitre Ier : Les incidences tenant au fait que l'artiste-interprète est un créateur (ou la mise en œuvre du droit moral).

Chapitre II : Les incidences tenant au fait que l'artiste-interprète est une personne physique.

Chapitre III : Les incidences tenant à la qualité professionnelle de l'artiste-interprète.

CHAPITRE Ier . - LES INCIDENCES TENANT AU FAIT QUE L'ARTISTE-INTERPRETE EST UN CREATEUR

(OU LA MISE EN OEUVRE DU DROIT MORAL)

597. Contrairement au droit patrimonial, le droit moral est insusceptible d'exploitation. C'est un droit essentiellement protecteur de la création et, à travers elle, de la personne du créateur[983] . Néanmoins, il y a lieu d'exercer ce droit lorsqu'il est porté atteinte au nom ou à la qualité de l'artiste-interprète ou encore au respect de son interprétation. De même, le droit moral doit-il être exercé dans le cas où une interprétation est divulguée sans l'autorisation de l'artiste-interprète. Seule la violation du droit de divulgation fait l'objet de sanctions pénales. Les autres prérogatives morales ne sont sanctionnées que civilement.

On étudiera brièvement la mise en œuvre du droit moral en deux paragraphes, le premier consacré aux sanctions civiles parce qu'elles ont le champ d'application le plus large quand il s'agit du droit moral, le second aux sanctions pénales, d'application plus circonscrite :

§1 : les sanctions civiles du droit moral.

§2 : les sanctions pénales du droit moral.

---

983. Au sens large et non au sens d'*auteur.*

§ 1. - Les sanctions civiles du droit moral

598. Le droit au respect du nom, de la qualité et de l'interprétation de l'artiste-interprète n'est sanctionné que civilement. Les mêmes sanctions sont applicables en cas de violation du droit de divulgation, mais dans ce dernier cas, il y a généralement cumul avec l'action publique. Les sanctions civiles s'appliquent donc à toutes les prérogatives du droit moral. Avant de les déterminer, encore faut-il savoir quelles sont les personnes qui peuvent agir en justice.

A. - Les personnes ayant qualité pour défendre le droit moral

599. S'il est certain que l'artiste-interprète est le premier à avoir qualité et intérêt à défendre son droit, il est plus douteux que d'autres personnes puissent le faire à sa place.

Si l'on admet — comme nous le faisons[984]— que le droit moral est, de par sa nature, perpétuel, il est certain que les héritiers pourront l'exercer après la mort du titulaire[985]. Mais les sociétés de perception et de répartition des droits voisins sont-elles habilitées à le faire ? Malgré le texte de l'actuel article L. 321-1, alinéa deux, seconde phrase du Code de la propriété intellectuelle[986], la jurisprudence n'y est guère favorable en matière de droit d'auteur[987]. En aucun

---

984. *Cf. infra*, n° 625.

985. *Cf. infra*, n° 629. Signalons dès à présent que les héritiers doivent l'exercer "*pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt*" (art. L. 212-2, al. 3, C. propr. intell.). *Cf. infra*, n° 628.

986. "*Ces sociétés civiles régulièrement constituées ont qualité pour ester en justice pour la défense des droits dont elles ont statutairement la charge*".

987. *Cf. aff. des "Liaisons dangereuses"* de Choderlos de Laclos adaptées à l'écran par Roger Vadim : Civ. 1re, 6 déc. 1966, 2ème espèce, *D.* 1967. 381, note Desbois, *J.C.P.* 1967. II. 14937, concl. Lindon. Et si la S.C.P.P. (Société civile pour l'exercice des droits des producteurs phonographiques) a été admise à se constituer partie civile dans la poursuite de l'infraction

cas de telles sociétés ne peuvent se substituer aux héritiers même s'ils refusent d'agir. Et, de toutes façons, les "*droits dont elles ont statutairement la charge*" ne peuvent être que patrimoniaux puisque les droits de la personnalité ne sauraient faire l'objet d'apports en société ni même, pensons-nous, de mandats exclusifs[988]. Toutefois, lorsqu'elles agissent sur le fondement du droit d'autoriser (article L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle), il faut bien reconnaître qu'elles font sanctionner indirectement le droit de divulgation, même si la sanction prononcée est strictement pécuniaire : la dualité du droit voisin apparaît encore une fois atténuée[989].

600. Enfin, il semble que les syndicats n'aient pas davantage qualité pour défendre en justice le droit moral des artistes-interprètes[990]. Ce droit est trop attaché à la personne pour qu'il puisse faire l'objet d'un mandat[991]. En revanche, lorsque la personne décède, un testament investissant une société civile ou un syndicat devrait être appliqué pour éviter que le droit moral ne disparaisse en fait.

---

prévue à l'ex-art. 426-1 C. pén. (actuel art. L. 335-4 C. propr. intell.), c'est parce qu'elle a statutairement la charge de droits voisins exclusivement patrimoniaux : *cf.* T.G.I. Pau, ch. corr. 30 mars 1988, *R.I.D.A.* juill. 1988, p. 113, note Gaubiac ; *D.* 1989. I.R. 51, obs. Colombet.

988. *Cf. infra*, n° 642 et n° 675.

989. On retrouvera ces questions à propos de la mise en œuvre du droit voisin par les sociétés de gestion, *infra*, n^os^ 674 et s. La cour d'appel de Paris estime "*que la SPEDIDAM a qualité pour agir (...) dès lors qu'il est reproché aux défendeurs la violation des dispositions de la loi du 3 juillet 1985*" (19 fév. 1992, *SPEDIDAM et autre c/ Europe 2 et autres*, inédit, précité). Cette formule semble permettre à la SPEDIDAM d'agir pour défendre le droit moral des interprètes.

990. Et ce, malgré l'article L. 331-1 alinéa deux, C. propr. intell. : "*Les organismes de défense professionnelle régulièrement constitués ont qualité pour ester en justice pour la défense des intérêts dont ils ont statutairement la charge*". Les sociétés civiles ont en charge des "*droits*"(art. L. 321-1, al. 2 C. propr. intell.), les syndicats, des "*intérêts*"; mais cela ne change rien quant à la disponibilité du droit moral.

991. *Cf. infra*, n° 675.

Cet individualisme ne semble pas nuire aux *co-interprètes* d'une même œuvre[992] auxquels on peut appliquer l'article 815-2 du Code civil : les actions en justice sont exercées à titre d'actes conservatoires. Tout indivisaire peut donc prendre seul de telles mesures. Pourquoi, en effet, refuser le bénéfice de la diligence de l'un à l'ensemble des coïndivisaires ?[993] Toutefois, un co-interprète ne saurait défendre l'interprétation collective s'il ne souffre pas personnellement de l'atteinte car aucun mandat tacite ne saurait avoir pour objet un droit de la personnalité[994].

B. - Les condamnations prononcées

601. Au civil, les sanctions peuvent être en nature (éventuellement assorties d'astreinte)[995] ou en argent[996]. Il en est ainsi du droit moral. Mais on s'aperçoit très vite que l'effectivité de ce droit est doublement réduite.

---

992. Par ex. un opéra, une œuvre pour orchestre.

993. *Cf.* l'argument développé à propos des œuvres de collaboration par le Professeur Gautier sous l'arrêt *Jean-Luc Ponty*, Civ. 2ème, 4 oct. 1988, *D.* 1989.482. Les critiques du Professeur Françon faites à la *R.T.D. com.* 1990.33 ne semblent valoir que pour les œuvres de collaboration dès lors qu'une loi les régit spécialement. Pour les droits voisins, le droit commun s'applique en dehors d'un texte spécial.

Comp., en matière d'action possessoire, Chambéry, 27 oct. 1987 (*Gaz. Pal.* 1988-396, note Prévault) qui admet un coïndivisaire à agir individuellement en complainte contre l'auteur du trouble affectant la possession de tous les indivisaires.

994. Cf. *infra*, n° 675.

995. Par ex.:

- suppression de scènes d'un film (T.G.I. Paris, *aff. Carole Laure*, précitée, 14 mai 1974, *D.* 1974. 767, note Lindon. Une des scènes litigieuses a cependant été diffusée par France 2 en 1993 dans une émission présentée par Thierry Ardisson [est-ce un signe de l'évolution des moeurs ?])
- restitution d'enregistrements non autorisés aux héritiers de *Maria Callas* (T.G.I. Paris, 19 mai 1982, *D.* 1983. 147, note Lindon) ;
- interdiction de diffuser des disques litigieux (*aff. Anne Sylvestre,* Paris, 5 juill. 1978, *R.I.D.A.* 1978, n° 98.87).

996. Il s'agit là des sanctions de tout droit de la personnalité.

D'abord, il ne saurait porter atteinte aux droits des auteurs. Aussi, la sanction prononcée n'est-elle souvent, elle aussi, que morale. Par exemple, le chef d'orchestre Rostropovitch n'obtint que l'insertion au générique du film *Boris Godounov* de Zulawski de quelques mots avertissant qu'il désapprouvait certaines scènes dont il avait interprété la musique préalablement au tournage[997]. Parfois, les juges ordonnent la publication du dispositif de leur décision dans un journal ou une revue à grand tirage, aux frais de la partie condamnée et sous astreinte.

La seconde limitation tient à la nature du préjudice subi. N'étant — et ne pouvant être — que strictement moral, les juges se refusent souvent à l'évaluer en argent, si bien que les fautifs ne sont condamnés qu'au paiement d'un franc "symbolique".

Plus efficaces et spécifiques sont les sanctions pénales du droit moral. Mais elles ne concernent que le *droit d'autoriser*, à l'exclusion du *droit au respect* de la paternité et de l'interprétation.

§ 2. - Les sanctions pénales[998]

602. Lorsque les infractions sont constituées, elles peuvent donner lieu à des condamnations substantielles (A) contre diverses catégories de personnes (B).

A. - Les infractions et leurs sanctions

997. T.G.I. Paris, 10 janvier 1990, *R.I.D.A.* 1990, n° 145.368-374, *D.* 1991. S.C. 99, obs. colombet, *D.* 1991. 206, note Edelman, *La lettre du musicien* 1990, n° 96, p. 41, Chr. Tafforeau : "Le droit moral du chef d'orchestre", *supra*, n° 51.

998. Sur la question de savoir qui peut agir au pénal pour la défense du droit moral, voir *supra*, n^{os} 674 et s.

1°. - L'élément matériel des infractions

603. a) Parmi les prérogatives morales, seul le droit de divulgation est protégé par la loi pénale, au titre du droit d'autoriser. Aucune distinction n'est faite dans la loi entre droit patrimonial et droit de divulgation. Pourtant, la dualité du droit voisin apparaît spécialement à l'occasion de la sanction du droit d'autoriser :

> "*Est punie d'un emprisonnement de trois mois à deux ans et d'une amende de 6000F à 120 000 F ou de l'une de ces deux peines seulement toute fixation, reproduction, communication ou mise à disposition du public, à titre onéreux ou gratuit, ou toute télédiffusion d'une prestation (...) réalisée sans l'autorisation, lorsqu'elle est exigée, de l'artiste-interprète (...)*" (article L. 335-4, alinéa 1er du Code de la propriété intellectuelle)[999].

Comme on l'a déjà vu[1000], le droit d'autoriser est à la fois un droit moral et un droit patrimonial. Lorsqu'il est exercé à titre onéreux, ses deux aspects se confondent. Au contraire, s'il s'agit d'interdire, seul le droit moral paraît concerné. De même pour les autorisations gratuites.

L'analyse de l'article L. 335-4, ci-dessus, conduit à plus de précision. Il apparaît finalement qu'il faut rechercher la *cause* de l'autorisation ou de l'interdiction pour savoir quel droit a été exercé :

1. si l'autorisation est donnée à titre gratuit, seul le droit de divulgation est exercé (le cas est prévu par l'article L. 335-4).

2. si l'autorisation est refusée ou absente, il faut rechercher les motifs du refus ou de l'absence :

---

[999]. L'art. L. 335-4, C. propr. intell. est issu de l'art. 426-1 C. pén., lui-même créé par l'art. 56 de la loi du 3 juillet 1985.

[1000]. *Cf. supra,* n[os] 485 et s. et n° 104.

— si l'artiste-interprète a refusé l'autorisation en raison de l'insuffisance de la rémunération proposée, c'est son droit patrimonial qui est violé[1001] ;

— si l'artiste-interprète a refusé l'autorisation parce qu'il renie son interprétation, donc pour des raisons purement artistiques, seul son droit moral semble bafoué ;

— entre les deux, il existe plusieurs situations intermédiaires possibles car l'artiste-interprète attendait peut-être, et une rémunération, et le respect de certaines conditions dans l'utilisation de la prestation (ce qui fait partie du droit de divulgation).

Le droit de divulgation ne peut donc être isolé que dans certains cas, somme toute exceptionnels[1002], mais cela permet de déterminer le *quantum* de la condamnation et surtout les éventuels dommages et intérêts alloués à la partie civile, si elle a été constituée.

La première infraction est donc le *délit d'utilisation secondaire des prestations de l'artiste-interprète sans son autorisation*, ce que l'on pourrait

---

1001. C'est une application de cette idée que semble avoir faite la cour de Paris (21e ch. A, 10 nov. 1992, *D.* 1993. 418, note Edelman) lorsqu'elle énonce : "qu'il (Jean Guidoni) savait donc que sa prestation fixée serait diffusée ; qu'il n'est pas douteux qu'il espérait même qu'elle le serait largement ; qu'(...) elle (la diffusion) a apporté à sa renommée un avantage certain..." En conséquence, le droit moral n'était pas bafoué. Sur cet arrêt, *cf. supra*, n° 339.

1002. *Cf.* en droit d'auteur, le cas exceptionnel où le contrefacteur, coupable de violation du droit moral avait reproduit un projet de lithographie de Nicolas de Staël que l'auteur estimait inachevé et donc hors d'état d'être divulgué: la cour de Paris a considéré qu'il y avait contrefaçon du seul fait de la violation du droit moral : Paris, 4ème ch. A, 17 février 1988, *Pons et autre c/ Consorts de Staël, D.* 1989. S.C. 50, obs. Colombet.

nommer "*quasi-contrefaçon*", tant le législateur l'a rapproché du délit de contrefaçon[1003].

604. La seconde infraction est le délit d'importation ou d'exportation de phonogrammes ou vidéogrammes sans l'autorisation des artistes-interprètes, lorsqu'elle est exigée (article L. 335-4, alinéa deux du Code de la propriété intellectuelle).

Ce texte pose un problème d'interprétation. Il y est question d'importation ou d'exportation "*réalisée sans l'autorisation... de l'artiste-interprète*". Or, aucune autorisation de celui-ci n'est nécessaire pour importer ou exporter ses prestations. Est-ce à dire que le délit de l'article L. 335-4 alinéa 2 n'existe pas ?

Il faut sans doute comprendre que l'importation de phonogrammes ou de vidéogrammes est un délit lorsque ces supports de sons et d'images ont été fabriqués sans l'autorisation des artistes-interprètes. Par conséquent, s'il se trouve que l'importateur ou l'exportateur est aussi le producteur de phonogrammes ou de vidéogrammes, il se rendra coupable de deux infractions distinctes : d'une part, la reproduction de prestations sans autorisation, d'autre part, l'importation ou l'exportation de phonogrammes ou de vidéogrammes eux-mêmes réalisés sans autorisation.

Par exemple, un producteur exportant un enregistrement de concert qui n'était pas destiné à la vente sous forme de phonogrammes du commerce semble commettre deux délits : 1° celui consistant à reproduire et mettre à disposition

---

1003. *Cf.* notamment, présentation du projet de loi n° 2169, par Jack Lang (doc. *Ass. Nat.*, p. 10) : "*Le système mis en place est directement inspiré par celui existant en matière de contrefaçon des droits d'auteur dans la loi du 11 mars 1957...*"

Le terme a été employé pour la première fois par Paul Olagnier *in : Le droit des artistes interprètes et exécutants*, L.G.D.J., 1937, p. 207. Toutefois, il ne se rencontre guère dans la doctrine moderne.

du public une fixation sans l'autorisation de l'artiste-interprète ; 2° celui consistant à exporter les reproductions (c'est-à-dire les phonogrammes).

De plus, l'infraction n'est constituée que s'il y a production de phonogrammes ou de vidéogrammes (peu important, d'ailleurs qu'ils soient, à l'origine, destinés ou non au commerce, puisque le texte ne distingue pas).

C'est donc le droit de fixation et de reproduction qui est sanctionné à travers l'importation ou l'exportation. En revanche, la télédiffusion au-delà des frontières d'une prestation vivante ("en direct") relève de l'alinéa 1er de l'article L. 335-4 et ne tombe donc pas sous le coup des sanctions pénales de l'alinéa 2.

Tel est l'élément matériel des deux infractions pénales sanctionnant le droit de divulgation.

2°. - L'élément intentionnel des infractions

605. Les délits ne sont constitués que si l'élément intentionnel s'ajoute à l'élément matériel. La seule particularité à signaler concerne la preuve de l'élément intentionnel. Bien que le Code de la propriété intellectuelle ne l'indique pas, il est admis par la majorité de la doctrine que l'intention délictuelle se présume comme en matière de contrefaçon[1004]. La jurisprudence rendue en droit d'auteur doit donc être transposée[1005] : il s'agit d'une présomption simple renversée par la preuve que le prévenu apportera de sa bonne foi[1006].

1004.COLOMBET (Claude), *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique*, fasc. 336-1, 1991, n° 173, p. 29 ; DESURMONT (Thierry), "Garanties et sanctions", *R.I.D.A.* 1986, n° 128-323 ; EDELMAN (Bernard), *Droits d'auteur et droits voisins, A.L.D.*, n° H.S., 1987, p. 125, n°3 ; FONCELLE (Anne-Marie), "Garanties et sanctions", *in* colloque I.R.P.I., *Droit d'auteur et droits voisins,* Paris, 21 et 22 nov. 1985, Litec, 1986, p. 198.

1005. Cette transposition tend d'ailleurs à prouver que les droits voisins sont proches du droit d'auteur.

1006. Crim. 17 mai 1973, *J.C.P.* 1973. II. 17521, note Delpech ; Com. 21 nov. 1972, *Bull. civ.* IV, n° 297, p. 278 ; Paris, 15 juin 1981, *D.* 1983. I.R. 99, obs. Colombet ; Crim. 27 oct. 1981, *R.I.D.A.*, oct. 1982. 152. *Cf.* aussi Bouzat (P.), "La présomption de mauvaise foi en

3°. - Les peines encourues

606. Le délit de l'article L. 335-4, alinéa 1er, est punissable d'un emprisonnement de trois mois à deux ans et d'une amende de 6 000 F à 120 000 F ou de l'une de ces deux peines seulement (article L. 335-4, alinéa 1er du Code de la propriété intellectuelle). Il en est de même pour le délit de l'article L. 335-4, alinéa 2 (exportation ou importation de phonogrammes ou vidéogrammes).

En cas de cumul d'infractions, il semble que les juges ne puissent dépasser le maximum de peines prévu à l'alinéa 1er précité, soit une amende de 120 000 F ou deux ans d'emprisonnement, par application de l'article 5 du Code pénal : "*En cas de conviction de plusieurs crimes ou délits, la peine la plus forte est seule prononcée*". La peine étant ici la même, elle est seule applicable, sans pouvoir être doublée[1007].

En revanche, en cas de récidive, les peines encourues sont portées au double (article L. 335-5 du Code de la propriété intellectuelle).

B. - Les auteurs des délits

607. Toute personne physique se rendant coupable des faits incriminés par le Code de la propriété intellectuelle est auteur des délits concernés. Les particuliers et les entrepreneurs individuels sont ainsi visés. Des artistes-interprètes eux-mêmes violeraient les droits de leurs collègues s'ils utilisaient des bandes sonores pour le "play-back" sans autorisation. Ils encourraient les mêmes peines.

---

matière de contrefaçon", *R.I.D.A.*, juill. 1972.171 et COLOMBET (Cl.), *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique*, fasc. 336-1 préc., n^{os} 128 à 167 :"*II.- Elément moral du délit de contrefaçon*".

1007. La même solution de principe est reprise à l'art. 132-3, nouv. C. pén. Ce texte est applicable à partir du 1er mars 1994 (loi n° 93-913 du 19 juil. 1993 *reportant l'entrée en vigueur du nouveau code pénal*, modifiant la loi n° 92-1336 du 16 déc. 1992 *relative à l'entrée en vigueur du nouveau code pénal*, *J.O.*, 20 juil. 1993).

Mais lorsque l'utilisation secondaire, l'importation ou l'exportation sont le fait de *personnes morales*, il y aura lieu, désormais, d'appliquer les règles nouvelles sur leur responsabilité pénale, contenues au nouveau Code pénal (articles 121-2, 131-38 et 131-39) auquel renvoie l'article L. 335-8 du Code de la propriété intellectuelle[1008]: "*Les personnes morales peuvent être déclarées responsables pénalement dans les conditions prévues par l'article 121-2 du Code pénal des infractions définies aux articles L. 335-2 à 335-5 du présent code*"[1009].

Il n'y aura qu'une peine principale consistant en une amende. Son montant sera égal au quintuple de l'amende prévue pour chaque infraction lorsqu'elle est commise par une personne physique. En pratique, les personnes morales encourront, au maximum, une peine de 600 000 F (voir l'article L. 335-4 du Code de la propriété intellectuelle).

Des peines complémentaires pourront être prononcées, notamment la dissolution de la personne morale qui aurait été spécialement constituée pour

---

1008. Le renvoi a été ajouté au Code de la propriété intellectuelle par l'art. 203 de la loi n° 92-1336 du 16 déc. 1992 *relative à l'entrée en vigueur du nouveau code pénal et à la modification de certaines dispositions de droit pénal et de procédure pénale rendue nécessaire par cette entrée en vigueur*.(*J.O.* 23 déc. 1992 et *Code pénal*, éd. du *J.O.*, mai 1993, p. IX à XIV).

1009. Art. 121-2 nouv. C. pén. :"*Les personnes morales, à l'exclusion de l'Etat, sont responsables pénalement, selon les distinctions des articles 121-4 à 121-7 et dans les cas prévus par la loi ou le règlement* (c'est le cas en droit de la propriété littéraire et artistique), *des infractions commises, pour leur compte, par leurs organes ou représentants* (...).

La responsabilité pénale des personnes morales n'exclut pas celle des personnes physiques auteurs ou complices des mêmes faits".

Le nouveau code pénal devait entrer en vigueur le 1er sept. 1993. (*Cf.* lois n^{os} 92-683, 684, 685 et 686 du 22 juillet 1992, *J.O.* 23 juil. 1992, p. 9857). La loi n° 93-913 du 19 juil. 1993 a retardé cette échéance en la fixant au 1er mars 1994 (*J.O.* 20 juil. 1993, p. 10199).

Sur l'application de ces nouvelles dispositions au droit d'auteur et aux droits voisins, *cf.* FRANÇON (André), chronique de Propriété littéraire et artistique *in* : *R.T.D. com.* 1993. 314-315.

Cf., sur cette question de la responsabilité pénale des personnes morales, notamment, DUCOULOUX-FAVARD (Claude), "Demain les personnes morales responsables pénalement", conférence tenue à l'Université de Rome II le 23 mars 1993, *Les Petites Affiches* du 7 avril 1993, n° 42, p. 7 à 10 ; PRADEL (Jean), "Le nouveau code pénal (partie générale) (loi n° 92-683 du 22 juillet 1992)", *A.L.D.* 1993. 163 et s., spéc. n^{os} 49-60, p. 188-194 et n^{os} 74-78, p. 203-205 ; *Revue des Sociétés*, 1993, n° 2 spécialement consacré à ce sujet.

commettre l'infraction, l'interdiction d'exercer certaines activités professionnelles ou sociales à titre temporaire ou définitif (article 131-39 du nouveau Code pénal).

608. La mise en œuvre des droits de l'artiste-interprète est soumise à un régime particulier en raison de la nature de leur titulaire. Nous venons de le constater à propos du droit moral. Il en est de même des régimes matrimoniaux et des successions. C'est en les étudiant dans un chapitre II que l'on s'apercevra des incidences de la nature du titulaire sur la mise en œuvre de son droit voisin tenant au fait que celui-ci est une personne physique.

CHAPITRE II. - LES INCIDENCES TENANT AU FAIT QUE L'ARTISTE-INTERPRÈTE EST UNE PERSONNE PHYSIQUE

609. L'artiste-interprète ne peut être qu'un individu. En cette qualité, il est soumis au droit commun des personnes physiques. Ainsi, et contrairement aux personnes morales, le droit des régimes matrimoniaux (parfois), le droit des incapacités (rarement) et le droit des sucessions (toujours) lui sont applicables.

La mise en œuvre du droit voisin de l'artiste-interprète est infléchie par sa situation personnelle et familiale. Il convient donc d'examiner le sort et l'exercice de son droit voisin, en cas de mariage (section I) et lors de son décès (section II), ainsi qu'en cas d'incapacité (section III).

Section I . - *Droit voisin* de l'artiste-interprète et régimes matrimoniaux.

Section II. - *Droit voisin* de l'artiste-interprète et successions.

Section III. - *Droit voisin* de l'artiste-interprète et incapacités.

SECTION I. - *DROIT VOISIN* DE L'ARTISTE-INTERPRÈTE ET RÉGIMES MATRIMONIAUX

610. Que devient le droit de l'artiste-interprète sur son interprétation lorsque celui-ci se marie ? La réponse à cette question ne présente des difficultés qu'en ce qui concerne le droit patrimonial et lorsque le régime matrimonial choisi n'est pas la séparation de biens.

En effet, d'une part, le droit moral étant reconnu par une doctrine et une jurisprudence unanimes comme essentiellement personnel à son titulaire, il se trouve exclu du patrimoine : le droit moral n'est pas exactement un bien propre, c'est plutôt un *droit extra-patrimonial,* donc en dehors de tout régime matrimonial — le plus communiste soit-il. D'autre part, lorsque l'artiste-interprète choisit le régime de la séparation de biens, son droit patrimonial demeure de toute évidence un *bien personnel* au sens de l'article 1536 du Code civil.

Il ne reste donc à examiner que le sort du droit patrimonial dans les régimes communautaires. Pour le connaître, sa qualification doit d'abord être opérée, ce qui permettra de déterminer les pouvoirs des époux sur ledit droit. Mais comme, sur ce dernier point, l'administration du droit voisin ne présente aucune particularité, on s'en tiendra à la qualification et l'on se permettra de renvoyer le lecteur aux ouvrages généraux sur les régimes matrimoniaux[1010].

Il s'agit donc de savoir si, dans le régime de la communauté légale, le droit patrimonial de l'artiste-interprète est un bien propre ou un bien commun

---

1010. *Cf.* notamment, COLOMER (André), *Les régimes matrimoniaux,* Litec ; CORNU (Gérard), *Les régimes matrimoniaux*, P.U.F., Coll. "Thémis" ; MALAURIE (Philippe), *Les régimes matrimoniaux*, Cujas ; TERRE (François) et SIMLER (Philippe), *Les régimes matrimoniaux*, précis Dalloz ; MARTY (Gabriel) et RAYNAUD (Pierre), *Les régimes matrimoniaux*, traité Dalloz.

V. aussi CRIONNET (Marcel), *Les droits intellectuels et les régimes matrimoniaux en droit français*, L.G.D.J., bibl. de droit privé, tome CXL, 1975, préface A. Françon.

(§1). La qualification pourra ensuite être appliquée par analogie aux régimes communautaires conventionnels (§2).

§ 1. - Le cas de la communauté légale

611. Afin de déterminer si le droit patrimonial est un bien propre ou un bien commun, il faut distinguer entre le droit lui-même, en tant que monopole d'exploitation (A), les produits pécuniaires issus de l'exercice de ce monopole (B), et le support matériel de la prestation fixée ou reproduite (C).

A. - Le monopole d'exploitation en tant que bien du patrimoine

Contrairement au droit d'auteur, la nature propre ou commune du *droit voisin* de l'artiste-interprète n'a pas été fixée par une loi. On sait que pour ce qui est du droit d'auteur, l'article 25 de la loi de 1957 (aujourd'hui article L. 121-9 du Code de la propriété intellectuelle), tel qu'interprété par la jurisprudence, range le monopole d'exploitation parmi les biens propres[1011].

Mais, en l'absence d'une disposition légale spéciale, pour le droit voisin de l'artiste-interprète, la qualification doit être recherchée selon les dispositions

---

1011. En ce sens, *cf.* Paris, 4ème ch. B, 22 avril 1982, *Dame Rabereau c/ Léo Ferré, R.I.D.A.* 1982, n° 113.176, *J.C.P.* 1983. II. 19948, obs. Gobin, *D.* 1984.397, note Ghestin, *Journ. not. et av.* 1982. 1586, obs. Raison.

Sur le jugement de première instance (T.G.I. Paris, 4 juin 1980), *cf. R.I.D.A.* oct. 1980, n° 106-144, *R.T.D. com.* 1981.80, obs. Françon, *D.* 1982. I.R. 45, obs. Colombet.

Adde l'aff. *Nicolas Peyrac*, T.G.I. Bobigny, 1er ch. civ., 9 déc. 1986, *Jean-Jacques Tazartez c/ Evelyne Guglielmi, R.I.D.A.* juil. 1987, n° 133.199 ; Paris, 1ère ch. A, 1er mars 1988, *Guglielmi c/ Tazartez, D.* 1989. S.C. 48, obs. Colombet ; civ. 1re, 18 oct. 1989, *Tazartez c/ Guglielmi, R.I.D.A.* 1990, n° 145.327, *D.* 1989. I.R. 277, *D.* 1990.505, note Gautier.

L'arrêt de la Cour de cassation fait la distinction entre produits pécuniaires (redevances versées par la SACEM) et le monopole d'exploitation ou droit pécuniaire. Les premiers ne sont pas soumis à l'art. 25, al.1er L. 1957 (art. L. 121-9, al. 1er, c. propr intell.).

du Code civil relatives au régime de la communauté légale (articles 1400 à 1491). Aussi la doctrine et la jurisprudence sur le droit d'auteur, antérieures à la loi de 1957, gardent-elles un intérêt puisqu'elles se fondaient déjà principalement sur le droit commun.

612. Le droit patrimonial étant un *bien meuble incorporel*, il devrait faire partie de l'actif commun en application de l'article 1401 du Code civil, du moins lorsqu'il prend naissance pendant le mariage. En effet, ce droit porte sur une prestation, produit de l'industrie personnelle d'un époux et tout bien ainsi créé pendant le mariage est présumé être un acquêt de communauté.

Cette solution fut adoptée en droit d'auteur par la Cour de cassation dans les affaires *Lecocq*[1012] et *Canal*[1013] : le monopole d'exploitation (le droit patrimonial) est commun sous réserve du droit moral. Mais l'analyse fait abstraction de tout caractère personnel que l'on pourrait attacher au droit pour un auteur d'exploiter son œuvre. Cette *théorie* dite "*dualiste*" doit donc être nuancée. En effet, l'exploitation des œuvres n'est rendue possible que par l'exercice du droit de divulgation, première prérogative morale de l'auteur. Il paraît donc inexact de scinder de façon aussi absolue les deux aspects du droit d'auteur. Nous pensons, comme l'ont démontré Planiol, Ripert et Boulanger que "*la publication est le résultat combiné et indivisible de l'exercice du droit moral et de la mise en œuvre du monopole d'exploitation*"[1014]. Aussi, "*droit moral et monopole d'exploitation constituent*(-ils) *un tout indissociable qui demeure extérieur à la communauté*"[1015].

1012. Civ. 25 juin 1902, *D.* 1903.1.5, concl. Beaudouin, note A. Colin, *S.* 1902.1.305, note Lyon-Caen.

1013. Civ. 14 mai 1945, *D.* 1945.285, note Desbois, *S.* 1945.1.101, note H. Batiffol.

1014. *Traité pratique de droit civil français*, tome VIII, *Les régimes matrimoniaux,* 2ème éd., L.G.D.J., 1957, n° 292, p. 418.

1015. *Op. cit.*, p. 419.

613. Le raisonnement vaut pour le *droit voisin* de l'artiste-interprète dont on a vu que le droit d'autoriser est tout à la fois une prérogative d'ordre moral, (droit de divulgation) et un droit patrimonial[1016].

Il convient donc de reconnaître au droit patrimonial de l'artiste-interprète un caractère personnel : il s'agit finalement d'un "*droit patrimonial à caractère personnel*"[1017]. A ce titre, il faut lui appliquer l'article 1404 du Code civil selon lequel "*forment des propres par leur nature, quand même ils auraient été acquis pendant le mariage [...] tous les biens qui ont un caractère personnel...*"

Le droit patrimonial de l'artiste-interprète doit donc être qualifié de bien propre. La jurisprudence ne s'est pas prononcée sur ce point précis. Mais il semble probable qu'elle suive cette voie même si l'article L. 121-9 du Code de la propriété intellectuelle est inapplicable en la matière. D'ailleurs une telle jurisprudence apparaîtrait conforme à l'esprit de la loi du 3 juillet 1985 qui tendait à reconnaître le caractère personnel et individuel de la prestation des artistes-interprètes[1018]. Aux raisons d'ordre théorique s'ajoute une raison pratique: s'il en était autrement, les auteurs-interprètes se verraient appliquer deux régimes différents et contradictoires pour une même œuvre/prestation : les droits sur l'œuvre seraient propres mais ceux qui portent sur l'interprétation de

---

1016. *Cf. supra*, n^os^ 124 et s. sur le droit patrimonial et n^os^ 444 et s. sur le droit de divulgation.

1017. *Cf.* AUDIER (Jacques), *Les droits patrimoniaux à caractère personnel*, thèse Aix-en-Provence, L.G.D.J., 1979, préf. Pierre Kayser, spéc. n° 72, p. 77 pour les droits de l'auteur. *Adde* CACHIA (M.), "Les droits patrimoniaux à caractère personnel dans le régime de la communauté", *R.T.D. civ.* 1950, p. 295, n° 32 , et BLONDEL, *La transmission à cause de mort des droits extrapatrimoniaux et des droits patrimoniaux à caractère personnel*, L.G.D.J., Bibliothèque de droit privé, 1969.

1018. L'exposé des motifs du projet de loi n° 2169 (Doc. *Ass. Nat.*) l'exprime en ces termes : "*Pour les artistes-interprètes, la reconnaissance légale de cette construction jurisprudentielle est celle du caractère personnel et individuel de leur prestation artistique*" (p.6). Le rapport au Sénat de M. Jolibois le redit autrement : "... *les artistes-interprètes (...) consacrent à leurs interprétations le meilleur de leur personnalité*" (Rapport Jolibois, Sénat, n° 212, p. 29). Les parlementaires n'ont pas semblé rejeter le caractère essentiellement personnel du droit voisin de l'artiste-interprète, y compris dans son aspect patrimonial.

l'œuvre seraient communs. De même l'improvisateur devrait concilier ces deux qualifications concomitantes, appliquées à une seule et même prestation. Il en résulterait des conflits de pouvoirs inextricables.

Si l'on admet cette qualification de bien propre, il faut encore déterminer dans quelle masse de biens vont tomber les sommes provenant de l'exploitation du droit patrimonial.

B. - Les produits pécuniaires

Ils n'ont pas la même nature selon qu'ils proviennent d'autorisations ou de cessions du droit d'autoriser.

1° - Les produits provenant de l'exercice du droit d'autoriser

614. L'artiste-interprète exerce son droit d'autoriser lorsqu'il donne la permission à un tiers de communiquer au public, fixer ou reproduire sa prestation, ainsi que de communiquer au public la fixation ou reproduction de celle-ci.

Lorsque la présence de l'artiste-interprète est requise, les sommes qu'il perçoit ont la nature de salaires — ou d'honoraires, si la présomption de subordination est écartée (article L. 762-1 du Code du travail). Il s'agit donc de "gains et salaires" dont plus personne ne conteste la qualification de biens communs, et même d'"acquêts de source".

En est-il de même des sommes versées sans que la présence de l'artiste-interprète soit requise ? On sait que celles-ci sont des salaires à concurrence des bases fixées par convention collective ou accord spécifique. La nature salariale entraîne-t-elle automatiquement la qualification de "gains et salaires" ? Nous ne

le pensons pas car, ainsi que nous l'avons remarqué[1019], la nature salariale a été conférée à des sommes qui ne sont en rien la rémunération d'un travail, et ce, de façon artificielle, à seule fin de protéger les artistes-interprètes. Lorsqu'il s'agit d'exploiter une prestation déjà fixée, les sommes versées devraient avoir la nature de redevances en application de l'art. L. 762-2 du Code du travail (sauf, toutefois, si elles sont fonction du salaire déjà reçu pour la production de l'interprétation). Les dispositions de l'article L. 212-6 du Code de la propriété intellectuelle augmentent donc artificiellement la part salariale des revenus destinés aux artistes-interprètes. Aussi nous semble-t-il nécessaire de ne pas tenir compte de cette fiction légale pour qualifier les sommes perçues au regard des régimes matrimoniaux.

Par conséquent, *les bénéfices pécuniaires qui résultent d'utilisations secondaires de la prestation sont des fruits et revenus d'un bien propre*[1020] et non un produit de l'industrie de l'époux artiste. *Seuls les cachets versés en rémunération d'une prestation vivante doivent recevoir la qualification de "gains et salaires"*. Toutes les autres sommes — même calculées en pourcentage du cachet[1021] — sont des revenus de biens propres. La prestation est en effet un bien incorporel et artistique sur lequel porte un droit de propriété intellectuelle. Ce bien ou ce droit (ce qui revient au même) est propre à l'époux qui le produit. Les fruits ou revenus qu'il en retire sous forme de redevances sont assurément ceux d'un bien propre.

1019. *Cf. supra*, n° 307 et n° 313. V. aussi n^os^ 141 et s.

1020. La qualification de fruits et revenus est acquise en droit d'auteur depuis le XIXème siècle : Paris, 1ère ch., 18 mai 1877, *D.* 1880. 63, confirmant trib. civ. Seine, 2 mai 1875, *eod. loc.*: "*... les bénéfices pécuniaires qui peuvent résulter de son exploitation* (celle de la propriété littéraire et artistique) *doivent être rangés dans la classe des fruits et revenus*". En effet, "*la propriété littéraire ne doit pas être confondue avec les avantages et émoluments qu'elle procure*" (*jugement précité, D.* 1880. 64, 1re colonne).

1021. *Cf.* art. L. 762-2 C. trav.

615. Se pose alors la question de savoir si lesdites redevances entrent en communauté — et surtout, dans l'affirmative, à quel moment. Sous l'empire de la loi du 13 juillet 1965, une fameuse controverse doctrinale s'était développée à ce sujet. Pas moins de six courants différents avaient été répertoriés[1022]. Mais on pouvait les regrouper schématiquement en deux grandes tendances.

Pour certains spécialistes, les fruits et revenus des propres entraient en communauté dès qu'ils étaient "*perçus*" et à la condition qu'ils ne fussent pas "*consommés*" (en s'acquittant de l'obligation de contribuer aux charges du mariage, notamment)[1023]. En revanche, la créance de fruits ou revenus des propres demeurait elle-même propre.

Un second courant constituait une variante du premier, quant au moment auquel les fruits et revenus des propres entraient en communauté. En effet, seuls les revenus *économisés* devenaient communs ; ce qui posait le problème pratique de déterminer ce qui constituait des "économies". Or, pour le savoir, il fallait se livrer à une sorte d'exercice divinatoire de la volonté de l'époux propriétaire des biens propres frugifères. Cet inconvénient semble d'ailleurs avoir été reconnu par l'un des défenseurs de cette seconde thèse[1024]. Quoi qu'il en soit, les fruits et revenus des propres étaient communs. Seule la date d'entrée en communauté demeurait controversée.

616. Depuis l'entrée en vigueur de la loi du 23 décembre 1985 modifiant le Code civil en ses dispositions relatives aux régimes matrimoniaux, la controverse semble s'être estompée[1025]. La majorité de la doctrine considère

---

1022. COLOMER (André), *Répertoire civil Dalloz*, v° *Communauté,* (1er janvier 1988), n°163, p. 20.

1023. Article 1403, al. 2 C. civ.

1024. COLOMER (André), *Répertoire civil Dalloz*, préc. n^{os} 182 à 184, p. 22.

1025. COLOMER (André), *Rép. civ.* préc., n° 199, p. 23 ; TERRE et SIMLER, *Les régimes matrimoniaux*, précis Dalloz, 1989, n° 292, p. 261.

désormais les fruits et revenus des biens propres comme des "*acquêts de source*"[1026].

En définitive, gains et salaires ou fruits et revenus des propres, toutes les sommes provenant d'une autorisation donnée par l'artiste-interprète à titre onéreux sont des deniers communs. La seule dérogation à ce principe est constituée par les créances de revenus de biens propres qui restent propres (au contraire, les créances de gains et salaires sont communes). Par conséquent, les parts sociales remises en échange d'un apport en nature du droit patrimonial sont propres. D'ailleurs, il y a subrogation réelle entraînant application de l'article 1406, alinéa 2 du Code civil[1027].

La délivrance d'autorisations ne se confondant pas avec la cession du droit d'autoriser, il convient d'étudier séparément la nature des produits pécuniaires provenant de cette cession.

2°. - Les produits provenant de la cession du droit d'autoriser

617. Si l'artiste-interprète aliène son droit d'autoriser, il dispose d'un bien (ou droit) propre. Le prix de la cession (ou autre aliénation) vient enrichir la communauté s'il n'y a remploi, conformément à l'article 1434 du Code civil. D'où l'intérêt de distinguer *cession* et *concession* (ou licence), surtout pour la doctrine considérant comme impossible le remploi des revenus de biens propres. En effet, pour celle-ci, seuls les produits de cessions pourraient être réinvestis dans des propres, non pas les revenus.

Il reste à analyser la nature du support de la prestation fixée ou reproduite.

1026. COLOMER (André), *loc. cit.* ; TERRE et SIMLER, *loc. cit.* ; CORNU, *Les régimes matrimoniaux*, P.U.F., Coll. "Thémis", 6ème éd., 1992, p. 317 et 321-323.

1027. Art. 1406 al. 2 : "*Forment aussi des propres, par l'effet de la subrogation réelle, les créances et indemnités qui remplacent des propres...*"

C. - Le support de la prestation fixée ou reproduite

618. La plupart des prestations musicales professionnelles sont fixées par des studios d'enregistrement en vue de produire un phonogramme du commerce. Le support de sons (phonogramme) ou d'images et de sons (vidéogramme) est alors la propriété du producteur qui jouit également d'un droit voisin sur l'enregistrement ou "*fixation*" (articles L. 213-1, alinéa 2 et L. 215-1, alinéa 2 du Code de la propriété intellectuelle).

L'artiste-interprète marié peut cependant enregistrer lui-même ses prestations au moyen de son propre matériel, voire en s'adressant directement à un studio qu'il peut louer à titre personnel. Dans ce cas, il devient producteur de phonogramme ou de vidéogramme et la question se pose alors de savoir si le support sonore ou audiovisuel est un bien propre ou s'il entre en communauté. Ce problème est distinct de celui que suscite le droit patrimonial puisque la propriété incorporelle est indépendante de la propriété de l'objet matériel[1028].

Pour les époux mariés avant l'entrée en vigueur de la loi du 13 juillet 1965, la solution de l'arrêt *Picabia* rendu par la Cour de cassation le 4 juin 1971[1029] doit être transposée au domaine des droits voisins : les supports de fixations de prestations — même non divulguées — sont des biens communs.

1028. Art. L.111-3, al. 1er C. propr. int. dont le principe s'applique (indirectement) aux prestations fixées puisque celles-ci contiennent une œuvre de l'esprit.

1029. Civ. 4 juin 1971, *D.* 1971.583, concl. Lindon ; *Gaz. Pal.* 5-6 nov. 1971.4, commentaire Sarraute ; *R.T.D. com.* 1972- 90, obs. Desbois ; *R.T.D. civ.* 1972. 121, obs. Nerson ; *J.C.P.* 1972.17164. note Patarin ; *Les grands arrêts de la jurisprudence civile*, 8ème éd., n° 206-207, p. 735 . La loi du 13 juillet 1965 ne s'appliquait pas à cette affaire.

La même critique doit être faite ici : le droit de divulgation est mis à mal par une telle solution[1030].

Quant aux époux mariés depuis l'entrée en vigueur de la loi du 13 juillet 1965, la question divise la doctrine. On peut hésiter entre la qualification de *création résultant de l'industrie d'un époux* — auquel cas le support serait commun s'il est créé pendant le mariage — et celle de *bien propre par nature* en application de l'article 1404 du Code civil. Mais si l'on tient compte de l'incidence de la divulgation sur la propriété du support, on peut encore hésiter entre, d'une part, le caractère propre et, d'autre part, le caractère hors commerce, extérieur à tout patrimoine, du support de la prestation non divulguée[1031]. Il est logique de considérer que les supports de prestations non divulguées ne sont pas encore entrés dans le commerce juridique. Ce sont, comme les esquisses et les souvenirs de famille, des *biens essentiellement personnels sans valeur pécuniaire précise*. D'ailleurs, certains enregistrements d'essai sont de véritables "*instruments de travail nécessaires à la profession de l'un des époux*" que l'article 1404 du Code civil répute "*propres par leur nature*".

Telles sont les qualifications que nous proposons en régime de communauté légale. Appliquons-les à présent aux régimes communautaires conventionnels.

1030. V. notamment DESBOIS, *Le droit d'auteur en France*, 3ème éd., n° 214, p. 272 et n° 227, p. 285-286 ; FRANÇON, *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, 1993, p. 209 ; COLOMBET, *précis Dalloz*, n° 250, spéc. p. 180-181 ; GAUTIER, *Propriété littéraire et artistique*, P.U.F., 1991, n°151, spéc. p. 250.

1031. *Cf.* FRANÇON, *op. cit.*, p. 212 ; SIRINELLI, *mémento Dalloz*, 1992, p. 88.

§ 2. Le cas des régimes communautaires conventionnels

619. Dans la communauté de meubles et acquêts, il faut appliquer l'article 1498 du Code civil, ce qui conduit à inclure dans l'actif commun les produits de cession du droit d'autoriser perçus et non consommés au jour du mariage, et peut-être même les créances portant sur ces produits, au même moment. En revanche, les revenus provenant des autorisations données s'analysant en fruits de biens propres, ils n'entrent en communauté qu'à partir du mariage dans les conditions et avec les incertitudes d'application examinées plus haut[1032]. Quant au droit patrimonial lui-même, il reste propre à l'époux artiste-interprète en application de l'article 1404 du Code civil auquel renvoie l'article 1498, alinéa 2 du même Code.

620. Dans la communauté universelle, le droit d'autoriser demeure également propre, puisque le même renvoi que celui qu'on trouve dans l'article 1498, alinéa 2 du Code civil est opéré par l'article 1526, alinéa 1er du même Code. Les époux peuvent néanmoins le rendre commun par une stipulation contraire. Les produits de cession devraient normalement rester propres par le jeu de la subrogation réelle, sauf clause contraire (article 1526, alinéa 1er). Enfin, les fruits et revenus du bien propre que constitue le droit d'autoriser tombent certainement en communauté, qu'ils se retrouvent économisés au jour du mariage ou qu'ils soient échus pendant celui-ci ; et la créance de ces fruits civils entre elle-même en communauté au jour du mariage, pour toutes les autorisations déjà données dans le passé ou qui le seront après le mariage.

621. Enfin, dans le régime de participation aux acquêts, le conjoint de l'artiste-interprète ne bénéficiera que de l'enrichissement de celui-ci, constaté au jour de la dissolution : "*A la dissolution du régime, chacun des époux a le droit de participer pour moitié en valeur aux acquêts nets constatés dans le*

1032. *Cf. supra*, nos 615 et 616.

patrimoine de l'autre, et mesurés par la double estimation du patrimoine originaire et du patrimoine final" (article 1569, alinéa 1er, *in fine*). Ce système présente l'inconvénient de devoir évaluer des droits intellectuels, ce qui est tout à fait aléatoire.

622. L'application du droit des régimes matrimoniaux au droit voisin de l'artiste-interprète s'explique naturellement par le fait que celui-ci est et ne peut être en droit qu'une personne physique. De la même façon, on comprend que son droit intellectuel soit soumis au droit des successions. La section II du présent chapitre tentera d'en donner les principaux aspects.

SECTION II. - *DROIT VOISIN* DE L'ARTISTE-INTERPRETE ET SUCCESSIONS[1033]

623. L'application du droit des successions au droit voisin reconnu par la loi aux artistes-interprètes se présente différemment selon qu'il s'agit du droit moral ou du droit patrimonial car la loi du 3 juillet 1985 n'a prévu de dispositions spéciales que pour la dévolution du premier. Le second est donc régi par le droit commun.

§ 1. - La dévolution du droit moral.

§ 2. - La dévolution du droit patrimonial.

1033. V. HOVASSE-BANGET (Suzanne), *La propriété littéraire et artistique en droit des successions*, thèse Rennes I, 1990, nos 12, 57 et s., 96 et s. 129, 185.

§ 1. - La dévolution du droit moral

624. L'article L. 212-2, alinéa 3, du Code de la propriété intellectuelle pose le principe selon lequel le droit moral de l'artiste-interprète est transmissible à ses héritiers "*pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt*".

A la mort de l'artiste-interprète, le droit moral est donc transmis à ses héritiers ou légataires éventuels. Un testament peut avoir pour objet des dispositions relatives au droit moral, comme en droit d'auteur et il est admis que le testament est valable même s'il ne porte pas sur des biens[1034] ou s'il porte à la fois sur des biens et des droits extra-patrimoniaux. Bien que le Code de la propriété intellectuelle énonce que le droit moral est transmissible aux héritiers de l'artiste-interprète, il n'est pas certain qu'il soit perpétuel (A). D'autre part, il semble changer de nature après la mort de son titulaire (B).

Ce texte suscite deux questions :

- le droit moral est-il perpétuel (A) ?
- change-t-il de nature après la mort de l'artiste-interprète ? (B).

A. - Le droit moral est-il perpétuel ?

625. Les commentateurs ont tout de suite remarqué que ce texte ne dit pas que le droit moral de l'artiste-interprète est perpétuel[1035]. Les travaux

1034. Req. 20 juil. 1943, *J.C.P.* 1943. II. 2450, note Voirin, *S.* 1945. 1. 9, note du Garreau de la Méchenie, MAZEAUD (Henri, Léon et Jean), *Leçons de droit civil*, t. 4, 2ème vol., Montchrestien, 3ème éd. par André Breton, 1980, p. 316, "Lectures".

1035. FRANÇON (André), *R.T.D. com.* 1986. 96, 2) ; PLAISANT (Robert), *Propriété littéraire et artistique,* J. Delmas et Cie, 1re éd., nos 643-644, p. 247-248 et mise à jour ; COLOMBET (Claude), "Les droits voisins" *in* Colloque de l'I.R.P.I. du 21 nov. 1985 : *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris, Litec, 1986, p. 128 ; *précis Dalloz,* 6ème éd., 1992, n° 404, p. 277 ; *Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde*, Litec, 2ème éd., 1992, p. 123 ; CASTELAIN (Raoul), "Les droits des artistes interprètes et exécutants, *R.I.D.A.* 1986, n° 128. 53 ; EDELMAN (Bernard), n° spécial H.S. de l'*A.L.D.* 1987, p. 60-61 ; CHESNAIS (Pierre), *Jurisclasseur civil*, annexes, *Propr. litt. et art.*, fasc. n° 404, n°12, p. 6 ; SIRINELLI (Pierre), *mémento Dalloz,* 1992, p. 157 ; GENDREAU (Isolde), "La loi française du 3 juillet 1985. Un modèle pour les droits des artistes-interprètes canadiens ?", *Les*

préparatoires sont muets sur cette question. Aussi a-t-elle fait l'objet d'une controverse.

Selon une première partie de la doctrine, le droit moral n'est pas perpétuel : il s'éteint en même temps que le droit patrimonial. Si l'artiste-interprète décède avant la cinquantième année suivant la première communication au public de sa prestation, il passe à ses héritiers jusqu'à son expiration[1036].

Selon une seconde partie de la doctrine, le droit moral est perpétuel, "*même si le texte omet de le préciser*"[1037], peut-être parce qu'il est transmissible à cause de mort et qu'il s'apparente au droit moral de l'auteur.

626. En l'absence de jurisprudence sur ce point de droit, il est impossible de trancher. Toutefois, il nous apparaît que, le droit moral étant un droit de la personnalité spécialement consacré par la loi au profit de certaines personnes (auteurs et interprètes), sa durée et sa dévolution doivent, en cas de doute, être calquées sur celles des autres droits de la personnalité[1038]. Or, si le principe traditionnel voulait que ces droits s'éteignent avec la personne, une inversion s'opère depuis la fin du XIXème siècle, tant en législation qu'en

---

R.I.D.A. 1986, n° 128. 53 ; EDELMAN (Bernard), n° spécial H.S. de l'*A.L.D.* 1987, p. 60-61 ; CHESNAIS (Pierre), *Jurisclasseur civil*, annexes, *Propr. litt. et art.*, fasc. n° 404, n°12, p. 6 ; SIRINELLI (Pierre), *mémento Dalloz,* 1992, p. 157 ; GENDREAU (Isolde), "La loi française du 3 juillet 1985. Un modèle pour les droits des artistes-interprètes canadiens ?", *Les Cahiers de propriété intellectuelle*, 1989. 382, GAUTIER (Pierre-Yves), *Propriété littéraire et artistique*, 1991, n° 82, p. 129.

1036. EDELMAN, *op. cit., loc. cit.* ; PLAISANT, *op. cit., loc. cit.*

1037. GAUTIER (Pierre-Yves), *Propriété littéraire et artistique*, P.U.F., coll. "Droit fondamental", 1991, n° 82, p. 129 ; MOLLET-VIEVILLE (Thierry), "La loi du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins", *Gaz. Pal.* 1985. 2. doctr. 581, 1re colonne.

1038. Sur ceux-ci, après décès de la personne qu'ils protègent, *cf.* DE PAGE (Henri), *Traité,* t.2, vol. 1 n° 46, 55, 62 et 68 ; BLONDEL, *La transmission à cause de mort des droits extrapatrimoniaux et des droits patrimoniaux à caractère personnel,* L.G.D.J., Bibliothèque de droit privé, 1969 ; KAYSER (Pierre), "Les droits de la personnalité, aspects théoriques et pratiques", *R.T.D. civ.*, 1971. 497-500, n° 39.

jurisprudence[1039]. Désormais, la règle tend à se confirmer selon laquelle les droits de la personnalité sont transmis aux héritiers du *de cujus* parce que ceux-ci succèdent à sa personne. Toutefois, la dévolution des droits moraux (ce que Monsieur le Professeur Kayser appelle *l'"héritage moral"*[1040]) n'obéit pas aux mêmes règles que les droits patrimoniaux. Ainsi, il n'y a pas d'héritiers réservataires et le *de cujus* a pu valablement attribuer la défense de ses droits moraux à telle personne de son choix. En l'absence de testament, les héritiers légaux exerceront le droit moral de l'artiste-interprète décédé. Eux seuls pourront donc divulguer les prestations demeurées secrètes[1041], tout comme, d'ailleurs, ils restent les seuls à pouvoir publier tous souvenirs de famille. Ils devront assurer aussi le respect de la paternité et celui des prestations du *de cujus*.

627. L'exercice du droit moral par les héritiers de l'artiste-interprète peut aussi trouver son fondement dans la jurisprudence rendue en matière de droit d'auteur avant la loi du 11 mars 1957. En effet, dès lors qu'on admet que le droit de l'artiste-interprète est voisin de celui de l'auteur, il devient possible de raisonner par analogie. Or, la jurisprudence admettait déjà les héritiers à agir pour défendre la mémoire du *de cujus*, auteur d'œuvres de l'esprit[1042]. Enfin, elle l'admit encore de la part des héritiers d'un artiste-interprète dans la célèbre

---

1039. Ainsi, la loi du 29 juillet 1881 sur le droit de réponse (art. 34-2), la protection de la mémoire des morts par le délit d'atteinte à celle-ci (même loi, art. 34), l'affaire *Jean Zay* sur la transmission *post mortem* du droit à l'honneur (Civ. 17 janv. 1955, *J.C.P.* 1955. II. 8529, note Blin).

1040. KAYSER (Pierre), "Les droits de la personnalité, aspects théoriques et pratiques", *R.T.D. civ.* 1971. 445-509, p. 500, n° 39.

1041. Dans ce cas, le monopole d'exploitation commencera au jour de la divulgation et durera 50 ans. Mais les héritiers ne pourront pas abuser du droit de divulgation en raison de la finalité du droit moral après décès de son titulaire (*cf. infra*, n° 628).

1042. LINDON (Raymond), *Dictionnaire juridique. Les droits de la personnalité*, Dalloz, 1983, V^is^ *Droit moral de l'auteur* (*transmission*), p. 66 et s. *Cf.* la jurisprudence citée au n° 1, p. 67-68.

affaire du chef d'orchestre Furtwængler[1043], et celle de la cantatrice Maria Callas[1044].

Somme toute, le droit moral nous apparaît perpétuel, malgré le silence de la loi, en raison de sa nature (droit de la personnalité et droit voisin du droit d'auteur) et du fait qu'il est destiné, après la mort de son titulaire, à assurer le respect de sa mémoire. Il doit donc, pensons-nous, durer aussi longtemps que le public se souviendra de l'artiste-interprète.

B. - La nature du droit moral après la mort de l'artiste-interprète

628. Le droit moral, qu'il soit ou non considéré comme perpétuel, subit incontestablement une transformation après la mort de l'artiste-interprète. C'est d'ailleurs une caractéristique des autres droits de la personnalité comme le droit à l'image et le droit au respect de la vie privée[1045]. En effet, le Code de la propriété intellectuelle dispose que le droit moral est transmissible aux héritiers "*pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt*"[1046].

1043. Paris, 1re ch., 13 février 1957, *Soc. Thalia disques et soc. Urania records c/ consorts Furtwængler*, *J.C.P.* 1957. II. 9838, concl. Lindon, *R.T.D. com.* 1957. 653, obs. Desbois ; Civ. 1re sect. civ., 4 janvier 1964, *D.* 1964. 321, note Pluyette, *R.T.D.* com. 1964. 320, obs. Desbois et les références déjà citées *supra*, n° 48.

1044. T.G.I., Paris, 19 mai 1982, *D.* 1983. 147, note Lindon. Le tribunal dit recevables les membres de la famille de Maria Callas, "*dépositaires des volontés du défunt*" (p. 147, 2ème colonne).

1045. TALLON (Denis), *Rép. civ. Dalloz*, v° *Personnalité (droits de la*), nos 156 et 157 ; KAYSER, *op. cit.*, *R.T.D. civ.* 1971, p. 498-500.

1046. L. 212-2, al. 3, C. propr. intell.

S'agissant de "*la protection de l'interprétation*", il va sans dire que c'est le droit au respect de celle-ci qui est transmis. Quant à la "*mémoire du défunt*", il semble que cette expression recouvre le respect du nom et de la qualité. Le *contenu* du droit moral ne change donc pas à sa dévolution ; mais sa *finalité* est précisée pour éviter que les héritiers en abusent à leur profit exclusif. En réalité, le droit moral devient un *devoir* : celui de faire respecter — et de respecter soi-même — la mémoire du défunt. Autrement dit, les juges devront toujours examiner ce qu'aurait fait l'artiste-interprète de son vivant pour savoir si les héritiers respectent la volonté (présumée) du défunt. Il est vrai qu'au bout de plusieurs générations, de telles supputations deviennent hasardeuses (mais les artistes ne sont-ils pas — comme l'art — éternels ?).

En cas d'abus du droit de divulgation, qui pourra agir ? Les héritiers qui n'ont pas donné leur accord, voire "*toute personne justifiant d'un intérêt pour agir*" et peut-être "*le ministre chargé de la culture*", en application de l'article L. 211-2 du Code de la propriété intellectuelle[1047].

Si le sort du droit moral après la mort de l'artiste-interprète[1048] a été envisagé par la loi sur les droits voisins, il n'en est pas de même du droit patrimonial.

1047. Mais il est possible que ce texte s'applique seulement au respect de la règle de prééminence du droit d'auteur énoncée à l'article L. 211-1. En effet, ces deux articles n'en formaient qu'un dans la loi du 3 juillet 1985 (art. 15).

1048. On pourrait dire : *post mortem interpretis*.

§ 2. - La dévolution du droit patrimonial

629. Devant le silence de la loi, il faut se référer au droit commun. La qualification retenue à propos des régimes matrimoniaux permet de déterminer le sort du droit patrimonial au décès de l'artiste-interprète.

Etant un bien mobilier incorporel, il est transmis aux héritiers selon les règles applicables aux biens du patrimoine (articles 711 et suivants du Code civil). Il y aura généralement indivision successorale étant donné la difficulté du partage déjà signalée[1049]. Et le conjoint survivant aura bien souvent une part (ou le tout) en usufruit. C'est ici que réapparaît la distinction entre *concession/licence* et *cession* :

— l'usufruitier pourra passer seul les contrats de *concession*, c'est-à-dire comportant autorisation, puisque les redevances perçues constituent alors des fruits civils (article 582 du Code civil), et ce, quelle que soit la durée du contrat (argument par analogie : article 595 du Code civil) ;

— le consentement conjoint du nu-propriétaire et de l'usufruitier sera obligatoirement requis pour les *cessions* (article 815-5, alinéa 2 du Code civil). Mais comme le prix de cession sera le plus souvent proportionnel, donc à exécution successive, le nu-propriétaire se retrouvera dans la situation d'un coïndivisaire, sa part se calculant selon son âge, en proportion de la valeur du bien cédé. Il sera pratiquement impossible de faire cesser cette sorte d'indivision de fait subsistant (seulement) sur les redevances futures.

1049. *Cf. supra*, n° 621.

SECTION III. - *DROIT VOISIN* DE L'ARTISTE-INTERPRÈTE ET INCAPACITÉS

630. Il arrive fréquemment que des personnes de moins de 18 ans interprètent des œuvres musicales : ce sont les maîtrises et chorales de collèges ou lycées, les orchestres de conservatoires...Certains mineurs poursuivent même une carrière de soliste, voire de chef d'orchestre (Roberto Benzi) ou encore de vedette de la chanson[1050] ("Roméo" dans les années 1970, "Jordy"[1051], ces dernières années...). Les mineurs émancipés ont le droit d'exercer leur art en professionnels ; ils agissent alors personnellement comme le ferait un majeur, à condition, toutefois, de ne pas faire du commerce (article 2 du Code de commerce). Tous les enfants peuvent s'embaucher à partir de seize ans, avec l'autorisation des titulaires de l'autorité parentale (article L. 211-1 du Code du travail)[1052]. Mais, selon les usages, cette autorisation est présumée[1053]. Les enfants de moins de seize ans n'ont pas le droit de faire de leur activité musicale une profession, à moins que le préfet ne leur délivre une autorisation individuelle sur demande de l'employeur[1054].

1050. *Cf.* le cas de Johnny Halliday ayant conclu un contrat d'enregistrement de disques alors qu'il n'avait que 16 ans (en 1960) : Paris, 1ère ch., 10 juin 1964, *Sté Vogue c/ Sté Phonographique Philips, Smet dit Johnny Halliday et autres*, *J.C.P.* 1965. 13980, obs. Bizières. Le contrat a été jugé lésionnaire (*cf. infra*, n° 632).

1051. Les parents de ce tout petit garçon (2 ans, à l'époque de l'enregistrement de la chanson) ont fait de lui un produit discographique radiophonique et télévisuel sans que l'intéressé ne prît véritablement conscience de ce qui lui arrivait. D'ailleurs, l' "interprète" de " *Dur dur d'être un bébé !* " se souvient-il de l'époque à laquelle le phonogramme a été réalisé ?!

1052. *Cf.* LYON-CAEN (Gérard) et PELISSIER (Jean), *Droit du travail*, précis Dalloz, 16ème éd., 1992, n° 185, p. 166 ; CARBONNIER (Jean), *Droit civil-1) Les personnes*, P.UF., coll. "Thémis Droit", 17ème éd. 1990, n° 165, p. 244.

1053. STARCK (Boris), par Henri Roland et Laurent Boyer, *Obligations-2. Contrats*, Litec, 4ème éd., 1993, n° 369, p. 155.

1054. Selon l'art. L. 211-6, al. 1er, C. trav., "*Les enfants de l'un ou de l'autre sexe qui n'ont pas dépassé l'âge de la fréquentation scolaire obligatoire* (seize ans) *ne peuvent, sans autorisation individuelle préalable, être, à quelque titre que ce soit, engagés ou produits, soit dans une entreprise de spectacles, sédentaire ou itinérante, soit dans une entreprise de cinéma, de radiophonie, de télévision ou d'enregistrements sonores.*" V. aussi l'art. L. 211-7, C. trav. et les art. R. 211-1 et s. et D. 211-1 et s. du même Code.

Il arrive aussi qu'une personne soit la proie d'une aliénation mentale qui oblige son entourage à la placer sous un des régimes de protection prévus par la loi : tutelle, curatelle ou sauvegarde de justice.

Tout artiste-interprète jouit d'un droit voisin. Il n'y a pas d'incapacité de jouissance en cette matière : priver un artiste de ses droits intellectuels serait l'amputer d'une partie de lui-même. Toutefois, les interprètes juridiquement incapables ne peuvent exercer leur droit sans représentation ou assistance. Il faut distinguer, à cet égard, la situation des mineurs de celle des majeurs, du moins en ce qui concerne l'exercice du droit patrimonial (§2). Pour ce qui est du droit moral (§1), le sort du droit voisin semble se régler de la même façon dans les deux cas.

§ 1. - Droit moral et incapacités

631. Qu'il s'agisse d'un mineur ou d'un incapable majeur, le droit moral ne saurait être exercé sans le consentement personnel de l'artiste-interprète. Il serait en effet anormal que des décisions affectant de si près sa personnalité[1055] puissent être prises à son insu ou, pire, contre sa volonté. En revanche, il serait tout aussi inopportun d'exclure toute protection pour l'exercice du droit moral. La mise en œuvre du droit moral doit donc dépendre de la volonté conjointe de l'interprète incapable et de son représentant ou curateur.

A l'égard du mineur, l'exercice de ce droit relève du gouvernement de sa personne par le ou les titulaires de l'autorité parentale. Normalement, ce sont donc ses parents qui autoriseront la divulgation de ses interprétations ou qui poursuivront en justice la sanction du droit moral. Mais lorsque l'enfant est en

---

1055. *Cf.* TALLON (Denis), *in* Encyclopédie Dalloz, Répertoire de droit civil, v^is^ *Droits de la personnalité*, n° 144, p. 14.

âge de comprendre ses actes, il doit avoir voix au chapitre[1056] : l'exercice de son droit moral sera soumis à son consentement parce qu'il s'agit d'un acte éminemment personnel ou, tout au moins, d'un *acte patrimonial à caractère personnel*[1057], comme l'exercice du droit de divulgation qui se conjugue généralement avec l'exploitation du droit patrimonial.

Enfin, si le mineur a été autorisé à exercer son art à titre professionnel (il doit avoir au moins 16 ans), le tribunal d'instance peut l'autoriser "*à ester en justice devant lui pour faire valoir les droits découlant (...) de l'exercice de sa profession*". Mais ce texte ne s'appliquera presque jamais puisque, le mineur étant généralement salarié, c'est le conseil de prud'hommes qui sera compétent. S'il pouvait être considéré comme un indépendant, et non plus comme un salarié, ce serait en qualité d'entrepreneur de spectacles, donc de commerçant (article 632, alinéa 6, *in fine* du Code de commerce). Or, un mineur ne peut exercer le commerce (article 2 du Code de commerce), et l'on voit mal qu'il soit indépendant sans être commerçant, à moins, peut-être, que son entreprise (ou coentreprise) de spectacles ne constitue un acte de commerce isolé ! Mais il faudrait encore que le litige soit dévolu au tribunal d'instance, soit en application d'une clause compromissoire, soit par un compromis d'arbitrage — car c'est le tribunal de commerce qui serait normalement compétent (article 631, 3° et dernier alinéa du Code de commerce).

Quant aux incapables majeurs, ils devront autoriser tous les actes portant sur leur droit moral. Pour les majeurs sous tutelle, un tel consentement est possible lorsqu'ils se trouvent dans un intervalle lucide, lequel devra être

---

1056. "*Les actes se rapportant aux droits de la personalité exigent le consentement du mineur lui-même s'il n'est plus un 'infans'* ", STOUFFLET (Jean), "L'activité juridique du mineur non émancipé" *in* : Mélanges Voirin, L.G.D.J., 1966, p. 788, n° 12.

1057. *Cf.* STOUFFLET (Jean), "L'activité juridique du mineur non émancipé", *op. cit.*, p. 788, n^{os} 12-14.

prouvé puisque leur régime de protection renverse la présomption de lucidité[1058].

La nécessité d'obtenir le consentement personnel de l'interprète n'empêchera pas le tuteur ou le curateur, selon le cas, de participer à l'acte, afin de protéger et de surveiller l'incapable.

§ 2. - Droit patrimonial et incapacités

632. Les pouvoirs éventuels de l'incapable dépendent de la nature de l'acte envisagé : acte de conservation, d'administration, de disposition ou acte de la vie courante. Pour savoir si l'artiste-interprète peut exploiter lui-même son droit patrimonial, il faut donc qualifier les actes d'exploitation selon cette classification[1059].

La délivrance d'une autorisation constitue un acte d'administration lorsqu'elle est limitée dans le temps et qu'elle n'est pas exclusive : c'est la simple licence ou concession. Mais si l'autorisation est donnée à titre exclusif ou pour une longue durée (plus de 9 ans si l'on se réfère au critère jurisprudentiel établi pour les baux[1060]), elle constitue un acte de disposition. Quant à la cession proprement dite, c'est sans conteste un acte de disposition[1061].

1058. *Cf.* CARBONNIER (Jean), *Les personnes*, *op. cit.*, n° 178, p. 263.

1059. Sur celle-ci, *cf.* CARBONNIER, Les personnes, *op ; cit.*, nos 103 et 106 ; WEILL et TERRE, *Les personnes, la famille, les incapacités*, Dalloz, 5ème éd. avec mises à jour au 20 mai 1993, nos 853 et s. ; MALAURIE et AYNES, *Les personnes, les incapacités*, Cujas, 1992, nos 853 et s. ; CORNU, *Introduction, les personnes, les biens*, Montchestien 4ème éd., 1990, nos 128-129 ; STARCK, par Roland et Boyer, *Introduction au droit*, Litec, 3ème éd., 1991, nos 1344 à 1350 ; MAZEAUD, par Fr. Chabas, *Introduction à l'étude du droit*, Montchrestien, 9ème éd., 1989, n° 261-2, p. 333 ; BENABENT, *Les obligations*, Montchrestien, 3ème éd., 1991, n° 31, p. 18-189.

1060. En cas de litige, les juges du fond auraient un pouvoir souverain d'appréciation sur la durée à partir de laquelle la licence de droit voisin basculerait dans la catégorie des actes de disposition. Comme il s'agit d'un droit limité dans le temps, le seuil de 9 ans pourrait être abaissé.

1061. Le droit de l'artiste-interprète est un meuble, mais il n'est pas "d'usage courant" ; sa cession n'est donc pas un acte d'administration au sens de l'article 456, C. civ. En revanche,

633. En application de ces principes, le mineur pourra délivrer lui-même des autorisations temporaires et non exclusives. S'il agit en qualité de professionnel, il ne bénéficiera d'aucune protection particulière[1062]. Au contraire, s'il se cantonne à une activité occasionnelle ou d'amateur, l'acte pourra être rescindé pour cause de "*simple lésion*", c'est-à-dire dans le cas où son acte serait jugé préjudiciable pour lui[1063].

Les licences de longue durée ou exclusives et les cessions *stricto sensu*, si elles ont été consenties par le mineur agissant seul, seront nulles de droit[1064], d'une nullité relative qui peut être invoquée par le représentant légal pendant toute la minorité de l'interprète et par ce dernier, pendant cinq ans à partir de sa majorité ou de son émancipation[1065].

634. Les artiste-interprètes majeurs en tutelle ne peuvent passer aucun acte patrimonial sans être représentés. De tels actes seraient nuls *de droit* [1066] Toutefois, il se peut que le jugement d'ouverture de la tutelle (ou un jugement postérieur) énumère certains acte que le majeur incapable a l'autorisation

---

elle constitue bien un acte d'aliénation de droit incorporel que l'art. 457 du même Code classe parmi les actes de diposition.

1062. Art. 1308, C. civ. : "*Le mineur qui exerce une profession n'est point restituable contre les engagements qu'il a pris dans l'exercice de celle-ci.*"

1063. Art. 1305, C. civ. : "*La simple lésion donne lieu à la rescision en faveur du mineur non émancipé, contre toutes sortes de conventions.*" Ce texte reprend l'adage : *Minor restituitur non tanquam minor, sed tanquam laesus*. Sur le sort des contrats conclus par un mineur, *cf.* GOUBEAUX, *Traité de droit civil, Les personnes*, L.G.D.J., 1ère éd., nos 383 à 399 ; CARBONNIER, *Les personnes, op. cit.*, nos 162 et s., p. 238 et s.

1064. Cette solution correspond bien à l'esprit général de la protection des mineurs non émancipés : "*doit pouvoir être annulé tout contrat exposant le mineur à des conséquences, notamment patrimoniales, qu'il pourrait ne pas maîtriser*" (HUET [sous la dir. de Jérôme], "Détournement (bancaire) de mineurs (rappel des règles de capacité dans les contrats)", *D.* 1987, chron., p. 219, 1ère col. *Cf.* aussi, MONTANIER (Jean-Claude), "Les actes de la vie courante en matière d'incapacités", *J.C.P.* 1982. I. 3076.

1065. Art. 1304, C. civ.

1066. Art. 502, C. civ.

d'accomplir sans représentation de son tuteur[1067]. Cette disposition paraît applicable à l'exercice du droit voisin qui prendra le plus souvent, semble-t-il, la forme d'une assistance par le tuteur.

Ceux qui sont sous curatelle ne peuvent faire des actes de disposition sans l'assistance de leur curateur[1068]. Mais s'ils ont passé seuls un acte d'administration, celui-ci n'est annulable qu'en cas de "*simple lésion*" dans les mêmes conditions que pour les mineurs[1069] (sauf, bien sûr, en ce qui concerne le délai d'action[1070]).

Enfin, l'artiste-interprète sous sauvegarde de justice pourra conclure tout contrat de licence ou de cession de son droit patrimonial, sous réserve de la lésion ou de l'excès[1071].

Le cocontractant a donc tout intérêt à vérifier que l'artiste avec lequel il fait affaire n'est soumis à aucun de ces régimes de protection, en consultant le Répertoire civil[1072].

635. Parmi les aspects de la mise en œuvre du droit voisin reconnu à l'artiste-interprète qui se rattachent à la personne de son titulaire, il reste à traiter de la gestion des perceptions et répartitions de droits par les sociétés civiles constituées par les interprètes.

1067. Art. 501, C. civ.

1068. Art. 510, C. civ.

1069. Art. 510-1, C. civ.

1070. Art. 1304, al. 3, C. civ. auquel renvoie l'art. 510-1, al. 2, C. civ.

1071. Art. 491-2, C. civ.

1072. Art. 1057 et s., N.C.P.C., spéc. art. 1061 selon lequel "*des copies des extraits conservés au répertoire civil peuvent être délivrées à tout intéressé.*"

CHAPITRE III . - LES INCIDENCES TENANT À LA QUALITÉ PROFESSIONNELLE DE L'ARTISTE-INTERPRÈTE

636. Comme celle des œuvres musicales, l'exploitation des prestations musicales nécessite une gestion très lourde et complexe. Les utilisateurs des enregistrements sont en effet très divers et nombreux, et il serait vain de croire que chaque artiste puisse se charger individuellement de l'exercice de son droit patrimonial, dès lors qu'il a acquis une certaine notoriété. Une première solution — ou n'est-ce qu'un palliatif ? — a été trouvée dans la création de licences légales qui dispensent d'autorisation, à la fois les usagers et les interprètes. Mais si cette solution présente l'avantage de la commodité, elle n'en constitue pas moins pour le titulaire du droit un régime moins favorable que celui du droit exclusif; De plus, celles-ci ne s'appliquent qu'à la communication de phonogrammes du commerce dans un lieu public (à l'exclusion des spectacles), et à leur radiodiffusion ou retransmission par câble de cette radiodiffusion en simultané (article L. 214-1 du Code de la propriété intellectuelle) ainsi qu'à la copie privée des phonogrammes et vidéogrammes (articles L. 211-3, 2° et L. 311-1)[1073].

Pour tous les autres cas d'exploitation, l'artiste-interprète doit donner son consentement, soit pour déclencher la présomption d'autorisation, en matière audiovisuelle (article L. 212-4 du Code), soit pour autoriser la fixation, la reproduction ou la communication au public de sa prestation (article L. 212-3). En particulier, tout enregistrement de ses interprétations, sonore ou audiovisuel, doit être autorisé par l'artiste-interprète, quelle que soit sa destination : archives du Conservatoire ou d'organismes de radiodiffusion ; phonogrammes du commerce ; documentation personnelle d'un particulier... La reproduction, en

---

1073. Sur les licences légales, *cf. supra*, nos 205 et s.

elle-même, ne peut être pratiquée sans l'accord de l'intéressé, sauf copie privée.

Dans le domaine professionnel, les éditeurs ne peuvent donc mettre sur le marché des phonogrammes sans l'autorisation des interprètes. De même, la communication d'un phonogramme du commerce dans un spectacle n'est pas libre.

Bien que le champ d'exercice du droit d'autoriser soit ainsi réduit, il n'en reste pas moins impossible en pratique de délivrer les autorisations au cas par cas.

D'ailleurs, quand bien même l'artiste-interprète se donnerait les moyens matériels de surveiller toutes les utilisations de ses prestations hors licences légales, il serait désavantagé dans la négociation des rémunérations dès lors que sa popularité ne serait pas suffisante pour lui procurer un moyen de pression et faire tourner à son profit le jeu de l'offre et de la demande.

Pour ces raisons et pour d'autres encore, les titulaires de droits voisins que sont les artistes-interprètes se sont groupés dans des sociétés civiles de gestion appelées *sociétés de perception et de répartition des droits*[1074]. Elles sont régies par des dispositions communes aux auteurs et titulaires de droits voisins au titre II du livre III du Code de la propriété intellectuelle (articles L. 312-1 à L. 321-12 issus du titre IV de la loi du 3 juillet 1985, articles 38 à 44).

1074. Sur celles-ci, *cf.* SCHMIDT (A.), *Les sociétés d'auteurs SACEM-SACD, contrats de représentation*, L.G.D.J., 1971; JOUBERT (Claude), "Les sociétés de perception et de répartition des droits", *in* Colloque I.R.P.I. *Droits d'auteur et droits voisins*, Litec 1986, p. 181 et s. et *R.I.D.A.* 1986, n° 128. 147 et s. ; O.M.P.I., *Forum international sur la gestion collective des droits d'auteur, et des droits voisins*, Genève, 12-14 mai 1986, éd. O.M.P.I., 1986 puis 1990, publié également dans la revue *Le Droit d'auteur* 1989. 327 à 375 ; COLOMBET (Claude), Rép. Dalloz Sociétés, vol. IV, v^is^ *Sociétés civiles de perception et de répartition des droits d'auteur et des droits voisins* (1988) ; DESURMONT (Thierry), *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique*, fasc. 324 (1991) ; COHEN JEHORAM (Herman), "Principes fondamentaux des sociétés de droit d'auteur", *Le Droit d'auteur*, 1990. 224 à 231 ; MINISTERE DE LA CULTURE, *La mise en œuvre du droit d'auteur et des droits voisins en France,* 1992, avec le concours de M. Kerever ; *La gestion collective des droits sur les œuvres audiovisuelles,* faculté de droit et des sciences sociales de Poitiers, Magistère en droit de la communicatique, Juriscope 1991, éd. jurid. Tanzer, 1993, 202 p. ; NOGUIER (Pierre), "Gestion collective des droits d'auteur et des droits voisins", *Légipresse* 1993. II. 1.

Ces textes sont des règles spéciales prévalant, le cas échéant, sur les articles 1832 et suivants du Code civil relatifs aux sociétés en général et aux sociétés civiles en particulier ; mais ils ne s'y substituent pas complètement.

637. Quelles que soient les justifications que l'on peut apporter à l'existence des sociétés de perception et de répartition, il est acquis qu'elles ont une activité considérable, tout à fait ancrée dans la pratique ; à tel point que la plupart des musiciens confondent la pratique de perception et de répartition avec l'existence même de la propriété littéraire et artistique. C'est sans doute là ne voir que la partie émergée de l'iceberg. Il est vrai que les sociétés de gestion semblent faire écran entre leurs adhérents et les utilisateurs d'œuvres ou prestations. La raison en est qu'elles agissent à la place des titulaires ou ayants droit dans la mise en œuvre de leur droit patrimonial, en vertu de leurs statuts auxquels adhèrent leurs membres.

C'est en considération de leur qualité que les artistes-interprètes sont admis à s'associer : l'article L. 321-1, alinéa 2 le dit expressément : "*Les associés doivent être des auteurs, des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes, des éditeurs, ou leurs ayants droit*"[1075].

638. En fait, chaque profession a créé sa société selon une répartition parfois litigieuse. En matière musicale, les artistes-interprètes ont créé successivement deux sociétés:

- l'ADAMI, société civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes, en 1955 ;

1075."*Ce qui signifie en clair que d'éventuels apporteurs de capitaux ne pourront pas devenir, en tant que tels, associés de ces sociétés et que nous serons bien en présence de groupements à caractère strictement professionnel, dont l'activité est de nature civile*" (JOUBERT [Claude], "Les sociétés de perception et de répartition des droits" *in* Colloque de l'I.R.P.I. : *Droit d'auteur et droits voisins*, Litec, 1986, p. 184 ; et *R.I.D.A.* 1986, n° 128. 157).

- la SPEDIDAM, Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-interprètes de la Musique et de la danse, en 1959.

Les critères de répartition des artistes entre les deux sociétés ont été reprécisés récemment par une sentence arbitrale rendue par Pierre Chesnais, Hubert Astier et François Barachin, le 11 juillet 1987[1076]. Cette décision devait permettre d'éviter les hésitations qui pouvaient apparaître sur la délimitation du champ d'intervention de chaque société, bien que celui-ci fût déjà déterminé depuis leur création. Il semble néanmoins que toute incertitude ne soit pas encore écartée à cet égard, un recours en interprétation de la sentence ayant été formé tout récemment.

Aux termes de cette sentence arbitrale, l'ADAMI est compétente pour gérer les droits des artistes-interprètes dont les noms sont cités sur l'*étiquette* du phonogramme ou au *générique* du vidéogramme ou d'un programme diffusé en direct. Ce critère semble, à première vue, receler un danger pour la SPEDIDAM : en effet, si l'on admet que le droit au respect du nom est le même pour tout artiste-interprète, quels que soient sa qualité et son mérite, le nom de chacun d'eux devrait apparaître sur tout phonogramme ou vidéogramme. Il ne resterait donc plus à la SPEDIDAM qu'une compétence réduite, ne couvrant que les artistes qui ne réalisent pas de phonogrammes ou de vidéogrammes, c'est-à-dire une compétence tout à fait exceptionnelle, pour ne pas dire inexistante. Elle ne devrait donc son existence qu'au non respect du droit au nom !

Toutefois, à y regarder de plus près, il apparaît que ce danger n'est pas si grand. En effet, tout d'abord, le mot *étiquette* désigne le morceau de papier collé *sur le phonogramme lui-même* (ou toute inscription apposée par tout autre moyen). Or les phonogrammes du commerce sont généralement emballés

1076. Ministère de la culture, *La gestion des droits d'auteur et des droits voisins*, 1990, tome I, p. 167.

dans une pochette ou un étui sur lesquels figure ou peut figurer le nom des interprètes. Dès lors, le droit à la paternité est susceptible d' être respecté sans pour autant que le nom soit porté sur l'*étiquette* elle-même, ce qui ne remet donc pas en cause la répartition des adhérents entre l'ADAMI et la SPEDIDAM. Par ailleurs, une autre façon de respecter le droit au nom consiste à faire figurer le nom des interprètes à un autre endroit qu'au générique d'un vidéogramme, par exemple au cours de l'œuvre audiovisuelle, en sous-titre.

Il n'empêche que le critère est essentiellement dépendant de la pratique, elle-même fluctuante, voire arbitraire.

Quoi qu'il en soit, c'est bien en fonction de sa qualité que l'artiste-interprète, titulaire d'un droit voisin, peut bénéficier du service des sociétés de perception et de répartition des droits. Cette constatation est bien l'une des incidences de la nature du titulaire sur la mise en œuvre de ses droits.

Il s'agit donc d'étudier comment lesdites sociétés mettent en œuvre le droit voisin de l'artiste-interprète en matière musicale. Nous le ferons en examinant d'abord la cause juridique de leur intervention, puis leur rôle.

Section I. - La cause juridique de l'intervention des sociétés de perception et de répartition des droits .

Section II. - Le rôle des sociétés de perception et de répartition des droits.

SECTION I.- LA CAUSE JURIDIQUE DE L'INTERVENTION DES SOCIÉTÉS DE PERCEPTION ET DE RÉPARTITION DES DROITS

639. Dans les rapports entre adhérents et sociétés de perception et de répartition des droits, il peut naître deux types d'obligations : une obligation de faire à la charge de la société lorsque celle-ci est *mandataire* de ses adhérents (§ 1) ; une obligation de donner sur la tête des artistes-interprètes, autrement dit un transfert de propriété du droit patrimonial des adhérents à la société, lorsqu'il y a *apport-cession* (§ 2). Dans le premier cas, la cause de l'obligation de la société mandataire réside dans l'intéressement aux recettes provenant de l'exploitation du droit patrimonial, autrement dit dans l'obligation souscrite par les artistes-interprètes de payer une rémunération à leur société. Dans le second cas, la cause de l'obligation qu'a la société d'exploiter et de verser le prix de cession à ses adhérents réside dans l'obligation de donner que ceux-ci ont contractée à son profit, à savoir le transfert de leur droit patrimonial.

§ 1. - Le mandat.

§ 2. - L'apport-cession.

§ 1. - Le mandat

640. Actuellement, le système adopté par la SPEDIDAM et l'ADAMI est le mandat de gestion. Les adhérents (artistes ou ayants droit) conservent donc la *propriété* de leurs droits dont seul l'*exercice* est confié à la société. Il convient d'en examiner les caractères (A) et l'étendue (B).

A. - Les caractères du mandat de gestion

Le mandat que reçoivent les sociétés de perception et de répartition des droits des interprètes d'œuvres musicales est *exprès, exclusif* et *d'intérêt commun.*

641. **1°. - Mandat exprès**

En entrant dans la société, les artistes-interprètes adhèrent aux statuts qui déterminent les tâches confiées à la société. Mais l'acte d'adhésion reprend les termes du mandat déjà contenu dans les statuts[1077]. Il s'agit donc bien d'un mandat exprès, ce qui ne l'empêche pas d'être aussi général car il porte sur tous les droits de l'artiste-interprète. Il semble résulter de cette double nature (paradoxale) que le mandataire peut accomplir des actes de disposition s'ils sont spécifiés dans le mandat[1078]. Toutefois, la portée pratique de ces constatations s'avère limitée puisque la société a pour objet la gestion de droits voisins[1079], donc simplement l'accomplissement d'*actes d'administration* ou *conservatoires,* à l'exclusion des *actes de disposition.*

642. **2°. - Mandat exclusif**

Ce caractère a une importance beaucoup plus grande que le précédent.

a) Tout d'abord, le mandant (l'adhérent) s'engage à ne pas confier la gestion de ses droits à une autre société. En principe, il ne devrait donc pas pouvoir adhérer à la fois à l'ADAMI et à la SPEDIDAM. Pourtant, en pratique, ceux des artistes-interprètes qui cumulent des activités de musicien

---

1077. Statuts de l'ADAMI, art. 10 ; statuts de la SPEDIDAM, art. 2.

1078. *Cf.* art. 1988 C. civ.

1079. ADAMI, art. 2 ; SPEDIDAM, art. 3.

d'orchestre (ou de choriste) et des activités de soliste sont présents dans les deux. Et quand ils enregistrent des disques, tantôt ils restent anonymes, tantôt ils apparaissent sur l'étiquette (ou pochette) du disque. Aussi sont-ils admis à adhérer aux deux sociétés, sans que la violation de l'exclusivité soit relevée, semble-t-il. Pourtant, à bien lire les statuts, il apparaît nettement que l'artiste ne peut réaliser aucun cumul. Il doit, pour adhérer à l'ADAMI, quitter la SPEDIDAM et réciproquement [1080].

b) Mais l'exclusivité a une conséquence bien plus intéressante : le mandant doit s'abstenir d'agir par lui-même. Car le mandat exclusif se rapproche d'une clause de non-concurrence. Non seulement, le mandant ne doit pas avoir recours à un autre mandataire tant que le mandat exclusif est en vigueur, mais il doit aussi s'abstenir de concurrencer l'action du mandataire de son propre fait[1081]. L'exclusivité ressemble aussi à une garantie d'éviction du fait des tiers et du fait personnel. Elle s'explique, en notre matière, par le fait que les sociétés de gestion tirent leurs ressources de l'exercice de leurs mandats puisque ceux-ci sont rémunérés en pourcentage des sommes perçues, d'où l'intérêt d'exploiter le mieux possible les droits qui leur sont confiés et d'écarter toute concurrence.

c) Le caractère exclusif se conjugue nécessairement avec le caractère exprès. En effet, aucun acte d'exploitation ne devant être accompli concurremment, il est important de bien déterminer l'objet du mandat afin d'éviter tout chevauchement de compétence entre mandant et mandataire. Nous allons retrouver cette question à propos de l'étendue du mandat[1082].

1080. Les sociétés considèrent que l'objet du mandat est calqué sur l'objet social, si bien qu'il n'y a pas de recoupement.

1081. NICOLAS-MAGUIN (Marie-France), "Le mandat exclusif", *D.* 1979, chron. 265, spéc. n° 7, p. 266.

1082. *Cf. infra,* B., n° 682 et n° 684.

643. **3°. - Mandat d'intérêt commun**

On sait qu'il ne suffit pas que le mandataire soit salarié pour que le mandat soit d'intérêt commun[1083]. Ce caractère ne résulte que du rôle de défense des intérêts matériels et moraux de leurs membres et de la profession (la généralité des associés) dont sont investies les sociétés de perception et de répartition des droits par la loi elle-même. L'article L. 321-1, alinéa 3 du Code de la propriété intellectuelle énonce en effet : "(...) *ces sociétés civiles régulièrement constituées ont qualité pour ester en justice pour la défense des droits dont elles ont statutairement la charge*". Cette mission d'essence mutualiste[1084] ne peut être remplie que si les mandats reçus sont exécutés. D'ailleurs, l'objet de ces sociétés est précisément l'exécution des mandats reçus des adhérents. Il s'agit donc bien de mandats d'intérêt commun[1085].

En conséquence, ceux-ci sont dits "irrévocables", ce qui veut dire, en pratique, que le mandant ne peut y mettre fin sans verser une indemnité au mandataire, contrairement à la règle de la révocation "*ad nutum*"[1086] qui constitue le principe, en matière de mandat.

1083. Com. 20 janvier 1971, *Bull. civ.* I, n° 20.

1084. *Cf.* GAUTIER, *Propriété littéraire et artistique,* P.U.F., 1991, n° 281.

1085. On trouve là l'application de la notion de *clientèle commune*: l'artiste et la société n'ont-ils pas une même clientèle ? Sur ce point, *cf.* MALAURIE et AYNES, *Les contrats spéciaux*, Cujas, 1991, n° 557, p. 294 et la note 30 ; COLLART-DUTILLEUL et DELEBECQUE, *Contrats civils et commerciaux,* précis Dalloz, 1991, n° 674, p. 459 et les notes 4 à 6 ; BRUNET (Andrée), "Clientèle commune et contrat d'intérêt commun", *Mélanges Weill*, Dalloz-Litec, 1983, p. 85.

1086. *Cf.* MALAURIE et AYNES, *Les contrats spéciaux*, 1991, n^{os} 556 et 557, p. 293.

Sachant que le mandat donné par l'adhérent à la société de gestion est exprès, exclusif et d'intérêt commun, il convient d'en préciser l'étendue.

B. - L'étendue du mandat

La répartition des compétences entre l'adhérent et la société est légèrement différente à l'ADAMI et à la SPEDIDAM.

1°. - Le cas de l'ADAMI

644. L'objet du mandat est déterminé par les articles 2 et 10 des statuts[1087]. Il est repris et précisé par l'acte d'adhésion contenant pouvoir. Il résulte de toutes ces clauses que la société reçoit une compétence de principe dans l'exercice des droits de l'artiste-interprète adhérent, sans préjudice du droit moral. Mais l'adhérent conserve une compétence résiduelle en matière de contrats d'enregistrement. En effet, l'artiste-interprète peut confier à l'ADAMI la gestion de tous contrats portant sur son droit voisin. Dès lors qu'il en fait la déclaration, le mandat s'étend à ces contrats. Mais l'exercice du droit d'autoriser et le pouvoir de céder ledit droit, notamment à des producteurs de phonogrammes, continuent d'appartenir à l'artiste-interprète, l'ADAMI n'ayant pour mission que de veiller à la bonne exécution des contrats. Si les contrats d'exploitation signés par les artistes-interprètes ne prévoient pas tous les cas d'utilisation secondaire des prestations, l'ADAMI pourra alors délivrer les autorisations nécessaires, ce qui est très rare, en pratique[1088].

1087. Statuts tels qu'ils résultent de la dernière modificaiton opérée le 21 octobre 1987.

1088. *Cf. supra,* nos développements sur les "contrats d'enregistrement", nos 281 et s.

Les contrats d'exploitation continuent donc d'être passés par les artistes-interprètes, nonobstant leur adhésion à l'ADAMI Tous les autres actes mettant en œuvre le droit patrimonial — voire le droit moral[1089] — sont du ressort de la société en vertu du mandat exclusif : perception de toutes rémunérations, conventionnelles ou résultant de dispositions légales (rémunérations "équitables" et pour copie privée) ; action en justice pour faire respecter les contrats et toutes dispositions légales ou jurisprudentielles sur les droits des artistes-interprètes ; répartition des sommes perçues... Enfin, le droit de fixation demeure intégralement hors du champ du mandat. Il appartient donc à l'adhérent de délivrer ou non les autorisations lors d'un concert ou d'une séance d'enregistrement.

645. Il résulte de ces dispositions conventionnelles que peu de conflits risquent de se produire quant à la répartition des compétences entre mandant et mandataire. Si, toutefois, le problème se présentait, voici comment la solution pourrait être trouvée.

a) Si l'artiste-interprète, qui a confié la gestion d'un contrat à l'ADAMI, délivre lui-même les autorisations relatives aux utilisations secondaires des prestations concernées au cocontractant ou — ce qui serait pire — à un tiers, alors que la société a déjà fait de même, il faut rechercher quelles autorisations l'emportent : celles délivrées par l'ADAMI ou celles délivrées par l'artiste-interprète?

Dans les rapports avec le cocontractant (le tiers par rapport au mandat), il faudra tenter de combiner toutes les autorisations reçues. Si cela s'avère impossible, l'on devra considérer que les conventions passées par l'artiste-interprète avec le même utilisateur l'emportent comme modifiant celles valablement passées par l'ADAMI.

1089. Sur la question de la défense du droit moral par les sociétés de perception et de répartition des droits, *cf. infra*, n° 712.

Dans les rapports entre mandant et mandataire, il y aura lieu à versement de dommages-intérêts par l'artiste à la société pour violation du mandat exclusif, et comme si — pour une partie de celui-ci du moins — il y avait eu révocation du mandat (d'intérêt commun).

b) En revanche, si cette société intervient postérieurement à l'adhérent, ce sera en exécution du mandat et, il faut le supposer, dans le respect des clauses des contrats déjà passés. Le risque de conflit est alors à exclure.

2°. - Le cas de la SPEDIDAM

646. Le mandat de gestion conféré à la SPEDIDAM est plus étendu puisqu'il couvre tous les actes d'exploitation du droit patrimonial à la seule exclusion du droit d'autoriser la fixation des prestations. L'acte d'adhésion stipule en effet : "*Je lui* (la SPEDIDAM) *confie expressément le droit d'autoriser ou d'interdire la reproduction, la communication publique et la diffusion, par quelque procédé que ce soit, de mes prestations artistiques fixées sur un support matériel...*" La négociation et la conclusion des contrats d'enregistrement de phonogrammes ou vidéogrammes relèvent donc de la compétence du mandataire exclusif. Les artistes-interprètes se contentent de signer la "*feuille de présence*" imprimée par les soins de la SPEDIDAM qui, ainsi avertie des séances d'enregistrement de ses membres, délivrera elle-même, en qualité de mandataire, les autorisations de reproduction nécessaires à l'édition des phonogrammes ou vidéogrammes. Un procédé identique peut être utilisé pour exploiter les droits de diffusion des prestations même non enregistrées (diffusion "*en direct*"). On peut donc dire que, par son adhésion à la SPEDIDAM, l'artiste-interprète (généralement membre d'un orchestre, d'un

choeur ou de tout autre ensemble) se décharge du souci de la gestion de son droit voisin, laissant ainsi carte blanche à la société de gestion, sous réserve de son droit moral.

647. Les conflits peuvent tout de même surgir si un artiste ou un groupe d'artistes pense pouvoir conclure directement un contrat d'exploitation avec un tiers. Les solutions sont alors les mêmes qu'à propos de l'ADAMI[1090] L'article 21 des statuts de la SPEDIDAM stipule que toute cession de son droit par l'adhérent, en violation du mandat exclusif, serait "*radicalement nulle*" et punie d'amende conventionnelle fixée par le conseil d'administration[1091].

A côté du mandat, un autre système est envisageable : l'apport-cession du droit voisin à la société de gestion.

1090. *Cf. supra*, 1°, n° 682.

1091. On en déduit que les artistes-interprètes adhérents de la SPEDIDAM ne peuvent devenir musiciens ou choristes de Radio-France, sauf à quitter la première société puisque aux termes de l'"annexe 11 à la convention collective de la communication et de la production audiovisuelles concernant les musiciens et choristes des formations permanentes" du 3 mars 1986, art. 88, "*Les musiciens et choristes cèdent à Radio-France en exclusivité l'ensemble des droits qu'ils ont ou qui leur seront reconnus dans l'avenir sur leurs prestations, pour tous modes d'exploitation, connus ou inconnus à ce jour, en tous pays et sans limitation de durée*". Et une fois engagés à Radio-France, la porte de la SPEDIDAM leur est fermée. Mieux vaut être soliste et adhérer à l'A.D.A.M.I !

§ 2. - L'apport-cession

648. C'est le système (ou "montage juridique") déjà utilisé par la S.A.C.E.M. pour les compositeurs et éditeurs de musique[1092].

Les adhérents font apport à la société de leurs droits de propriété littéraire et artistique : cette opération s'analyse en une cession dont la valeur n'apparaît pas au capital de la société[1093]. Bien entendu, le droit moral, inaliénable, reste en dehors de la cession.

La société agit alors pour son propre compte. Elle est seule à pouvoir délivrer les autorisations relatives aux prestations déclarées par l'artiste-interprète (cette déclaration constitue l'acte de divulgation indispensable pour rendre efficace la cession). Il s'agit d'une cession de choses futures, valable en application de l'article 1130, alinéa 1er du Code civil.

649. Les statuts de la SPEDIDAM réservent la possibilité pour cette société de demander à ses associés de lui faire apport de leurs droits patrimoniaux (article 2, alinéa 2 : "[L'artiste-interprète] *offre de faire apport ultérieurement desdits droits à la Société*"). Une telle clause s'analyse en une promesse unilatérale de cession sans stipulation de délai pour lever l'option. En cas de

---

1092. Sur celle-ci, *cf.* DESURMONT (Thierry), *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique,* fasc. 325-3, spéc. nos 8 et s. sur les apports. *Adde*, du même, fasc. 325-9 sur la S.D.R.M. (Société pour l'administration du Droit de Reproduction Mécanique des auteurs, compositeurs et éditeurs).

1093. Seules les parts sociales font l'objet d'un véritable apport, d'ailleurs tout à fait minime (95 francs, la part, pour la SPEDIDAM, en 1992) dont le montant figure au capital. *Cf.* statuts de l'ADAMI, art. 6 ; statuts de la SPEDIDAM, art. 7 et 9.

Ce type d'apport est tout à fait licite : Civ. 1re, 6 déc. 1988, *Robert Deric c/ S.A.C.E.M., R.I.D.A.* avril 1989, n° 140.228.

litige, le juge devra donc apprécier si le délai écoulé a été "raisonnable"[1094], sans qu'il puisse jamais dépasser 30 ans (article 2262 du Code civil).

650. La solution du conflit qui pourrait opposer la société cessionnaire et l'artiste-interprète cédant, en cas d'exercice concurrent du droit d'autoriser, doit être recherchée dans les règles applicables à la vente de la chose d'autrui : "*La vente de la chose d'autrui est nulle*" (art. 1599 du Code civil), mais il s'agit d'une *nullité relative* qui ne peut être invoquée que par l'acheteur qui a fait une erreur sur les qualités essentielles du vendeur en le croyant propriétaire. Si le cessionnaire a obtenu plus de droits des interprètes qu'il ne comptait en obtenir de la SPEDIDAM (ou à des conditions moins onéreuses), il se gardera d'agir. Toutefois, le véritable propriétaire pourra toujours agir en revendication, la propriété étant perpétuelle. La SPEDIDAM pourra donc faire prononcer l'inopposabilité à son égard de la cession faite par l'artiste-interprète au tiers. Le cas échéant, le cédant devra verser des dommages-intérêts à la société, troublée dans la jouissance d'un droit dont elle est devenue titulaire, et au tiers si celui-ci était de bonne foi (article 1599 du Code civil). En aucun cas le cessionnaire *a non domino* ne pourra invoquer l'acquisition par possession de bonne foi car l'article 2279 du Code civil est inapplicable aux biens incorporels[1095].

En revanche, il semble qu'il puisse invoquer la théorie de l'*apparence*[1096] à condition d'ignorer les statuts de la SPEDIDAM[1097], ou la

---

1094. Civ. 3ème, 24 avril 1970, *Bull. civ. III*, n° 279, *Defrénois* 1971. 1049, obs. Aubert.

1095. Soc., 3 juill. 1953, *Bull. civ. IV*, n° 536 ; Paris, 17 février 1988, *D.* 1989. S.C. 50, obs. Colombet, p. 51, n° 2.

1096. Ce qui suppose non seulement la bonne foi du tiers mais aussi l'erreur commune et invincible (*cf.*, notamment, MAZEAUD, CHABAS, *Leçons de droit civil*, tome II, deuxième volume, *Biens : droit de propriété et ses démembrements*, Montchrestien, 7ème éd., 1989, n^{os} 1402-1408; p. 160-166 ; BENABENT (Alain), *Les obligations,* Montchrestien, coll. "Domat droit privé", 3ème éd. 1991 n^{os} 370-380, p. 202-207.

1097. La seule publication de ceux-ci ne suffit pas à constituer les tiers de mauvaise foi : pour un exemple de cautionnement contraire à l'objet social opposable à la société en raison de la bonne foi du cocontractant : Com. 18 juil. 1980, *Bull. civ.* IV, n° 213.

déclaration de la prestation faite à celle-ci par l'artiste-interprète. Dans ce cas, la cession opérée par l'artiste-interprète au profit du tiers sera valable et l'emportera sur celle dont bénéficie la SPEDIDAM.

Si l'artiste-interprète s'est contenté d'accorder une autorisation (simple licence et non plus cession), il convient de raisonner par analogie avec le louage de la chose d'autrui. Le contrat n'est pas nul en lui-même mais inopposable au propriétaire, ici à la SPEDIDAM, qui pourra ne pas en tenir compte et priver de tout effet l'autorisation donnée, au besoin par une action en justice. Mais il ne semble pas qu'elle puisse agir au pénal puisque l'article L. 335-4 du Code de la propriété intellectuelle ne punit que les personnes qui ont fait usage de prestations sans l'autorisation *de l'artiste-interprète.* L'interprétation, nécessairement stricte, de ce texte pénal conduit à interdire à la société de perception et de répartition des droits l'action pénale fondée sur cet article.

En revanche, le concessionnaire ou licencié (bénéficiaire de l'autorisation) pourrait invoquer la propriété apparente pour faire débouter la SPEDIDAM de sa demande en inopposabilité[1098]. Cependant, pour l'avenir, il serait contraint de renoncer à son droit car il est devenu de mauvaise foi.

Dans tous les cas, la SPEDIDAM pourra prétendre à des dommages-intérêts versés par l'artiste-interprète. Quant à l'utilisateur de la prestation, s'il est évincé à la suite d'une action en justice de la SPEDIDAM, il pourra faire jouer la garantie due par le concédant pour obtenir de celui-ci une indemnisation en argent.

1098. *Cf.* MALAURIE et AYNES, *Les contrats spéciaux*, Cujas, 1991, n° 636, p. 338 ; COLLART-DUTILLEUL et DELEBECQUE, *Contrats civils et commerciaux*, précis Dalloz, 1991, n° 448, p. 303.

Qu'elles soient mandataires ou cessionnaires, les sociétés de perception et de répartition des droits des artistes-interprètes jouent un rôle capital dans la mise en œuvre de leurs droits. C'est l'étude de ce rôle qui fera l'objet de la section II, ci-après.

SECTION II. - LE RÔLE DES SOCIÉTÉS DE PERCEPTION ET DE RÉPARTITION DES DROITS DANS LA MISE EN OEUVRE DU *DROIT VOISIN* DE L'ARTISTE-INTERPRÈTE

651. D'un point de vue juridique, les sociétés de perception et de répartition des droits semblent n'être que des agents chargés d'encaisser les sommes dues aux titulaires d'un droit d'auteur ou de droits voisins. Qu'elles soient mandataires ou cessionnaires, cela n'y change rien dès lors qu'elles ont, dans les deux cas, l'obligation d'exploiter effectivement lesdits droits (c'est leur objet social).

Mais dans les faits, on s'aperçoit que leur mission revêt une importance pratique telle qu'elles semblent souvent se substituer aux créateurs dans l'exercice de leur droit patrimonial. Cette constatation pourrait faire penser que leur intervention a pour résultat de créer une licence obligatoire de fait[1099].

Cette analyse nous semblerait intéressante mais elle est quelque peu faussée car, en réalité, les sociétés de gestion — sauf pour les cas de licence

---

1099. Sur le rapprochement entre gestion collective et licences légales, *cf.* COHEN JEHORAM (Herman), "Principes fondamentaux des sociétés de droit d'auteur", *Le Droit d'auteur* 1990.226, O.M.P.I., *Gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins,* Genève, 1990, p. 5 et p. 64, n° 218.

légale[1100] — n'interviennent que par la volonté de leurs associés qui, de plus, participent aux décisions sociales au sein des assemblées générales. Les titulaires de droits de propriété littéraire et artistique ne sont donc pas obligés d'abandonner aux sociétés l'exercice de leurs prérogatives patrimoniales (du moins dans les domaines — devenus résiduels — où aucune licence légale n'a été créée).

Sans confondre donc leur mission avec le système des licences obligatoires, force est de constater tout de même que pour les utilisateurs d'œuvres et prestations musicales, les sociétés se substituent aux titulaires de droits. En effet, ils n'ont bien souvent affaire qu'à elles, spécialement en ce qui concerne les interprétations collectives. Il y a ainsi un contraste entre la force et l'ampleur des droits de propriété intellectuelle reconnus aux auteurs, artistes-interprètes et producteurs et la pratique de leur mise en œuvre.

Pour résumer, on peut dire que les auteurs et artistes musiciens ne conservent l'exercice effectif de leurs droits que pour la fixation et la conclusion de contrats d'édition graphique (pour les compositeurs[1101]) et phonographique (pour les artistes-interprètes musiciens). Encore, dans ce dernier cas, l'observation ne vaut-elle que pour les adhérents à l'ADAMI[1102] et non pour les adhérents à la SPEDIDAM.

652. Dans le domaine de compétence qui est le leur, les sociétés de perception et de répartition des droits des artistes-interprètes d'œuvres musicales ont pour mission:

1100. Mais, précisément, lorsqu'il y a licence légale, les créateurs sont déjà dépossédés de l'exercice de leur droit d'autoriser. L'intervention des sociétés ne peut que leur être bénéfique.

1101. La S.A.C.E.M. exerce les droits d'"*exécution publique*" et de "*reproduction mécanique*", à l'exclusion de la reproduction graphique (c'est-à-dire l'édition des partitions musicales) : art. 4 des statuts.

1102. *Cf. supra*, nos 644 et 646.

1. la négociation de conventions et accords collectifs ;
2. l'exercice des droits de leurs membres ;
3. la répartition des sommes perçues ;
4. la défense des droits des artistes-interprètes.

Le premier point ne nécessite pas de commentaire particulier. La SPEDIDAM et l'ADAMI ont participé à de nombreuses négociations collectives au côté des syndicats de musiciens ou d'acteurs. Elles ont signé certaines conventions collectives qui s'appliquent donc à leurs adhérents par le jeu du mandat exprès. Elles ont aussi participé et participent encore aux décisions prises par les commissions qui fixent les rémunérations pour licences légales et obligatoires (articles L. 212-9, L. 214-4, L. 311-5 du Code de la propriété intellectuelle) par l'intermédiaire de la SPRE[1103], de la SORECOP[1104] et de la Société Copie France[1105] dans lesquelles elles sont associées[1106].

On s'intéressera davantage aux trois autres activités, en raison du fait qu'elles touchent directement à la mise en œuvre des droits des artistes-interprètes et qu'elles nécessitent de plus amples développements.

1103. Société civile pour la Perception de la Rémunération Equitable.

1104. SOciété pour la REmunération de la COpie Privée sonore.

1105. Société chargée de la perception de la rémunération pour copie privée audiovisuelle.

1106. Sur la négociation collective par ces sociétés, *cf. Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique*, fasc. 325-4 (SPEDIDAM), n° 22 et s.; fasc. 325-7 (SPRE), n° 17 ; fasc. 325-8 (SORECOP et Copie France), nos 13 et s. et nos 17 et s.

L'arrêté du 27 janvier 1987 (*J.O.* 12 fév. 1987 et brochure n° 1255, éd. *J.O.* juin 1991, p. 73) a désigné parmi les membres de la commission prévue à l'ex-article 24 de la loi du 3 juillet 1985 — devenu art. L. 214-4 C. propr. intell.— la SPRE à raison de 12 membres, contre 12 représentants des utilisateurs de phonogrammes.

§ 1. - L'exercice du droit patrimonial

Les sociétés de perception et de répartition des droits des artistes-interprètes exercent pour le compte de leurs adhérents le droit d'autoriser. Dans ce cas, elles concluent des contrats d'exploitation (A). Mais leur activité se déploie surtout en matière de perception des rémunérations dites "équitables" dues en contrepartie des licences légales (B). Enfin, elles perçoivent également les sommes dues aux artistes-musiciens qui ont conclu des contrats de production audiovisuelle (C).

A. - L'exercice par contrat

653. L'ADAMI et la SPEDIDAM ont pour objet, notamment, de délivrer les autorisations de reproduire et communiquer au public les prestations enregistrées des membres qu'elles représentent. Pour ce faire, elles ont recours à des *contrats de concession* ou *licence* couvrant une ou plusieurs prestations faisant partie de leur répertoire. Elles peuvent aussi passer des *contrats généraux de représentation*, même si aucune loi ne semble le prévoir expressément[1107]. Dans ce dernier cas, elles autorisent un utilisateur donné, cocontractant, à communiquer au public les prestations présentes et futures dont elles ont et auront la gestion. Le même procédé peut être utilisé à l'endroit du droit de reproduction, à condition d'en déterminer avec précision les conditions, sous peine de voir se multiplier toutes sortes de phonogrammes et

---

1107. Les "*contrats généraux d'intérêt commun*" prévus à l'art. L. 321-10, C. propr. intell., même s'ils consistent en des contrats d'exploitation des droits voisins, ne peuvent s'appliquer au droit d'autoriser de l'artiste-interprète puisque le texte ne renvoie qu'aux articles L. 213-1 et 215-1, non à l'article L. 212-3.

vidéogrammes sans considération pour la carrière des musiciens ou pour leur droit moral.

Quelques précisions sur la nature et le régime du contrat général d'intérêt commun ont été données par deux récents jugements du tribunal de grande instance de Paris[1108].

Un contrat de ce type avait été passé le 17 janvier 1989 entre les sociétés de gestion des droits des producteurs phonographiques (S.C.P.P. et S.P.P.F.) et la société de radiodiffusion "Europe 2 Communication" aux termes duquel cette dernière était autorisée à *reproduire* des phonogrammes du commerce. Or, l'ADAMI, représentant des artistes-interprètes musiciens, n'était pas partie à cette convention. De plus, les producteurs de phonogrammes, membres de la S.C.P.P. et de la S.P.P.F., pourtant "cessionnaires" des droits patrimoniaux des musiciens, n'avaient pas donné mandat auxdites sociétés de gestion d'exercer ces droits. Il manquait donc un maillon à la chaîne de contrats : la société Europe 2 avait reçu des autorisations de reproduction de personnes qui n'avaient pas le droit d'autoriser.

Bien que les contrats d'intérêt commun visés par l'article L. 321-10 du Code de la propriété intellectuelle (ex-article 43 de la loi de 1985) ne puissent avoir pour objet l'exercice des droits des artistes-interprètes[1109], les sociétés de gestion auxquelles ceux-ci adhèrent doivent, selon le tribunal, être parties auxdits contrats, notamment afin de connaître les artistes concernés. Les sociétés de producteurs et Europe 2 ont donc commis, en contractant sans

---

1108. T.G.I. Paris, 3ème ch., 24 juin 1992, *S.F.A. et ADAMI c/ Sté Europe 2 communication, S.C.P.P. et S.P.P.F.*, *R.I.D.A.*, janv. 1993, n° 155. 199 et T.G.I. Paris, 3ème ch., 19 février 1922, *SPEDIDAM et S.N.A.M. c/ Sté Europe 2 communication, S.C.P.P. et S.P.P.F.*, inédit.

1109. Le texte énonce : "*Les sociétés de perception et de répartition des droits des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des artistes-interprètes ont la faculté (...) d'exercer collectivement les droits prévus aux articles L. 213-1 et L. 215-1 en concluant des contrats généraux d'intérêt commun avec les utilisateurs...*" L'article L. 212-3 n'est pas visé.

l'intervention de l'ADAMI, au mépris des dispositions de l'article 43 (L. 321-10), une faute préjudiciable à cette dernière.

Il faut donc comprendre que l'article L. 321-10 exige l'intervention des sociétés d'artistes-interprètes aux contrats généraux d'intérêt commun même s'ils ne peuvent porter sur les droits de leurs membres.

Par ailleurs, il nous semble fort douteux que de tels contrats puissent avoir pour objet la négociation des droits des artistes-interprètes dont les producteurs seraient cessionnaires. L'article L. 321-10 vise en effet l'exercice collectif des droits des producteurs de phonogrammes et vidéogrammes prévus aux articles L. 213-1 et L. 215-1. Or ces deux derniers textes ne se réfèrent nullement aux droits cédés aux producteurs. Ils visent uniquement les droits voisins dont lesdits producteurs sont titulaires à titre originaire. Ceux dont ils seraient cessionnaires ne sont pas en cause.

Toutefois, et pour conclure sur cette question, on voit mal pour quelle raison l'ADAMI et la SPEDIDAM, dès lors qu'elles seraient parties à de tels contrats, ne pourraient exercer collectivement les droits patrimoniaux de leurs membres. N'est-ce pas là leur objet social ?

L'article L. 321-10 comporte encore des zones d'ombre.

654. En pratique, l'ADAMI ne délivre guère d'autorisation de reproduction, laissant chaque interprète libre de mener sa carrière phonographique et vidéographique comme il l'entend. Elle surveille simplement l'exécution des contrats dits d'enregistrement et perçoit les sommes dues par le producteur cessionnaire ou licencié. La plupart des communications au public de prestations sont couvertes par les licences légales, ce qui explique que l'ADAMI se soit d'abord préoccupée de la perception des rémunérations "équitable" et pour copie privée.

Quant à la SPEDIDAM, son rôle dans l'exercice des droits de ses membres est plus important. Ceux-ci exerçant leur art en collectivité[1110], ils peuvent difficilement agir par eux-mêmes, sauf à créer une indivision conventionnelle dont l'inutilité serait manifeste, vu l'existence des sociétés de gestion. La SPEDIDAM remplace donc les artistes-interprètes dans tous les actes d'administration relatifs à leur droit patrimonial. Mais tant qu'elle n'est que mandataire, elle ne saurait disposer des droits, la procuration-type ne le prévoyant pas, non plus que les statuts[1111]. Sa tâche est facilitée par l'existence de conventions collectives réglant certaines utilisations secondaires. Toutefois, tant que la SPEDIDAM n'est pas signataire de ces textes, nous doutons fort que les utilisations faites conformément aux conventions collectives soient valables, à moins, naturellement, d'une autorisation écrite et expresse de la société[1112].

655. La SPEDIDAM intervient principalement dans les cas suivants :

-utilisation d'un enregistrement pour l'édition phonographique ou vidéographique (les artistes-interprètes signent seulement une feuille collective de présence pour avertir la société) ;

-utilisation d'un phonogramme du commerce pour la sonorisation d'une œuvre audiovisuelle ou d'un spectacle (ces cas échappent en effet aux exceptions de l'article L. 214-1 du Code de la propriété intellectuelle sur les utilisations secondaires des ophonogrammes) ;

1110. *Cf. supra*, n° 638 sur les critères d'adhésion à la SPEDIDAM.

1111. L'"*Acte d'adhésion aux statuts et pouvoir*" stipule que l'artiste-interprète "*confie*" à la SPEDIDAM le droit d'autoriser ou d'interdire la reproduction, la communication publique et la diffusion de ses prestations artistiques fixées. Et l'article 2 des statuts ("*Mandat de gestion*") prévoit que tout adhérent donne *mandat* exclusif à la SPEDIDAM *d'autoriser ou d'interdire* la reproduction mécanique et la communication au public de ses interprétations, non la *cession* dudit droit. Enfin, l'article 3 relatif à l'objet social ne mentionne que "*l'exercice et l'administration*" des droits reconnus par la loi aux artistes-interprètes.

1112. *Cf. supra*, nos développements sur l'exercice collectif et les conventions collectives, nos 303 et s.

-utilisation d'une bande originale de film pour la publication d'un phonogramme du commerce (selon la SPEDIDAM, cette utilisation uniquement sonore n'est pas couverte par la présomption d'autorisation de l'article L. 212-4 du Code de la propriété intellectuelle[1113], relatif à la conclusion du contrat de production audiovisuelle par un artiste-interprète).

Bien entendu, chacune des sociétés perçoit les sommes revenant à ses membres en exécution de toutes les autorisations qu'elle a délivrées et, pour l'ADAMI, des autorisations délivrées par les artistes-interprètes lui ayant confié la gestion de leurs contrats.

B. - Le cas des licences légales

656. Les sociétés de perception et de répartition des droits ont la lourde tâche de percevoir la "rémunération équitable" et celle pour copie privée des phonogrammes et vidéogrammes.

1°. - La perception de la "rémunération équitable"

657. Cette rémunération est versée, rappelons-le, par les utilisateurs de phonogrammes du commerce, en cas de communication directe de ceux-ci dans un lieu public, dès lors qu'ils ne sont pas utilisés dans un spectacle, et de leur radiodiffusion ou distribution par câble simultanée et intégrale de cette radiodiffusion (article L. 214-1 du Code de la propriété intellectuelle). Or, il est très difficile et très lourd de surveiller toutes les utilisations visées ci-dessus en raison de la multiplicité des utilisateurs : organismes de communication audiovisuelle, publics et privés ; commerçants sonorisant leur boutique ; juke-box ; discothèques ; grands magasins; transports en commun (gares, aéroports, réseau express régional (R.E.R.) ; hôtels ; etc. C'est pourquoi la gestion de ces

1113. *Cf. supra,* nos 337 et s.

droits est confiée par la loi aux sociétés de perception et de répartition des droits[1114] qui, dans ce cas, favorisent grandement l'effectivité du droit patrimonial : sans elles, la licence légale deviendrait, de fait, pour sa plus grande partie, une véritable exception aux droits voisins.

658. Mais comme la licence de diffusion de phonogrammes concerne aussi les producteurs, il fallait que toutes les parties s'unissent, ce qui fut fait en la personne de la Société civile pour la Perception de la Rémunération Equitable de la communication au public[1115]. Elle compte quatre associés : l'ADAMI, la SPEDIDAM, la S.C.P.P. (Société Civile pour l'exercice des droits de Producteurs Phonographiques) et la S.P.P.F. (Société civile des Producteurs de Phonogrammes en France). Les sociétés d'artistes ont autant de parts que les sociétés de producteurs afin que chaque profession représentée dispose d'autant de voix aux assemblées générales (*cf.* article 10 des statuts sur le vote). En effet, la rémunération équitable est répartie par moitié entre artistes-interprètes et producteurs (article L. 214-1, dernier alinéa, du Code de la propriété intellectuelle).

Les sociétés associées donnent *mandat* à la SPRE de percevoir et répartir les sommes dues par les utilisateurs. Afin de permettre la perception, ceux-ci doivent fournir à la société "*tous justificatifs des éléments nécessaires au calcul et à la répartition entre les ayants droit de cette rémunération*" (article 3, alinéa 2 de la loi n° 93-924 du 20 juillet 1993)[1116].

1114. L' article L. 214-4, C. propr. intell., donne aux sociétés de perception et de répartition des droits le monopole en matière de rémunération équitable.

1115. Sur la SPRE, *cf.* CHESNAIS (Pierre), *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique,* fasc. 325-7.

1116. *J.O.* 21 juil. 1993, p. 10259.
Cette loi se substitue aux dispositions relatives à la radiodiffusion contenues dans la décision du 9 septembre 1987 rendue par la commission prévue à l'art. 24 L. 1985 — L. 214-4 C. propr. intell. — (*cf. J.O.* 13 déc. 1987 et brochure *J.O.* n° 1255, juin 1991, p. 75), ladite décision ayant été (partiellement) annulée par le Conseil d'Etat, le 14 mai 1993 (aff. *Union pour la défense des radios locales privées, D.* 1993. I.R. 165). *Cf. supra*, n° 163.

A cet égard, la SPRE s'est heurtée à l'inertie de nombreux utilisateurs, en particulier dans le secteur des radios locales privées et celui des discothèques[1117]. Pour ces dernières, la SPRE a passé des accords avec la S.A.C.E.M. et la S.D.R.M. qui la font profiter de leurs moyens matériels de perception[1118]. Il semble que les débiteurs acceptent peu à peu la mise en œuvre des récentes dispositions légales[1119].

2°. - La perception de la rémunération pour copie privée des phonogrammes et vidéogrammes

659. Ici encore, les sociétés concernées ont dû s'unir afin de rationaliser les perceptions, d'autant que tous les titulaires de droits de propriété littéraire et artistique peuvent prétendre à rémunération pour copie privée. C'est ainsi que la SORECOP (SOciété pour la REmunération de la COPie privée sonore) et la société Copie France (société pour la rémunération de la copie privée audiovisuelle) ont été créées, l'une par la S.D.R.M., la S.C.P.P., l'ADAMI et la SPEDIDAM, le 19 septembre 1985, l'autre par les mêmes plus la PROCIREP (Société civile pour la perception et la répartition des droits de représentation publique de films cinématographiques), le 18 juillet 1986[1120]. Depuis, la S.P.P.F. est entrée dans les deux sociétés. La répartition des parts, comme dans la SPRE, est conforme à la clé de répartition de la rémunération prévue par la loi

---

1117. *Cf.* rép. min. *in La gestion des droits d'auteur et des droits voisins* par le Ministère de la Culture, préc., p. 52-53. V. aussi : Paris, 1re ch., 11 déc. 1989, aff. *N.R.J. c/ SPRE* et *S.E.R.C. c/ SPRE, Légipresse* 1990. I. 36 et 43.

1118. *La lettre d'information de l'ADAMI*, oct. 1991, p. 2, par François Parrot.

1119. *Ibidem.*

1120. Sur la SORECOP et Copie France, *cf. Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique ;* fasc.325-8, par J. Moinet.

(v. article L. 311-7 du Code de la propriété intellectuelle). Ainsi, le capital social de la SORECOP est détenu à hauteur de 50% par la S.D.R.M., de 25% par les sociétés d'artistes-interprètes, et de 25% par celles de producteurs phonographiques. La société Copie France partage son capital par tiers entre la S.D.R.M., de première part, les sociétés d'artistes-interprètes, de deuxième part et celles de producteurs phonographiques et audiovisuels de troisième part.

Sous les mêmes peines que pour la rémunération équitable, les importateurs, les fabricants et les personnes qui réalisent des acquisitions intracommunautaires (au sens du 3° du I de l'article 256 bis du Code général des impôts[1121]) de cassettes vierges doivent s'acquitter de la rémunération pour copie privée entre les mains de la SORECOP et de Copie France. Seules des sociétés de ce type sont habilitées à percevoir les sommes (article L. 311-6 alinéa 1er du Code de la propriété intellectuelle).

C. - Les contrats de production audiovisuelle

660. Les contrats de production audiovisuelle doivent être signés par les artistes-interprètes lorsqu'ils ont la nature d'un contrat d'engagement[1122]. Cela n'interdit pas l'intervention des sociétés de gestion collective en vue de négocier éventuellement les rémunérations dues[1123].

Lorsque le contrat a pour objet l'utilisation d'une prestation déjà fixée, il peut être conclu par l'intermédiaire des sociétés de gestion dûment mandatées.

1121. L'art. 256 bis résulte d'une loi n° 92-677 du 17 juillet 1992. Il est entré en vigueur le 1er janv. 1993.

1122. *Cf. supra*, n° 331.

1123. *Cf. supra*, nos 343 et s.

Mais nous avons déjà vu que l'ADAMI laissait le soin à ses adhérents de passer eux-mêmes les contrats d'exploitation de leur droit voisin[1124]. Il en est ainsi en matière audiovisuelle. En revanche, la SPEDIDAM signe elle-même ces contrats en exécution des mandats reçus de ses adhérents. L'article L. 212-4 du Code de la propriété intellectuelle ne semble pas s'y opposer puisqu'il vise le "*contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur...*" Or, on sait que les actes signés par le mandataire, ès qualités, produisent leurs effets entre mandant et tiers, ici entre artiste et producteur. Ainsi, la SPEDIDAM joue le rôle de défenseur des droits de ses adhérents dans des hypothèses où ceux-ci ne pourraient négocier des conditions avantageuses, et ce, même si les rémunérations minimales sont fixées par accords collectifs ou commission. En effet, la société de gestion est plus à même d'obtenir d'éventuels dépassements de tarifs en raison de sa qualité de gestionnaire professionnel.

L'ADAMI et la SPEDIDAM perçoivent les sommes dues par les producteurs en exécution des contrats de production audiovisuelle.

661. Si les artistes-interprètes participent au tournage du film, ils perçoivent un cachet dont le minimum est fixé par l'accord spécifique du 7 juin 1990 *concernant les artistes-interprètes engagés pour la réalisation d'une œuvre cinématographique,* rendu obligatoire par arrêté du Ministre de la culture pris le 17 octobre 1990[1125]. Seul le complément de salaire (article 1er, alinéa 3 de l'accord spécifique) proportionnel aux recettes nettes d'exploitation perçues par le producteur après amortissement du coût du film sera donc perçu par les sociétés de gestion, ce qui n'empêche pas ces sommes d'être qualifiées légalement de salaires[1126]. Si les artistes-interprètes se contentent d'enregistrer

---

1124. *Cf. supra*, n° 612.

1125. *J.O.* 1er déc. 1990 et brochure *J.O.* n° 1255, juin 1991, p. 67-70.

1126. Sur cette qualification, *cf. supra*, n° 143.

la musique du film auprès d'un producteur de phonogrammes, l'accord spécifique du 7 juin 1990 ne s'appliquera pas. Les redevances dues en contrepartie des autorisations présumées seront cependant versées à l'ADAMI ou à la SPEDIDAM. Cette dernière fait signer aux musiciens une feuille de présence spéciale à ce cas : la destination de la fixation justifie en effet l'application de tarifs plus élevés que pour la production de phonogrammes, d'ailleurs calculés de façon différente.

662. En matière d'œuvre télévisuelle, il y a lieu d'appliquer la convention collective du 16 mai 1977, modifiée par l'avenant du 5 mars 1987, relative aux conditions d'emploi et de rémunération des artistes musiciens employés dans les émissions de télévision[1127] [1128]. Aucune convention collective ne règle le montant des redevances ou suppléments de cachet dus aux artistes-interprètes enregistrant de la musique destinée à sonoriser une œuvre cinématographique. En effet, la convention collective du 1er juillet 1964[1129] ne porte que sur les conditions de travail et les salaires dus pour la prestation vivante ; mais aucune clause ne porte sur les droits voisins, en dehors du cas des disques reproduisant la musique d'un film.

663. Enfin, l'utilisation de phonogrammes du commerce aux fins de sonorisation des œuvres audiovisuelles dites "*vidéo-musiques*"(vulgairement appelées "clips") donne lieu à une rémunération déterminée par un accord collectif du 18 décembre 1984 complété par trois annexes du même jour et

---

1127. Sur celle-ci, *cf. Droit de l'audiovisuel,* Lamy, 1989, n°s 500 et 523, par Denise Gaudel. Celle-ci constate que la décision de la Commission du cinéma du 3 avril 1986 (remplacée depuis par l'accord spécifique du 7 juin 1990 rendu obligatoire par l'arrêté du 17 octobre 1990) "*ne semble pas s'appliquer au cas de l'artiste musicien n'apparaissant pas à l'image*". (*op. cit.*, n° 524, p. 373).

1128. *Cf.* le texte de la convention collective modifiée *in L'artiste musicien*, n° 79, 2ème trimestre 1987.

1129. Modifiée par avenant du 18 avril 1967.

modifié par avenant du 22 janvier 1985[1130]. Par exemple, l'utilisation d'un vidéogramme de ce type dans des représentations publiques (autres que la télévision et la câblo-distribution) est rémunérée à raison de 100 francs par minute pour un usage d'une durée maximale d'un an (annexe II).

On le voit, les sociétés de perception et de répartition des droits sont également soumises à la hiérarchie des normes juridiques : les conventions qu'elles passent doivent être conformes à la loi. Ce bel ordonnancement n'est malheureusement pas toujours respecté, et de trop nombreuses incertitudes laissent subsister une regrettable insécurité juridique sur bien des points.

La seconde tâche des sociétés de gestion consiste à répartir les sommes perçues, ce qui n'est guère plus simple que la perception.

§ 2. - La répartition des sommes perçues

664. Les sommes perçues en exécution des contrats d'exploitation passés par les artistes-interprètes ou par les sociétés de gestion sont réparties sans difficulté dès lors que l'identité des ayants droit est déterminée par les contrats.

Il est, en revanche, plus difficile de distribuer avec exactitude les sommes provenant des licences légales. En ce qui concerne la rémunération "équitable", cette opération n'est rendue possible que par la fourniture des programmes exacts d'utilisations de phonogrammes par les débiteurs. Quant à la rémunération pour copie privée des phonogrammes et vidéogrammes, chaque société a son système propre (qui relève du contrat de société). L'ADAMI a recours à des sondages établis par la SOFRES pour le compte de la SORECOP

1130. Ces textes constituent les conventions collectives visées par l'article L. 212-5, C. propr. int. Il serait préférable que des accords spécifiques du type de celui du 7 juin 1990, mentionné *supra*, n° 619, soient signés dans chaque domaine particulier afin d'éviter les incertitudes et les contradictions éventuelles entre le nouveau Code et les anciennes conventions collectives.

et de Copie France qui permettent d'établir un "*taux de copiage privé par catégorie d'œuvres*"[1131]. Pour les artistes apparaissant à l'écran, elle calcule le nombre de secondes des œuvres audiovisuelles concernées, puis répartit le total des rémunérations pour copie privée audiovisuelle au *prorata* de la durée de chaque œuvre interprétée. Ce système fait donc abstraction du taux réel de copiage privé de chaque œuvre. Ainsi, l'interprète d'une œuvre télévisée qui n'a peut-être jamais été enregistrée par des particuliers au moyen d'un magnétoscope percevra néanmoins sa part de rémunération. C'est un aspect, sans doute inévitable, de la collectivisation des droits voisins — solidarité professionnelle oblige.

665. A la SPEDIDAM, la répartition pour copie privée se fonde également sur les sondages de la SOFRES. Elle détermine ainsi les prestations les plus copiées. Mais le calcul est pondéré par le décompte du nombre de séances d'enregistrement effectuées par chacun des artistes-interprètes : plus on enregistre dans un genre donné, plus on perçoit de rémunérations pour copie privée. En clair, les sondages ne servent qu'à répartir la somme globale perçue pour un exercice donné en trois genres musicaux : musique classique, musique populaire et musique de film. Ce n'est que pour calculer la somme revenant à chaque artiste dans chaque genre que le nombre de séances d'enregistrement est pris en considération.

1131. Ministère de la Culture, étude précitée, 1990, p. 175, n° 3.4.3.

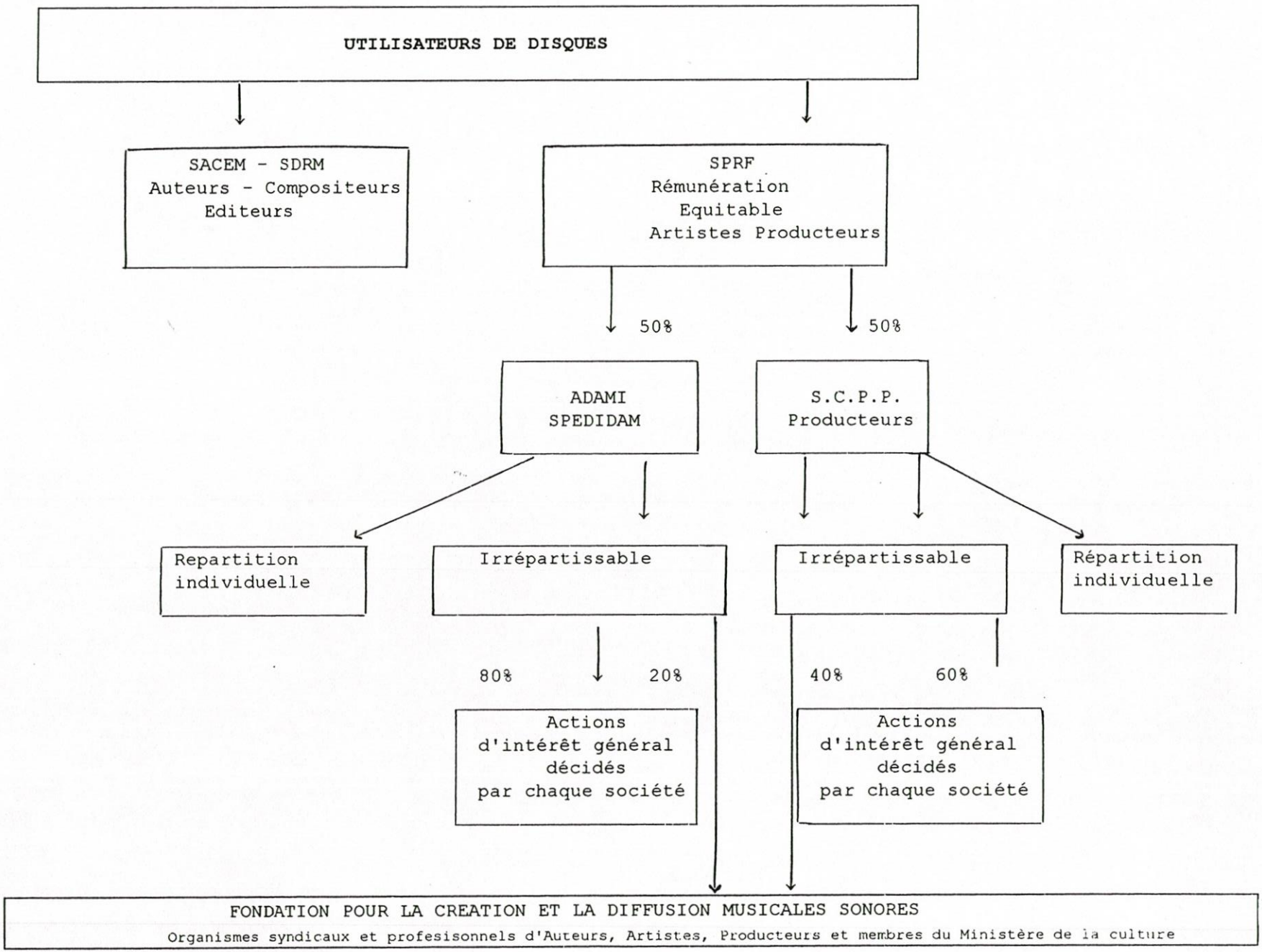
d'utilisation secondaire que les sociétés peuvent modifier contractuellement[1133].

	ADAMI	SPEDIDAM
- rémunération au titre de la radiodiffusion et de la câblo-distribution (art. L. 214-1, 2°, c. propr. int.)	50 %	50 %
- rémunération au titre de la communication dans les lieux publics et établissements sonorisés (art. L. 214-1, 1°, C. propr. int.).	20 %	80 %
- rémunération au titre de la copie privée sonore (art. L. 311-1 C. propr. int.)	50 %	50 %
- rémunération au titre de la copie privée audiovisuelle (idem)	80 %	20 %

Pour une vue d'ensemble de la répartition de la rémunération équitable et pour copie privée, on se reportera aux schémas des deux pages suivantes (nos 667 et 668).

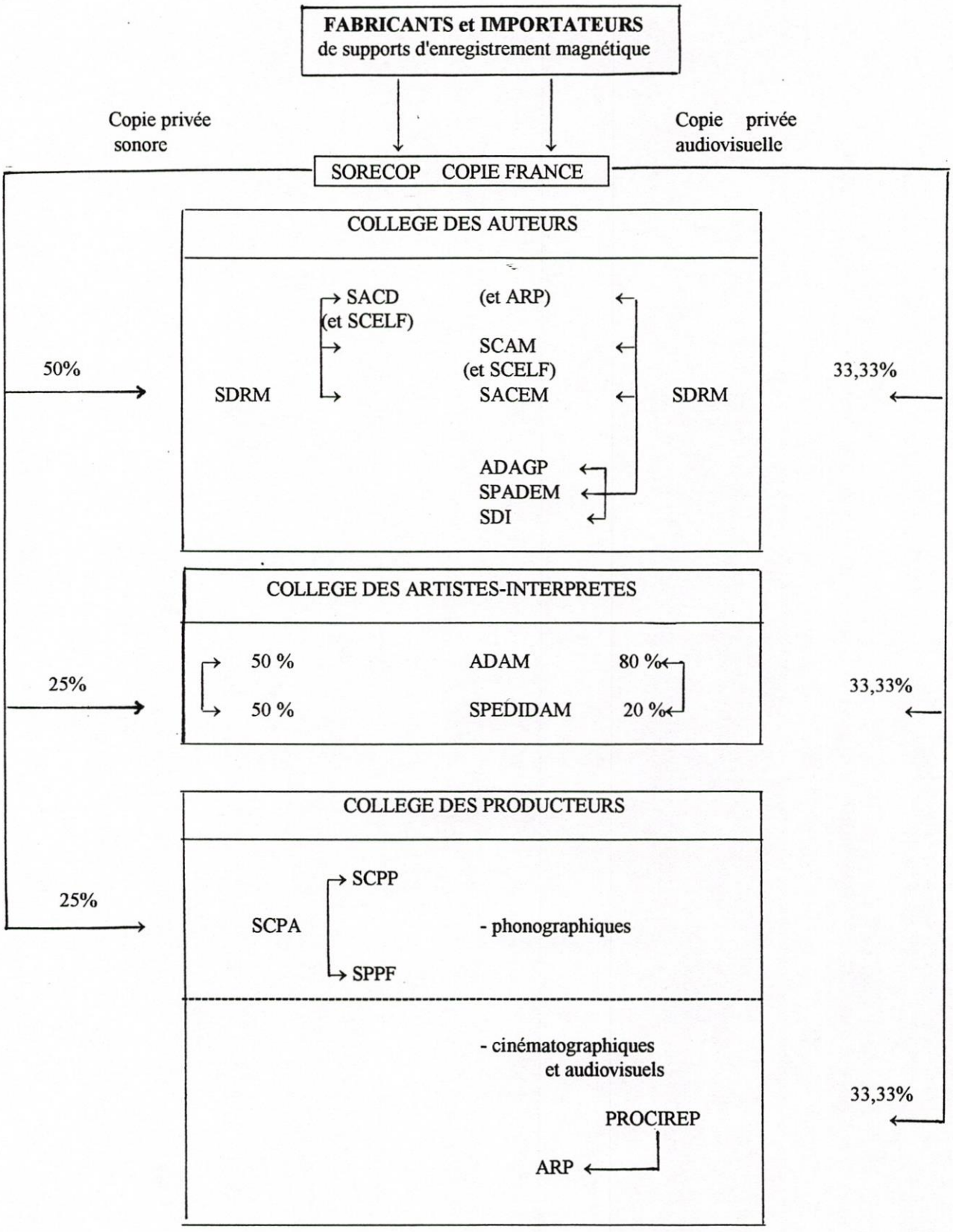
1133. Ministère de la Culture, *op. cit.*, p. 167, n° 2.1.

667. ORGANIGRAMME DES SOCIETES D'ARTISTES - AUTEURS - PRODUCTEURS



668. SCHEMA DES FLUX DE LA REMUNERATION POUR COPIE PRIVEE

(Ministère de la Culture, p. 50)



Sur les sommes à répartir, chacune des sociétés retient un pourcentage qui lui permet de payer ses frais de fonctionnement. Il est de l'ordre de 15 à 18%, selon les sociétés et les années, par application des délibérations prises en assemblée générale chaque année.

Le rôle des sociétés de perception et de répartition des droits dans la mise en œuvre du droit voisin de l'artiste-interprète ne se limite pas à l'exercice du droit patrimonial : il s'étend aussi aux actions en justice, c'est-à-dire à la sanction des droits dont elles ont la gestion.

§ 3. - La défense des droits de l'artiste-interprète

669. S'il n'est pas contesté qu'elles peuvent (et doivent) agir en justice pour obtenir l'exécution par les utilisateurs de prestations enregistrées de leurs obligations légales et contractuelles (A), il est plus douteux qu'elles puissent agir sur le fondement du droit moral (B).

A. - La défense du droit patrimonial

670. Lorsque la société de gestion est cessionnaire de droits patrimoniaux, son intérêt à agir est acquis et elle peut ester en justice en son nom propre, pourvu qu'elle justifie de cessions valables[1134].

1134. Pour le cas de la S.A.C.E.M., admise à agir en contrefaçon contre une discothèque, *cf.* Crim., 28 juin 1988, *R.I.D.A.* avril 1989, n° 140.215 : la cour d'appel "*a souligné à juste titre que cet organisme de défense professionnelle tirait de la loi et de ses statuts la qualité requise non seulement pour protéger les intérêts collectifs des auteurs-compositeurs, mais aussi pour agir en justice en raison du préjudice directement causé à ladite société par des actes de contrefaçon dûment constatés...*" (*R.I.D.A.* n°140, p. 219-220).

La technique du mandat semble se heurter, au contraire, à la règle traditionnelle : "nul ne plaide, en France, par procureur (excepté le roi)".

671. Cet obstacle a été purement et simplement écarté par la Chambre criminelle de la Cour de cassation : "*l'adage "nul ne plaide par procureur" ne peut être invoqué dès lors que la loi donne ce pouvoir auxdits organismes*"[1135]. Autrement dit, la solution retenue en cas d'apport-cession de droits d'auteurs ou de droits voisins vaut également pour le cas où la société de gestion est mandataire de ses adhérents[1136]. Non seulement la société est investie par la loi de la qualité pour agir, mais elle a même un *intérêt propre* "*en raison du préjudice directement causé à ladite société*"[1137].

En effet, étant rémunérée de son mandat de perception et de répartition des sommes dues à ses membres par un pourcentage des sommes perçues, elle subit un *lucrum cessans* en même temps que les auteurs pour lesquels elle agit. On peut en conclure que les sociétés de gestion ont qualité pour agir même en vue de la protection des droits de titulaires qu'elles ne comptent pas parmi leurs membres ! (... du moins sont-elles présumées avoir qualité pour agir). Cette solution a été reprise et explicitée par la cour de Paris (4ème chambre, A), dans un arrêt du 27 février 1990[1138]. Mais la même cour (1ère chambre), quelques mois plus tard, a déclaré la SPEDIDAM irrecevable à réclamer une rémunération due à des artistes ne figurant pas parmi ses adhérents[1139].

1135. Même arrêt, p. 219.

1136. Dans l'affaire jugée par Crim., le 28 juin 1988 (*R.I.D.A.*, avril 1989, n° 140.215) susvisée, la S.A.C.E.M. agissait aussi en tant que mandataire des sociétés d'auteurs étrangères.

1137. Même arrêt, p. 219-220.

1138. Aff. *SPEDIDAM c/ S.A.R.L. Carthago Films, D.* 1991.300, note Wekstein.

1139. Aff. *Soc. Antenne 2 c/ S.N.A.M., SPEDIDAM et autres*, Paris, 1ère ch., 10 juillet 1990, *R.I.D.A.* janvier 1991, n° 147.315.

672. La solution de ce problème repose sur l'interprétation de l'article L. 321-1, alinéa 2, *in fine*, du Code de la propriété intellectuelle[1140], lequel énonce : "*Ces sociétés civiles régulièrement constituées ont qualité pour ester en justice pour la défense des droits dont elles ont statutairement la charge*". La loi renvoie donc aux statuts des sociétés de perception et de répartition des droits. Or, ceux de la SPEDIDAM stipulent que "*la Société a qualité pour ester en justice tant au nom de ses membres que dans l'intérêt collectif pour faire respecter la loi du 3 juillet 1985 en ses dispositions relatives aux drois des artistes-interprètes*" (article 3 -*Objet*, 4°- *in fine*). Sauf à contester la validité de cette clause, il apparaît donc clairement que la SPEDIDAM peut agir pour la défense de la profession qu'elle représente, sans avoir à justifier du mandat des artistes lésés. Or cette partie de son activité ne semble en rien illicite. D'ailleurs, les statuts sont soumis au Ministre de la Culture avant mise en vigueur ; ce qui fut fait pour la SPEDIDAM, et aucune action n'a été intentée par ledit Ministre à ce sujet, comme l'aurait permis l'article L. 321-3 du Code de la propriété intellectuelle[1141], s'il avait estimé cette activité illicite.

Quant aux statuts de l'ADAMI, ils prévoient que la société a "*qualité pour diligenter toute procédure d'intérêt général, notamment dans le cadre de la protection et défense des ayants-droit, tel que prévu dans la loi du 3 juillet 1985*"[1142]. L'expression "*ayants-droit*" vise certainement les titulaires de droits, en général.

673. Il apparaît donc que les sociétés civiles d'artistes-musiciens ont qualité pour agir en justice en vue de faire respecter les droits que la loi leur a

---

1140. Ex-art. 38, L. 3 juillet 1985, dont les termes sont très proches de ceux de l'art. 65, al. 2, L. 11 mars 1957, devenu art. L. 331-1, al. 2, C. propr. intell.

1141. Certes, ce texte vise la "*constitution*" d'une société de ce type. Mais il est logique de l'appliquer aussi aux modifications statutaires qui pourraient être aussi graves qu'une constitution de société.

1142. Art. 2. — *Objet*, dernier al.

reconnus, sans égard à l'appartenance des artistes-musiciens en cause à l'une des sociétés de gestion. La solution n'est d'ailleurs pas contraire à la jurisprudence sur la Société des Gens de Lettres de France[1143]. En effet, si l'action de cette dernière a été plusieurs fois jugée irrecevable, c'est d'abord parce qu'elle se fondait sur le droit moral de l'auteur, ensuite parce que ses statuts n'ont pas été interprétés comme lui permettant d'agir de ce chef. Il semble donc que l'arrêt précité de la cour de Paris (1ère chambre) du 10 juillet 1990[1144] reste isolé et n'empêche pas la solution générale retenue par la chambre criminelle de la Cour de cassation de s'imposer[1145].

Une telle conclusion serait au contraire déplacée s'agissant du droit moral. C'est ce que nous allons montrer maintenant.

B. - La défense du droit moral

674. Les sociétés de gestion ne peuvent invoquer à leur profit l'arrêt précité de la chambre criminelle du 28 juin 1988[1146], dans l'affaire diligentée par la S.A.C.E.M., puisque la Haute juridiction se fondait sur les *intérêts collectifs* des auteurs-compositeurs et l'*intérêt personnel de la société.* Or, le droit moral correspond à un intérêt individuel, exclusivement personnel, bien distinct de celui des sociétés de gestion. Par ailleurs, on sait que la S.G.D.L. n'est pas

---

1143. Civ. 1ère, 6 déc. 1966, concl. Lindon, *J.C.P.* 1967. II. 14937 ; Civ. 1ère, 16 avril 1975, *Bull. civ.* I, n° 134, p. 116.

1144. V. supra, n° 629. Cet arrêt est d'ailleurs fort peu motivé sur ce point, à l'inverse de celui rendu par la 4ème chambre de la même cour le 27 février 1990.

1145. En ce sens : GAUTIER (Pierre-Yves) *Propriété littéraire et artistique*, 1991, n° 289, p. 478-479. *Contra* : DESURMONT (Thierry), *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique*, fasc. 324, n° 36, *in fine;* BERTRAND (André), *Le droit d'auteur et les droits voisins,* Masson, 1991, nos 9-13, p. 360, avec quelques hésitations, cependant.

1146. *Cf. supra*, n° 628.

admise à défendre le droit moral d'un auteur déterminé[1147]. Mais les motifs avancés par la 1ère chambre civile de la Cour de cassation dans ses arrêts nécessitent une interprétation.

En effet, dans chacune des décisions, il est énoncé que l'article 65 de la loi du 11 mars 1957[1148] limite à la défense des intérêts professionnels dont ils ont statutairement la charge les pouvoirs des organismes désignés par ce texte. Et la conclusion est immédiatement donnée : la S.G.D.L. n'a pas qualité pour ester en justice afin de protéger le droit moral d'un auteur déterminé (ici Choderlos de Laclos, là Paul Féval). Mais il est difficile de savoir si la raison en est que les statuts de la S.G.D.L., tels qu'interprétés par les juges du fond, ne prévoient pas une telle action ou si c'est l'article 65 alinéa 2 de la loi du 11 mars 1957[1043] qui s'y oppose. En l'état actuel de la jurisprudence, il est loin d'être assuré que les sociétés puissent agir pour protéger le droit moral d'un artiste déterminé, même si la qualité pour agir dans un tel cas a été implicitement reconnue par la cour de Paris, dans son arrêt du 27 février 1990[1149]. Selon la décision, il suffit que l'action soit conforme à l'objet social. Dès lors que les statuts de l'ADAMI et ceux de la SPEDIDAM confient à la société le soin d'agir en vue de faire respecter tous les droits résultant de la loi du 3 juillet 1985 (du Code de la propriété intellectuelle) relatifs aux artistes-interprètes, le droit moral pourrait donc être l'objet d'une action en justice intentée par ces sociétés[1150].

1147. Paris, 10 juil. 1957, *Dutourd c/ Royer de la Bastie et autres, D.* 1957.622, note Lindon ; civ. 1ère, 6 déc. 1966, *soc. Films Marceau et autres c/ S.G.D.L.* (2 espèces), *J.C.P.* 1967. 14937, concl. Lindon ; 1ère civ., 16 avril 1975, *S.G.D.L. c/ Soc. Les Presses de la Cité et autres, Bull. civ.* I, n° 134, p. 116.

1148. Art. L. 331-1, al. 2 C. propr. intell.

1149. Aff. préc. *SPEDIDAM c/ S.A.R.L. Carthago Films, D.* 1991. 300, note Wekstein.

1150. Dans le même sens, *cf.* Paris, 19 fév. 1992, *SPEDIDAM c/ Europe 2*, préc., inédit, *supra*, n° 653.

675. Certains représentants de la doctrine souhaitent un revirement de jurisprudence en ce sens[1151]. Il est permis de ne pas les suivre pour plusieurs raisons.

D'abord, le droit moral nous paraît bien trop attaché à la personne du créateur pour pouvoir faire l'objet d'un mandat. C'est un droit hors du commerce juridique tout comme les autres droits de la personnalité qui demeurent en principe extra-patrimoniaux [1152]. *A fortiori* ne peut-il être exercé par autrui sans mandat. Ensuite, il semblerait abusif de considérer que la loi a investi les sociétés civiles d'artistes d'une telle mission en dépouillant corrélativement les titulaires d'un droit de la personnalité. Enfin, en pratique, il serait trop difficile de déterminer quand il y a atteinte au respect de l'interprétation, étant donné que cette notion est purement subjective. Ainsi, l'artiste-interprète pourrait condamner tel remixage de ses anciennes chansons, alors que la société de gestion le jugerait au contraire très bénéfique pour la modernisation de l'image de marque du chanteur. Les motifs avancés par l'artiste seront plus souvent purement moraux tandis que la société évitera presque toujours d'agir de peur de réduire le volume de ses perceptions.

Pour toutes ces raisons, il nous semble souhaitable que la jurisprudence refuse aux sociétés de perception et de répartition le droit d'ester en justice pour la défense du droit moral des artistes-interprètes. Si tel n'était pas le cas, il n'en resterait pas moins que les artistes-interprètes pourraient toujours faire défense à la société d'agir, n'ayant pu se dépouiller de leur droit moral (puisque celui-ci est inaliénable et imprescriptible [article L. 212-2 alinéa 2 du Code de la

---

1151. Le Professeur Pierre-Yves Gautier considère que toute la collectivité des créateurs a un intérêt professionnel à voir sanctionnées les violations du droit moral d'un auteur ou artiste déterminé (*op. cit.*, n° 290, p. 479).

1152. *Cf.* STARCK (Boris), par ROLAND (Henri), et BOYER (Laurent), *Introduction au droit*, Litec, 3ème éd. 1991, n° 1102, p. 444 où on lit que les droits de la personnalité sont placés *extra commercium*. V. aussi, des mêmes, *Droit civil. Obligations. 2. contrat*, Litec, 4ème éd. 1993, n° 535, p. 230 : les droits de la personnalité "*ne peuvent faire l'objet d'une quelconque convention*".

propriété intellectuelle]). Tout au plus pourrait-on envisager un mandat *ad hoc* donné à la suite d'informations que la société pourrait avoir collectées et transmises à l'adhérent concernant la violation de son droit.

676. Pour terminer, il convient de préciser la portée des règles que l'on vient de défendre. Il est certain qu'elles ne peuvent s'appliquer qu'au droit au respect du nom, de la qualité et de l'interprétation, à l'exclusion du *droit de divulgation*. Ce droit est en effet trop intimement lié au droit patrimonial pour qu'on puisse l'en isoler. Aussi les sociétés de gestion sont-elles sans nul doute habilitées à agir au pénal dès lors que des prestations ont fait l'objet d'utilisations secondaires sans autorisation. D'ailleurs, on peut fort bien considérer que l'artiste-interprète a déjà exercé son droit de divulgation en acceptant la communication au public ou la fixation de sa prestation vivante, la faisant ainsi entrer dans le commerce juridique[1153]. Alors disparaîtrait le problème posé par la dualité du droit d'autoriser.

1153. *Cf. supra*, n° 479.

CONCLUSION

677. Au terme de cette étude, une constatation s'impose : le droit voisin de l'interprète d'œuvres musicales comporte encore de nombreuses incertitudes. Non seulement le concept même de *droit voisin* n'est pas clairement défini, mais encore, l'artiste-interprète lui-même se trouve placé dans une catégorie hybride, à mi-chemin entre le droit d'auteur et les autres droits voisins.

Et, pour ainsi dire, il n'est, à son tour, que voisin de ses propres voisins, ses partenaires de la communication culturelle : producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et entreprises de communication audiovisuelle. Plusieurs éléments l'ont montré.

678. Prenant de la hauteur, l'on peut à présent faire une synthèse des dispositons légales contenues dans le Code de la propriété intellectuelle.

On s'aperçoit, d'abord, que certaines dispositions relatives aux artistes-interprètes sont inspirées du droit d'auteur. Il en est ainsi du droit moral — bien que réduit à certaines prérogatives — du droit patrimonial qui, dans son principe, consiste, pour les auteurs comme pour les interprètes en un *droit de fixation ou reproduction* et en un *droit de représentation ou communication au public* ; enfin de la limitation dans le temps du droit exclusif et des dispositions relatives au contrat de production audiovisuelle. Ce ne sont là que des exemples qui

révèlent que le droit voisin de l'artiste-interprète s'abreuve, pour ainsi dire, aux sources du droit d'auteur[1154].

Il apparaît également que plusieurs dispositions s'appliquent à la fois aux interprètes et aux producteurs de phonogrammes. Il s'agit de la "*rémunération équitable*" due en contrepartie de la licence légale relative à la diffusion des phonogrammes. On peut y ajouter l'article L. 321-10 du Code de la propriété intellectuelle sur les "*contrats généraux d'intérêt commun*".

Certaines infractions pénales sont communes aux divers titulaires de droits voisins. Ainsi le délit de l'article L. 335-4 alinéa 1er dudit Code protège-t-il à la fois les artistes-interprètes, les producteurs de phonogrammes et vidéogrammes et les entreprises de communication audiovisuelle.

Enfin, on est frappé par l'existence de règles communes aux droits des auteurs et à certains droits voisins. Il s'agit du titre consacré aux sociétés de perception et de répartition des droits[1155].

Il faut avouer, cependant, que les dispositions communes à tous les titulaires susvisés se font exceptionnelles. Nous avons déjà relevé le délit de l'article L. 335-4 du Code de la propriété intellectuelle. A part ces règles pénales, nous ne voyons que les articles L. 331-1 et L. 331-2 (chapitre Ier, titre III, livre III). Si l'on nous autorise cette image empruntant à la théorie mathématique des ensembles, on pourra dire que les intersections entre chaque ensemble de règles sont réduites. Le droit de la propriété littéraire et artistique est aujourd'hui un enchevêtrement

---

1154. Ce point de vue n'est pas celui de toute la doctrine, loin s'en faut. Nous avons déjà eu l'occasion de le constater (par exemple, dans l'introduction).

1155. Livre III, titre II du Code.

complexe de dispositions, les unes communes à tous les titulaires de droits, d'autres spéciales, d'autres enfin communes à certains titulaires seulement. A ce titre, le droit des artistes-interprètes présente une intersection avec celui des auteurs, mais aussi une autre intersection avec certains droits voisins. Entre les deux, il comprend un lot de règles hybrides qui hésitent entre un droit d'auteur et un droit voisin à caractère industriel, voire un droit du travail.

679. *De lege ferenda,* il serait sans doute utile de mieux caractériser le droit de l'interprète en le détachant davantage de ses voisins, personnes morales : les producteurs et entreprises de la création culturelle et médiatique. Ainsi l'interprète ne serait plus assimilé à des personnes d'une nature toute différente et acquerrait son autonomie juridique. Une telle réforme irait certes à contre-courant de l'esprit de la loi du 3 juillet 1985, si l'on en croit l'analyse qu'en ont faite certains commentateurs[1156]. Mais il n'est pas dit que le marché de la culture et de l'audiovisuel absorbe inévitablement la personnalité de l'interprète. Celui-ci conserve, en effet, une supériorité indéfectible : sa prestation est nécessaire à l'activité des producteurs. De là, il tient un pouvoir de fait sur ses partenaires, dès lors que son concours leur est indispensable. Son droit de divulgation apparaît ainsi comme l'ultime îlot de résistance à l'industrialisation de son activité.

680. Si l'on examine maintenant les rapports entre les titulaires de droit d'auteur et de droits voisins, on s'aperçoit qu'il existe, de l'auteur au diffuseur, une circulation d'objets créatifs — œuvres, interprétations supports de sons et d'images, programmes sonores et audiovisuels. C'est

---

1156. Revoir, par exemple, EDELMAN (Bernard), *Propriété littéraire et artistique*, "Que sais-je ?", *passim, Droit d'auteur droits voisins. Droit d'auteur et marché*, Dalloz, 1993, *passim* ; DAVERAT (Xavier), *L'artiste-interprète*, thèse 1990, *passim.*

une chaîne qui relie le créateur initial au consommateur d'œuvres de l'esprit.

En matière musicale, le premier acte créateur, celui sans qui l'art même n'existerait pas, appartient au compositeur. Vient ensuite l'interprète sans qui l'œuvre ne s'incarnerait pas, ne serait qu'*écriture* et non pas *sons*. Dans certains cas, ces deux personnages suffisent pour contenter le public : à l'opéra, au concert. Mais dans notre société où le dieu des médias règne partout en maître, l'auditeur est devenu un *consommateur* et il achète des disques, des cassettes, écoute la radio et regarde la télévision ou interroge son ordinateur. Il faut donc, pour l'atteindre, recourir à un autre maillon de la chaîne de la communication : la production de supports des interprétations (les phonogrammes et vidéogrammes, voire les logiciels) et la diffusion par radio ou télévision (ondes hertziennes, câble, satellites, etc.). Au dernier maillon de la chaîne, l'œuvre musicale enregistrée et reproduite sur des phonogrammes ou des vidéogrammes est, hélas, devenue un *produit* de consommation courante.

681. Comme les progrès techniques ne s'arrêtent pas, de nouveaux diffuseurs vont bientôt apparaître qu'il faudra qualifier en droit. La "*télévision interactive*" et la "*dématérialisation*" des fixations, transformées en "*puces*" ou "*mémoires vives*" commencent à poser de nouveaux problèmes[1157]. Comme par le passé, le droit s'en trouvera infléchi et devra s'adapter. Il est possible que les droits voisins, prenant de l'ampleur, attirent à eux le droit d'auteur. Ainsi le droit exclusif pourrait-il perdre de sa force par une généralisation de la gestion

---

1157. La *mémoire vive* se dit, en abrégé : "*R.A.M.*", de l'anglais "*Read And write Memory*". La *mémoire "morte"* est dite "*R.O.M.*" ("*Read Only Memory*"). D'où "*C.D. ROM*": "*Compact Disc Read Only Memory*" ou encore *Disque Optique Compact, D.O.C.*

collective et par une multiplication des cas de licence non-volontaire. Il rejoindrait de cette façon le droit des artistes-interprètes. Il faut d'ailleurs reconnaître que le droit d'auteur est quelque peu mis à mal, tant par la multiplication des nouveaux titulaires de droits, que par l'extension de leurs prérogatives. Ainsi, les éditeurs ont réclamé l'institution d'un droit voisin à leur profit ; ainsi, on voit apparaître les nouveaux droits de location et de prêt. La suprématie du droit d'auteur, inscrite dans le Code de la propriété intellectuelle[1158] demeurera-t-elle un principe absolu ? Il faudra pour cela que le législateur résiste à certaines luttes d'influence auxquelles pourraient se livrer les partenaires de la création artistique.

Mais le juriste n'est pas devin. Laissons au temps le soin de s'accorder avec les Muses et au droit de régler ses balances.

682. Certaines réformes des droits voisins paraissent, au contraire, aisément prévisibles. Elles vont résulter de l'application de trois directives d'ores et déjà adoptées[1159].

1158. Art. L. 211-1, C. propr. intell.

1159. Sur le programme d'action communautaire en matière de droits intellectuels, v. FRANÇON (André), "Réflexions sur le Livre vert", *R.I.D.A.*, janv. 1989, n° 139. 129-157 ; Euro Info CFCE, "L'harmonisation communautaire du droit d'auteur et des droits voisins", *Cahiers juridiques et fiscaux de l'importation* 1993, n° 4, p. 871 à 882 ; FRANZONE (Danièle), "Droit d'auteur et droits voisins : bilan et perspectives de l'action communautaire", *Revue du Marché unique européen* 1993, n° 2, p. 142 et s.

1°.- Les artistes-interprètes vont d'abord bénéficier d'un droit de location et d'un droit de prêt de leurs prestations fixées[1160]. Au sens de la directive instituant ces nouveaux droits, la "*location*" est la mise à disposition des fixations — autrement dit des phonogrammes et des vidéogrammes — "*pour l'usage, pour un temps limité et pour un avantage économique et commercial direct ou indirect*"(article 1. 2 de la directive). Le "*prêt*" est la mise à disposition des fixations "*pour l'usage, pour un temps limité et non pour un avantage économique ou commercial direct ou indirect, lorsqu'elle est effectuée par des établissements accessibles au public*" (article 1. 3 de la même directive).

Les Etats membres auront la faculté de déroger au droit exclusif pour le prêt public. Ils auront alors deux options : soit supprimer purement et simplement le droit d'autoriser dans ce cas bien précis (exception absolue), soit prévoir une licence légale (article 5.1).

Une autre nouveauté sera instituée : le droit de distribution. Les artistes-interprètes auront "*un droit exclusif de mise à la disposition du public*" *des "fixations de leurs éxecutions, y compris de copies par la vente ou autrement*" (article 9).

Les artistes-interprètes français semblent déjà bénéficier de tels droits puisqu'ils peuvent, en principe, autoriser ou interdire tous modes

---

1160. *Cf.* Directive 92/100/CEE du Conseil du 19 nov. 1992 *relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle*, *J.O.C.E.* n° L 346 du 27 nov. 1992, p. 61 et s. Sur celle-ci, v. GELLER (Edward), "Le droit de location communautaire : comment éviter les objections basées sur la Convention de Berne ?", *A.L.D.* 1992. 29-34 ; COMTE (Henri), "Une étape de l'Europe du droit d'auteur : la directive CEE du 19 novembre 1992 relative au prêt et à la location", *R.I.D.A.*, oct. 1993, n° 158. 3-73 ; JORNA (Kerstin), "La directive 92/100 : location - prêt... et droits voisins", *Angle droit*, févr. 1993, n° 17, p. 14-15.

d'exploitation de leur prestations (article L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle).

2°. - La seconde directive qui intéresse les artistes-interprètes porte sur la durée des droits voisins[1161]. Celui des artistes-interprètes durera toujours cinquante ans, mais le point de départ du délai devra être plus précis que dans l'actuelle loi française. En effet, les droits des artistes-interprètes expireront, en principe, cinquante ans après la date de l'exécution. Toutefois, si une fixation de l'exécution fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public dans ce délai, les droits expireront cinquante ans après la date du premier de ces faits (article 3, alinéa 1er de la directive n° 93/88). Le Parlement français devra donc modifier l'article L. 211-4 du Code de la propriété intéllectuelle sur ce point.

3° - Parmi les innovations futures, il convient également de mentionner les modalités d'exercice du droit patrimonial, lorsque les prestations des artistes-interprètes sont communiquées au public par satellite ou par câble[1162]. La diffusion par satellite sera soumise au régime de la présomption d'autorisation, dèja prévu en matière de contrat de production audiovisuelle (article 4 de la directive CEE 93/83 du Conseil). Quant aux droits de retransmission par câble, ils seront obligatoirement éxercés par les sociétés de perception et de répartition

---

1161. Directive n° 93/98/CEE du Conseil du 29 oct. 1993 *relative à l'harmonisation de la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins*, *J.O.C.E.* n° L. 290 du 24 nov. 1993, p. 9 à 13.

1162. Directive n° 93/83/CEE du Conseil du 27 septembre 1993 *relative à la coordination de certaines règles du droit d'auteur et des droits voisins du droit d'auteur applicables à la radiodiffusion par satellite et à la retransmission par câble*, *J.O.C.E.*, n° L. 248 du 6 oct. 1993, p. 15, *D.* 1993. L. 515-518. V. ROGARD (Pascal), "Directive européenne Satellite - câble, le vice et la vertu", *Angle droit*, mai 1993, n° 20, p. 2-3.

de droits, au besoin mandatées fictivement par autorité de la loi (article 9 de la même directive).

683. La Convention de Rome, elle aussi, sera peut-être soumise prochainement à une révision substantielle[1163]. L'innovation la plus notable consistera à intégrer parmi les règles matérielles la reconnaissance d'un droit moral aux artistes-interprères. Par ailleurs, ceux-ci seront dotés d'un "*droit exclusif*" d'autoriser la fixation, la reproduction, la communication au public, la distribution par vente, location, ou prêt public, l'importation et l'adaptation des interprétations.

684. Enfin, le sort des artistes-interprètes dépendra en partie de la négociation sur le G.A.T.T. (*General Agreement on Tariffs and Trade* : Accord Général sur les tarifs douaniers)[1164]. La difficulté réside principalement dans la différence entre la conception anglo-saxonne du droit d'auteur et la conception continentale. En particulier, les Américains contestent notre notion de droit moral et accordent le droit d'auteur à des personnes morales comme les producteurs de films[1165].

Il faut espérer que la "logique de marché" ne remettra pas en cause le fondement humaniste du droit de la propriété littéraire et

---

1163. O.M.P.I., Comité d'experts sur un éventuel instrument relatif à la protection des droits des artistes-interprètes ou exécutants et des producteurs de phonogrammes, 1ère session, Genève, 28 juin - 2 juillet 1993, mémorandum du Bureau International (réf. INR/CE/I/2 du 26 avril 1993) et rapport adopté par le comité (réf. INR/CE/I/3 du 2 juil. 1993), *Le Droit d'auteur* 1993. 204-232.

1164. LARREA RICHARAND (Gabriel E.), "Le GATT, les droits intellectuels et les pays en développement, *Bull. D.A.* 1991, vol. XXV, n° 3, p. 4 ; BASOMBRIO (Ignacio), "L'Uruguay Round et la propriété intellectuelle", *Bull. D.A.* 1991, vol. XXV, n° 2, p. 16 ; HAVELANGE (Françoise), "Droit moral et accords commerciaux internationaux", *Bull. D.A.* 1991, vol. XXV, n° 3, p. 18 ; MORNER (Anna), "L'Uruguay round du GATT et le droit d'auteur", *Bull. D.A.* 1991, vol. XXV, n° 2, p. 7 ; BRADLEY (Clive), "Le rôle du GATT en matière de propriété intellectuelle, *Bull. D.A.* 1991, vol. XXV, n° 3, p. 12.

1165. Sur cette différence, *cf.* FRANÇON (André), *Le droit d'auteur. Aspects internationaux et comparatifs*, Les Editions Yvon Blais, Québec, 1992.

artistique et en particulier des droits voisins. Une telle dérive irait, d'ailleurs, à contre-courant des derniers travaux de l'O.M.P.I. sur la protection internationale des artistes-interprètes.

685. L'étude du droit voisin de l'artiste-interprète, en matière musicale, aura fait apercevoir que le Droit et la Musique ne sont pas étrangers l'un à l'autre.

Pour l'un comme pour l'autre, on se demande encore s'il s'agit d'une *science* ou d'un *art*[1166]. Rameau considérait que "*la Musique est la Science des Sons*"[1167].

Les deux disciplines ont recours à l'*interprétation*, dont on a pu démontrer qu'elle leur est un concept commun à plus d'un titre[1168].

Par ailleurs, ne peut-on faire un parallèle entre le compositeur et le législateur, l'un comme l'autre s'inspirant, selon certains philosophes, du modèle que leur offre la Nature ? Et la Musique n'est-elle pas aussi ancienne que les règles de vie en société ? Pour ainsi dire, l'Homme n'a jamais pu vivre sans lois ni sans musique, aussi primitives fussent-elles.

1166. TERRE (François), *Introduction générale au droit,* précis Dalloz, 1991, n° 361, p. 295 ; HONEGGER (Marc), Dictionnaire *Science de la musique*, Bordas ; FERRAND (Françoise), "Penser la musique au moyen âge", *in* : *Histoire de la musique occidentale*, sous la dir. de Brigitte et Jean Massin, 1re éd. Messidor-Temps actuels, 1983, p. 95-102. A l'université, la musique faisait partie du *Quadrivium*, à côté de la géométrie, de l'astronomie et de l'algèbre.

1167. RAMEAU (Jean-Philippe), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722, *reprint* Slatkine, Genève, 1992 (*fac simile*), p. 1 (Livre Ier, ch. Ier, *De la Musique et du Son*). *cf.* aussi CHAILLEY (Jacques), *Eléments de philologie musicale*, Leduc, 1985, ch. 3 - *La musique, art mathématique ?*, p. 16-21.

1168. COMBACAU (Jean), "Interprétation juridique et interprétation musicale", conférence au Centre de philosophie du droit de l'Université de Paris II (Assas-Panthéon), 12 place du Panthéon, le mardi 1er décembre 1992. V. aussi VILLEY (Michel), *Philosophie du droit*, II.- *Les moyens du droit*, précis Dalloz, 2ème éd., 1984, n° 219, p. 169 : "*Il est demandé à l'interprète d'épouser le dessein du législateur. Comme l'interprète d'un morceau de musique auquel il ne suffirait pas de reproduire les notes, il faut qu'il s'imprègne de l'esprit du compositeur*".

D'un point de vue psycho-sociologique, enfin, il se pourrait que le Droit et la Musique cultivent une discipline commune : l'*harmonie*. De son côté, le droit se doit de combiner ses règles de façon cohérente — le droit international prétend même à l'*harmonisation* des législations internes. La Musique, elle, harmonise les sons, les combine à l'infini et les ordonne selon ses lois[1169]. Et le mot grec ancien *nomòs* (νομος) avait un triple sens qui ravit le juriste musicien :

1. opinion générale, maxime ;

2. usage, coutume ayant force de loi ;

3. mode musical, en parlant des cinq modes phrygien, lybien, ionien, éolien et dorien, les modes du chant, d'où air, chant, mélodie[1170].

686. *Musique et Droit, Droit et Musique.* Ce serait un vaste sujet. Le droit de la musique est peut-être une future matière d'étude, empruntant au droit public et au droit privé.

Si la poésie d'un certain langage juridique a déjà été relevée[1171], il resterait à se demander s'il existe une musique du droit. Peut-être faudra-t-il, pour le savoir, mettre les lois en musique, à l'instar de l'œuvre

---

1169. L'enseignement de l'harmonie classique a quelque chose de juridique : on y enseigne des règles d'enchaînements d'accords et aussi des *interdits*. V. par ex., le célèbre traité d'harmonie de Théodore Dubois, encore en usage dans nos conservatoires.

1170. D'après BAILLY (A.), par SECHAMP (L.) et CHANTREINE (P.), *Dict. Grec-français*, Librairie Hachette, 1950. *Cf.* CARBONNIER (Jean), *Essais sur les lois*, éd. Rép. du not. Defrénois, 1979, p. 191 et s. : "A beau mentir qui vient de loin ou le mythe du législateur étranger", spéc. p. 194 sur "*la magie du poète ou du musicien (en* nomos *la loi s'unissait à l'harmonie)*". Les lois de la Grèce archaïque auraient été parfois déclamées par un "législateur" musicien ou poète : "*Tel fut peut-être Tyrtée, venu d'Athènes avec sa lyre...*" (*eod. loc.*).

1171. CORNU (Gérard), Séminaire de D.E.A., *Linguistique juridique*, thème d'exposé, 1984-1985. V. aussi, de cet auteur, *Linguistique juridique*, Montchrestien, coll. "Domat droit privé", 1990, préface.

que certains de nos poètes ont déjà accomplie en versifiant le Code Napoléon[1172].

1172. DECOMBEROUSSE, *Code Napoléon français en vers*, préface Garçon, 1811 ; PONS-EUZIERES (Amédée), *Code civil en vers français*, Lyon, A. Storck, Paris, A. Chérié, 1882.

LISTE DES ANNEXES

1. — Contrats d'enregistrement de disques (trois cadres d'actes) ;

2. — Adhésion et mandats donnés à l'ADAMI ;

3. — Statuts de l'ADAMI ;

4. — Adhésion et mandat donné à la SPEDIDAM ;

5. — Statuts de la SPEDIDAM ;

6. — Feuille de présence pour l'enregistrement d'un phonogramme du commerce (SPEDIDAM) ;

7. — Feuille de présence pour l'enregistrement d'une prestation destiné à une autre utilisation (SPEDIDAM) ;

8. — Protocole d'accord fixant les conditions de travail et de rémunération des artistes-interprètes exécutants et artistes musiciens-chanteurs dans l'industrie phonographique ;

9. — Avenant au protocole d'accord SNAM-SNEP du 1er mars 1969 ;

10. — Accord collectif sur l'utilisation des phonogrammes du commerce dans les «spectacles vivants» ;

11. — Contrat de licence pour la sonorisation de spectacles sonores (modèle de la SPEDIDAM)

Doc. n° 1
a

CONTRAT D'EXCLUSIVITE

ENTRE

-

ci-après dénommée **"L'ARTISTE"**

d'une part

ET

-

Ci-après dénommée **"LA SOCIETE"**

d'autre part

IL A ETE CONVENU ET ARRETE CE QUI SUIT :

ARTICLE 1 - OBJET

1. L'ARTISTE qui se déclare libre de tout engagement similaire concède à la SOCIETE ou à tout successeur dans son commerce, l'exclusivité de ses enregistrements d'oeuvres musicales en toutes langues pour le monde entier, en vue de leur reproduction sur tous supports, et notamment sur phonogrammes et vidéogrammes par tout procédé connu ou actuellement inconnu et de leur exploitation et communication au public par tous moyens. Pendant toute la durée du présent contrat, l'ARTISTE s'interdit formellement de procéder à des enregistrements pour toute autre personne physique ou morale que ce soit sous son nom, son nom d'Artiste, un pseudonyme, anonymement ou en Groupe.

2. En outre, l'ARTISTE s'engage à ne pas autoriser et ne pas tolérer que ses interprétations soient reproduites sur phonogrammes ou vidéogrammes à partir de ses prestations publiques, télévisuelles, cinématographiques ou autre. D'une manière générale, l'ARTISTE s'engage de façon irrévocable à interdire l'utilisation de tout ou partie de ses prestations quelles qu'elles soient, susceptibles de porter atteinte à 'exclusivité concédée à la SOCIETE aux termes des présentes.

3. Par phonogramme, il convient d'entendre tout support permettant la reproduction du son, notamment les disques et les bandes magnétiques, par tous moyens inventés ou à inventer, qu'ils soient basés sur des procédés mécaniques, magnétiques, acoustiques, numériques, optiques ou autres.

4. Par vidéogrammes, il convient d'entendre la fixation de toute séquence synchronisée d'images et de sons, reproduisant les oeuvres musicales interprétées par l'Artiste, quel qu'en soit le support, pellicule optique ou magnétique, bande ou fil magnétique, compact disc interactif.

ARTICLE 2 - DUREE

Le présent contrat est conclu à compter de sa date de signature pour une durée de 5 ans se divisant en 5 périodes annuelles dont la première prendra effet à la signature des présentes. Il pourra toutefois faire l'objet d'une résiliation anticipée et ce, conformément aux dispositions de l'article 3 ci-après.

ARTICLE 3 - RESILIATION

1. Il est expressément convenu que dans l'hypothèse où les ventes de phonogrammes publiés à partir des enregistrements de l'ARTISTE seraient, au cours d'une période annuelle contractuelle, inférieures à 50.000 (CINQUANTE MILLE) exemplaires, la SOCIETE aura la faculté de résilier par anticipation le présent contrat, sous réserve d'en informer l'ARTISTE par lettre recommandée avec accusé de réception, adressée dans un délai maximum de 45 jours suivant l'échéance de ladite période annuelle.

2. En cas de résiliation conformément aux dispositions ci-dessus, la SOCIETE créditera le compte de l'ARTISTE en sus des redevances qui pourront lui être dues, d'une indemnité forfaitaire égale à 75% des redevances afférentes aux ventes réalisées au cours du dernier semestre contractuel.

ARTICLE 4 - MINIMUM D'ENREGISTREMENTS

1. L'ARTISTE et la SOCIETE s'engagent mutuellement à enregistrer en moyenne pendant la période contractuelle un minimum de deux faces de disques 45 tours simples par an, étant convenu qu'en toute hypothèse, le délai afférent à la réalisation de chaque enregistrement sera, sauf dérogation expresse, compris entre un minium de 8 mois et un maximum de 16 mois suivant la date de sortie commerciale de l'enregistrement précédent.

   . Par minimum de 2 faces de disque 45 T., les parties conviennent d'entendre l'interprétation par l'ARTISTE de 2 titres inédits enregistrés en studio.

   . Par album 33 T. 30cm, on entend l'interprétation par l'ARTISTE de 8 à 12 titres inédits enregistrés en studio.

   Il est par ailleurs précisé que dans l'hypothèse où d'un commun accord entre l'ARTISTE et la SOCIETE, il serait procédé à la réalisation et à l'enregistrement d'un album 33 T. 30 cm en lieu et place du minimum des 2 faces de 45 tours ci-dessus mentionnées, aucune référence à la clause d'équivalence prévue à l'article 18 ci-après ne saurait être effectuée, les parties demeurant liées jusqu'à l'expiration du présent contrat. En conséquence, aucune des parties ne pourra se prévaloir de la réalisation dudit album, aux fins de se dégager de ses obligations minimum d'enregistrements pour la période contractuelle restant à courir.

2. Tous les enregistrements autres que ceux définis au paragraphe 1 ci-dessus, à savoir, sans que cette liste soit limitative, les éventuels enregistrements en public, dits "LIVE", "Greatest Hits" et "B.O.F." n'entrent pas en ligne de compte, en ce qui concerne le minimum d'enregistrements prévus.

3. En ce qui concerne les créations de l'ARTISTE, à la scène, à la radio, à la télévision ou à l'écran, l'ARTISTE s'engage, à la demande de la SOCIETE, à les enregistrer au préalable et dans un délai tel que la sortie du disque correspondant ait lieu en même temps que la première représentation. En tout état de cause, la SOCIETE aura toujours la faculté d'enregistrer ou faire enregistrer en direct les premières représentations publiques desdites créations, alors même que l'ARTISTE aurait déjà procédé au minimum d'enregistrements contractuellement prévu ci-dessus.

4. D'autre part, si au cours de cette période, pour une raison quelconque, l'ARTISTE venait à suspendre ou à interrompre sa carrière artistique, la SOCIETE pourra, soit suspendre son obligation d'enregistrer pour une durée égale à l'empêchement de l'ARTISTE (ce qui aura pour effet de prolonger d'autant les présentes conventions), soit se dégager de toute obligation d'enregistrer, à condition d'en avertir formellement l'ARTISTE, toutes autres clauses et conditions du présent contrat demeurant inchangées.

   Enfin, si l'empêchement de réaliser le nombre d'enregistrements prévus résultait de raisons techniques ou d'un cas de force majeure, les conventions se trouveraient automatiquement prolongées de la durée de l'empêchement.

ARTICLE 5 - SEANCES D'ENREGISTREMENT

1. Le choix des titres, de la date des séances d'enregistrement, du studio, des musiciens, ainsi que du directeur artistique, sera effectué d'un commun accord entre l'ARTISTE et la SOCIETE.

2. l'ARTISTE s'engage à venir aux séances, artistiquement prêt à réaliser l'enregistrement définitif, la SOCIETE, restant seule juge du résultat.

   Dans l'hypothèse où l'ARTISTE, sauf cas de force majeure, ne se rendrait pas au lieu , à la date et à l'heure fixés par la SOCIETE, les frais inhérents au retard ou à l'annulation de la séance prévue seront portés au débit du compte redevances de l'ARTISTE.

ARTICLE 6 - BUDGETS D'ENREGISTREMENT

1. L'ensemble des coûts d'enregistrement des phonogrammes, objet des présentes, sera pris en charge par la SOCIETE dans une limite de :

   - Frs pour un 45 tours simple comportant 2 titres inédits.

   - Frs dans l'hypothèse où un album 33 tours 30 cm comportant 8 à 12 titres inédits serait réalisé.

   Les budgets prévus ci-dessus seront indexés pour les enregistrements réalisés à compter de la deuxième année contractuelle, sur le pourcentage d'évolution du prix catalogue du 45 tours simple, code 102 à l'heure de la signature du présent contrat.

2. En aucun cas la SOCIETE ne sera tenue de poursuivre la réalisation d'un enregistrement dès lors qu'il apparaîtrait de façon manifeste que le montant global des coûts d'enregistrement excéderait de plus de 10% le montant des budgets ci-dessus prévus.

Avant chaque enregistrement, un budget détaillé sera établi en accord avec l'ARTISTE et le cas échéant le directeur artistique, étant précisé que dans l'hypothèse où ce budget prévoierait un dépassement de plus de 10% par rapport aux montants ci-dessus indiqués, celui-ci ne pourra être engagé qu'après accord écrit d'un représentant de la SOCIETE ; la même procédure s'appliquera en cas de dépassement intervenant en cours d'enregistrement. En l'absence d'accord écrit de la SOCIETE le dépassement constaté sera à la charge de l'ARTISTE, le montant correspondant en étant porté au débit de son compte "redevances".

3. Il est enfin rappelé que les budgets ci-dessus prévus s'appliqueront enregistrement par enregistrement, et qu'ils ne sauraient faire l'objet d'aucune compensation entre enregistrements successifs.

ARTICLE 7 - REDEVANCES

1. En contrepartie des droits exclusifs cédés ou concédés par l'ARTISTE à la SOCIETE, celle-ci versera à cette dernière :

   a) Pour les ventes (retours déduits) effectuées en France Métropolitaine et en Principauté de Monaco, une redevance calculée sur le prix de vente en gros de chaque phonogramme vendu et fixée à :

      Par prix de gros il convient d'entendre le prix catalogue HT tel que publié par la SOCIETE au cours du semestre considéré.

   b) Pour les ventes effectuées hors des territoires définis au paragraphe ci-dessus, une redevance dont le taux sera fixé à la moitié de celui indiqué ci-dessus, étant précisé que :

      i) en cas de sous-licence à l'étranger, la redevance sera calculée sur le prix de gros catalogue ou son équivalent, dit PPD (Published Price to Dealers) dans les différents pays de vente. Dans l'hypothèse où la SOCIETE percevrait une redevance calculée sur un prix dit "de détail", la base de la redevance de L'ARTISTE serait égale à la moitié de la base sur laquelle la redevance est payée à la SOCIETE.

      ii) En cas d'exportation directe sous forme de produits finis tous droits inclus, elle sera calculée sur le prix de gros catalogue France.

2. En cas de reproduction sur support analogique des enregistrements de l'ARTISTE sur disque 45 tours géant (ou son équivalent musicassette), le taux de la redevance de l'ARTISTE subira un abattement de 30% (TRENTE POUR CENT).

3. En cas de reproduction des enregistrements sur supports numériques (disques compacts), le taux de la redevance de L'ARTISTE sera fixé à 75% (SOIXANTE QUINZE POUR CENT) du taux de base mentionné au paragraphe 1 ci-dessus, étant précisé que cette redevance aura pour assiette le prix de gros H.T. dudit support numérique.

4. En cas de vente des enregistrements de l'ARTISTE hors des circuits commerciaux normaux et notamment en cas de vente d'un support spécialement réalisé pour le compte d'un client (dit produits spéciaux), le taux de la redevance sera fixé à la moitié de celui qui serait normalement applicable, et sera calculé sur le prix de facturation hors taxes au client, étant entendu que si la SOCIETE encaisse une somme forfaitaire, ladite redevance sera calculée sur la somme nette encaissée par la SOCIETE.

5. En cas de vente des enregistrements dans une série à bon marché (dite budget line), le taux de la redevance sera fixé à la moitié de celui qui serait normalement applicable. Il est précisé que sont considérées comme faisant partie d'une série à bon marché les phonogrammes dont le prix de vente en gros n'excédera pas 70% (SOIXANTE DIX POUR CENT) du prix de vente en gros des phonogrammes de la SOCIETE figurant dans la catégorie de prix correspondante la plus élevée.

6. En cas de vente des enregistrements promue par une campagne intensive de publicité payante par radio ou télévision, le taux de la redevance afférente à l'enregistrement sera fixé à :

   - 75% (SOIXANTE QUINZE POUR CENT) du taux de base pour une campagne d'une valeur comprise entre 250.000 Frs et 700.000 Frs prix tarif.

   - 50% (CINQUANTE POUR CENT) du taux de base pour une campagne d'une valeur supérieure à 700.000 Frs prix tarif.

   Par campagne intensive, on entend la diffusion de spots publicitaires payants sur des écrans TV et/ou radio, et ce pour une campagne d'une valeur prix tarif minimum de 250.000 Frs.

7. En cas de distribution par des sociétés de vente par correspondance (dites ventes "club"), le taux de la redevance de L'ARTISTE sera fixé à :

   - 30% (TRENTE POUR CENT) du montant des redevances encaissées par la SOCIETE en cas de licence de repressage concédée auxdits clubs.

   - 5% (CINQ POUR CENT) calculé sur le prix de vente auxdits clubs, au cas où la SOCIETE vendrait à des organismes les phonogrammes sous forme de produits finis.

8. En cas d'enregistrement en duo, trio, quatuor, etc... avec d'autres d'artistes la redevance sera ramenée respectivement à la moitié, au quart, etc...

9. Dans le cas où les enregistrements de L'ARTISTE figureraient concurremment sur un même phonogramme avec d'autres enregistrements, la redevance sera calculée au prorata du nombre de titres interprétés par l'ARTISTE figurant sur le phonogramme.

10. L'ensemble des redevances ci-dessus mentionnées, à l'exception de celles prévues aux paragraphes 4 et 7 ci-dessus sera calculé sur le prix de vente hors taxe tel que défini au 1°. ci-avant, déduction faite des mêmes retenues et abattements que ceux appliqués pour le paiement des droits d'auteur en France (BIEM/SDRM).

11. Le décompte et le paiement des redevances dues à l'ARTISTE seront effectués dans les trois mois suivant le 30 juin et le 31 décembre de chaque année durant laquelle les phonogrammes et autres reproductions auront été vendus en France et en Principauté de Monaco. En ce qui concerne les ventes réalisées dans les autres territoires concédés, le compte de l'ARTISTE sera crédité au fur et à mesure des paiements en provenance de l'étranger, étant précisé que les décomptes et les paiements correspondants seront effectués suivant les mêmes périodicités que celles stipulées en ce qui concerne les ventes réalisées en France et en Principauté de Monaco.

    Chaque semestre et afin de tenir compte des éventuels retours, la SOCIETE pourra pratiquer une provision pour retours limitée toutefois à 20% (VINGT POUR CENT) des ventes réalisées au cours de ce semestre, une régularisation du compte étant pratiquée le semestre suivant.

12. Le décompte des redevances sera calculé sur 90% (QUATRE VINGT DIX POUR CENT) des phonogrammes vendus. En ce qui concerne les ventes hors de France, la SOCIETE déduira les montants qui seraient retenus par les autorités de certains pays, pour permettre le transfert et/ou le paiement des sommes revenant à l'ARTISTE.

13. Dans l'hypothèse où le conditionnement de l'un des phonogrammes objet des présentes comprendrait soit un "poster", soit un "livret", l'assiette de la redevance subira un abattement de 8,5% (HUIT ET DEMI POUR CENT) représentant forfaitairement le coût de cet élément. Par "poster" il convient d'entendre une affiche ou reproduction d'un format minimum de 60cm x 40cm. Par "livret", il convient d'entendre un fascicule de format quelconque comportant un minimum de 6 pages imprimées.

14. Dans le cas où le montant des redevances produites durant deux semestres consécutifs serait inférieur à 500 Frs (CINQ CENT FRANCS) par semestre, l'ARTISTE est d'accord pour renoncer à l'établissement des décomptes et au paiement relatif aux ventes futures moyennant le paiement par la SOCIETE de la somme unique et forfaitaire de 500 Frs (CINQ CENTS FRANCS). Toutefois, si durant un semestre ultérieur, la vente des phonogrammes dépassait 500 albums 33 T. 30cm (ou son équivalent en d'autres définitions), cette vente semestrielle donnerait lieu à paiement de redevances.

15. Il est enfin précisé que sont exonéré de redevances :

    a) les phonogrammes susceptibles d'être soldés à un prix inférieur à 50% (CINQUANTE POUR CENT) du prix catalogue d'origine.

    b) les phonogrammes fournis gracieusement aux médias au titre de la promotion ou à la clientèle en "service gracieux", "bonus" ou "free goods".

16. Les décomptes de redevances seront réputés approuvés et acceptés définitivement par l'ARTISTE à moins qu'il ne les conteste par écrit dans un délai d'un mois à compter de leur réception.

ARTICLE 8 - DROITS VOISINS.

1. La SOCIETE exercera les droits reconnus par les lois, conventions internationales ou accords collectifs interprofessionnels pour toute utilisation des phonogrammes autres que l'usage privé, qu'il s'agisse de communication au public (radiodiffusion, télédiffusion, cablo-distribution...) ou de reproduction (sonorisation, copie privée...)

2. La rémunération due à l'ARTISTE en application des articles 22 (rémunération équitable) et 31 (copie privée) de la Loi du 3 juillet 1985 lui sera versée directement par la ou les Sociétés Civiles d'Artistes visées par l'article 36 de la loi précitée sans que la SOCIETE assume une quelconque responsabilité à cet égard.

3. Enfin, lorsque la SOCIETE exercera directement son droit d'autorisation aux fins d'accorder à un tiers un droit d'utilisation secondaire portant sur un ou des enregistrements objet des présentes (droits de synchronisation ou de sonorisation de films cinématographiques ou publicitaires, de vidéodisques interactifs), l'ARTISTE percevra 15% (QUINZE POUR CENT) des sommes nettes encaissées par la SOCIETE au titre de cette utilisation, pour autant que celle-ci ne soit pas couverte par un accord collectif de rémunération avec des Sociétés Civiles d'Artistes susnommés, auquel cas les dispositions dudit accord collectif se substitueront aux présentes.

ARTICLE 9 - CESSION DE DROITS

1. L'ARTISTE cède à la SOCIETE la pleine et entière propriété des exécutions prévues aux présentes, sans restriction, ni réserve, et avec tous les droits présents et futurs s'y rattachant.

2. La SOCIETE pourra reproduire, ou faire reproduire, sous quelque forme que ce soit (mécanique ou audiovisuelle), notamment sous forme de disques, bandes, vidéocassettes, vidéodisques ou autrement au nombre d'exemplaires qu'elle jugera bon, les enregistrements ainsi réalisés qu'elle aura le droit exclusif de fabriquer ou faire fabriquer, publier ou faire publier, vendre ou faire vendre, sous telle rubrique, étiquette ou marque de son choix, dans le territoire concédé, par tous moyens et pour tout usage, communication et exécution (y compris la radiodiffusion et la télédiffusion), comme aussi elle pourra cesser la vente et/ou la fabrication et la reprendre selon les normes commerciales usuellement pratiquées par la profession.

3. Il est enfin rappelé que nonobstant l'expiration du présent contrat, la SOCIETE demeure propriétaire des biens meubles que constituent les matrices d'enregistrements objet des présentes et cessionnaire exclusif des droits d'exploitation sous toutes formes y afférent.

ARTICLE 10 - CATALOGUE

L'ARTISTE devra prévenir la SOCIETE, si celle-ci lui demandait d'enregistrer une oeuvre qu'il aurait déjà enregistré pour un tiers auquel il aurait concédé un droit tel que celui que l'ARTISTE concède ci-avant, et garantit la SOCIETE contre tout recours d'un tiers à ce sujet.

L'ARTISTE s'engage à ne pas enregistrer sur phonogrammes ou vidéogrammes pour son propre compte ou pour le compte d'un tiers les titres qu'il aura enregistrés pour le compte de la SOCIETE et ce pendant un délai de 10 ans à compter de la date d'expiration du présent contrat.

ARTICLE 11 - ENREGISTREMENTS AUDIOVISUELS

1. Conformément aux dispositions de l'article 1, il est rappelé que la SOCIETE est titulaire du droit exclusif de reproduction et d'exploitation sur tout support audiovisuel des interprétations d'oeuvres musicales par l'ARTISTE aux clauses et conditions du présent contrat.

2. Aux fins de réalisation de vidéogrammes et/ou vidéodisques, quelqu'en soit le type (longue durée et/ou vidéomusiques illustrant une seule oeuvre musicale), l'ARTISTE convient de procéder, à la demande de la SOCIETE, aux prises de vues et/ou de son, soit au cours de séances d'enregistrement, soit au cours de concerts publics, ou dans tout autre lieu destiné à cet effet choisi d'un commun accord entre l'ARTISTE et la SOCIETE.

3. Le choix du réalisateur de l'oeuvre filmée incorporant les enregistrements de l'ARTISTE, de même que l'approbation de l'éventuel scénario ou synopsis de ladite oeuvre, sera effectué d'un commun accord entre la SOCIETE et l'ARTISTE.

4. La rémunération du réalisateur, ainsi que des différents intervenants, et d'une manière générale, l'ensemble des coûts afférents à la production dudit vidéogramme, sera pris en charge par la SOCIETE et/ou toute personne physique ou morale avec laquelle la SOCIETE entendrait s'associer dans le cadre d'une coproduction image.

1. **Redevances vidéo**

En contrepartie des droits ainsi cédés, la SOCIETE versera à l'ARTISTE :

A. <u>En cas de vente pour l'usage privé du public</u> :

Une redevance calculée sur le prix de gros des vidéogrammes vendus directement ou indirectement par la SOCIETE, et dont le taux sera égal à :

a) Vidéocassettes : 6% (SIX POUR CENT)

b) CD Vidéo et vidéodisques : 3,5% (TROIS ET DEMI POUR CENT)

Par CD vidéo il convient d'entendre une ou plusieurs fixations sonores reproduites sur support numérique, synchronisée avec une ou plusieurs séquences images.

Par prix de gros vidéo, il convient d'entendre le prix de gros catalogue hors taxes pratiqué par la SOCIETE et/ou ses licenciés distributeurs, diminué d'un abattement forfaitaire représentant le coût du conditionnement et fixé à :

- 20% (VINGT POUR CENT) pour les vidéocassettes.

- 22,5% (VINGT DEUX ET DEMI POUR CENT) pour les CD vidéo ou vidéodisques format 12cm.

- 25% (VINGT CINQ POUR CENT) pour les CD vidéo ou vidéodisques format 20cm et 30cm.

Cette redevance suivra les mêmes réductions ou abattements que ceux prévus à l'article 7 ci-dessus (ventes clubs, budgets, hors circuits commerciaux), étant précisé qu'en ce qui concerne les vidéogrammes de compilation la redevance de L'ARTISTE sera calculée au prorata du nombre de titres interprétés par l'Artiste et figurant sur le vidéogramme.

B. Droits de diffusion

a) Dans l'hypothèse d'une concession payante de droits de diffusion de vidéomusiques et/ou vidéogrammes, accordée par la SOCIETE à des tiers (télédiffusion, câblodistribution, vidéo juke boxes ou autres) l'ARTISTE sera rémunéré pour lesdites utilisations par les Sociétés Civiles ou Syndicats d'Artistes compétents, et ce, conformément aux dispositions prévues par les accords collectifs de rémunération conclus entre ces organismes et les syndicats et/ou les Sociétés Civiles de Producteurs. Toutefois dans l'hypothèse où lesdits accords seraient inapplicables pour tout ou partie des utilisations ci-dessus mentionnées, l'ARTISTE percevra une redevance de 8,5% (HUIT ET DEMI POUR CENT) calculée sur les recettes nettes d'exploitation encaissées par la SOCIETE.

Par recettes nettes d'exploitation, il convient d'entendre les sommes brutes hors taxes encaissées par la SOCIETE après déduction d'une commission de gestion et d'administration fixée à 15% (QUINZE POUR CENT).

b) Il est précisé qu'aucune redevance ne sera due dès lors que la diffusion interviendrait uniquement à titre promotionnel. Par diffusion, effectuée à titre promotionnel, les parties entendent une ou des diffusions ne faisant l'objet d'aucune rémunération spécifique de la part des organismes diffuseurs, à l'exception de l'éventuelle prise en charge des frais de montage, d'établissement de copies, et de transport supportés par la SOCIETE.

c) Il est enfin convenu que la redevance de l'ARTISTE prévue par les dispositions du présent article rémunère son interprétation de la bande sonore, de même que sa participation à l'image. Toutefois, dans l'hypothèse où pour des raisons techniques et/ou artistiques, il serait d'un commun accord entre la SOCIETE et l'ARTISTE, convenu que ce dernier n'apparaitrait pas à l'image, l'ARTISTE percevrait néanmoins l'intégralité de la redevance ci-dessus prévue.

ARTICLE 12 - PROMOTION ET PUBLICITE

1. La promotion ainsi que la publicité des enregistrements, objet des présentes sera effectuée par la SOCIETE, et ce conformément aux usages de la profession.

2. Ainsi, la SOCIETE pourra librement utiliser directement ou indirectement et pour toute publicité le nom de l'ARTISTE, son nom d'ARTISTE et les photographies et autres images représentant l'ARTISTE, et notamment pour les besoins du commerce et de la publicité relatifs aux phonogrammes et vidéogrammes, le tout aussi longtemps que la SOCIETE exploitera des enregistrements de l'ARTISTE.

   L'ARTISTE déclare (pour autant qu'il fournisse à la SOCIETE ces photographies et autres images), qu'il a droit à disposer des droits d'auteur y relatifs, que les droits d'auteur ont été réglés par lui, et garantit la SOCIETE contre toutes prétentions du photographe, de l'auteur ou d'un tiers quelconque en cette matière. L'ARTISTE s'engage à faire figurer sur toute publicité (programmes, affiches, cartes postales, etc...) relative à son activité artistique, la marque sous laquelle ses enregistrements sont publiés.

3. L'ARTISTE s'engage à participer à toute émission de radio et/ou de télévision qui pourra lui être proposée par la SOCIETE, aux fins d'assurer la promotion de ses enregistrements.

4. Les prestations de l'ARTISTE prévues ci-dessus ne feront l'objet d'aucune rétribution particulière, hormis celle éventuellement effectuée par l'organisme diffuseur, étant toutefois précisé que les frais de voyage et/ou de déplacement promotionnel de l'ARTISTE agréés par la SOCIETE seront pris en charge par cette dernière.

ARTICLE 13 - DROITS DERIVES

1. L'ARTISTE autorise la SOCIETE à utiliser ainsi qu'à exploiter et/ou faire exploiter les reproductions de ses photographies, son nom, image, logo, etc... sur tout support graphique (affiches, posters, autocollants...) ou en vue de la fabrication d'oeuvres d'art plastique ou appliqué (jeux, jouets, vêtements, objets publicitaires...) et ce afin de promouvoir la vente de ses enregistrements.

2. Dans l'hypothèse où, outre l'utilisation promotionnelle, les éléments ci-dessus mentionnés serviraient de support à une exploitation commerciale, effectuée directement par la SOCIETE ou indirectement dans le cadre d'une licence concédée à un tiers, l'ARTISTE percevra en contrepartie de la cession de ses droits, une redevance de 12% calculée sur le prix de facturation pratiqué par la SOCIETE.

   Dans l'hypothèse où la SOCIETE encaisserait une somme forfaitaire, l'ARTISTE percevra 20% (VINGT POUR CENT) des sommes nettes encaissées par la SOCIETE.

ARTICLE 14 - OPTIONS ALBUMS

1. A l'issue de la période prévue à l'Article 2 ci-avant, et dans l'hypothèse où les ventes cumulées des phonogrammes reproduisant les enregistrements de l'ARTISTE auraient à cette date atteint ou dépassé 250.000 unités, la SOCIETE bénéficiera d'un droit d'option exclusif, l'ARTISTE y souscrivant de manière ferme et irrévocable, aux fins de procéder à l'enregistrement et à l'exploitation de 3 albums 33 T. 30cm inédits, ci-après dénommés "albums optionnels".

   Dans l'hypothèse où la condition suspensive ci-dessus se trouverait remplie et que la SOCIETE entendait exercer cette option, elle devra en informer l'ARTISTE par lettre recommandée A.R. et ce dans un délai de 60 jours précédant l'expiration de la période quinquennale prévue à l'Article 2 ci-avant.

2. En cas de réalisation de la condition suspensive ci-dessus mentionnée et d'exercice de ladite option, le nouveau contrat entre l'ARTISTE et la SOCIETE sera régi par les dispositions des présentes, sous réserve toutefois des modifications commerciales substantielles suivantes :

   a) Par dérogation aux dispositions de l'Article 4, le délai afférent à la réalisation de chacun des albums dit "optionnel" sera compris entre un minimum de 10 mois et un maximum de 18 mois suivant la date de sortie commerciale de l'enregistrement précédent.

   b) Par dérogation aux dispositions de l'Article 7 a) le taux de redevance applicable aux enregistrements qui seront réalisés postérieurement à l'exercice de cette option sera de plein droit augmenté de 2% (DEUX POUR CENT) et sera en conséquence égal à % (POUR CENT).

   c) En cas d'exercice de l'option prévue ci-dessus, la SOCIETE versera à l'ARTISTE à titre d'avance récupérable sur l'ensemble de ses redevances, une somme de 150.000 Frs (CENT CINQUANTE MILLE FRANCS) dans les 45 jours suivant la date de levée d'option.

ARTICLE 15 - ENREGISTREMENTS ILLICITES

L'ARTISTE donne mandat irrévocable et d'intérêt commun à la SOCIETE de poursuivre, si elle le juge utile, par toutes voies de droit, tout enregistrement ou diffusion illicite de ses exécutions, et ce, même après l'expiration du présent contrat.

Par enregistrement illicite, il convient d'entendre notamment :

- La reproduction et/ou l'exploitation par des tiers non autorisés des phonogrammes ou vidéogrammes de l'ARTISTE enregistrés conformément aux présentes.

- La fixation et/ou l'exploitation par des tiers non autorisés des prestations de l'ARTISTE (concerts publics ou privés, radio ou télédiffusés) incorporant des enregistrements interprétés par ce dernier, qu'il s'agisse d'enregistrements inédits ou précédemment enregistrés pour le compte de la SOCIETE.

ARTICLE 16 - DROIT DE PREFERENCE

1. L'ARTISTE devra, dans la première année qui suivra l'expiration de ces conventions, soumettre à la SOCIETE les offres originales qui lui seraient faites par un tiers quelconque, et à conditions globalement égales, donner la préférence la SOCIETE, si celle-ci en réclame le bénéfice par lettre recommandée dans les 30 jours ouvrables de la communication que l'ARTISTE fera desdites offres à la SOCIETE, la SOCIETE se réservant formellement le droit de vérifier la réalité desdites offres par tous moyens judiciaires ou extra-judiciaires.

   A l'expiration de tout nouveau contrat conclu avec un tiers, et si le délai d'une année prévu ci-dessus n'est pas écoulé, l'ARTISTE continuera d'être tenu de communiquer à la SOCIETE les offres qui lui seraient faites.

2. L'ARTISTE autorise en tant que de besoin la SOCIETE à porter à la connaissance de tout tiers, si elle le juge utile, l'existence de la présente convention, et spécialement les dispositions de celle-ci faisant l'objet du présent article.

ARTICLE 17 - MODIFICATION DE LA PERSONNALITE MORALE DE LA SOCIETE

Le présent contrat continuera à produire tous ses effets, nonobstant d'éventuelles modifications susceptibles d'intervenir au cours de son exécution, dans la forme juridique et/ou la personnalité morale de la SOCIETE. Ainsi, et notamment en cas de cession, d'absorption, de fusion, la personne morale qui pourra se trouver aux droits de la SOCIETE, sera substituée aux bénéfices et charges résultant des présentes et sera en conséquence garant de son exécution pour la période restant à courir.

ARTICLE 18 - EQUIVALENCE

Pour l'application des présentes, il est convenu que par "exemplaire" les parties conviennent de l'équivalence suivante :

1 exemplaire = 1 album 33 T. 30cm = 1 cassette audio = 1 disque compact audio = 4 45 tours 17cm = 3 maxi 45 tours 30cm = 3 maxi compacts discs audio = 4 compacts discs single.

ARTICLE 19 - ELECTION DE DOMICILE

Pour l'exécution du présent contrat, et notamment pour le paiement des redevances et/ou toute notification prévue aux présentes, les parties font élection de domicile :

Pour l'ARTISTE :

Pour la SOCIETE : (Adresse de l'Etablissement)

L'ARTISTE s'engage à notifier par lettre recommandée avec accusé de réception, tout changement de domicile susceptible d'intervenir au cours de l'exécution des présentes.

Doc. n° 1
&

C O N T R A T

-=-=-=-=-=-=-

E N T R E :

ci-après dénommé l'ARTISTE, **D'UNE PART,**

E T :

ci-après dénommée LA SOCIETE, **D'AUTRE PART,**

IL A ETE ARRETE ET CONVENU CE QUI SUIT :

ARTICLE 1 - OBJET DU CONTRAT

1.1. - L'ARTISTE qui se déclare libre de tout engagement similaire concède à la SOCIETE l'exclusivité de ses enregistrements d'oeuvres musicales avec ou sans paroles pour le monde entier en vue de leur exploitation sous forme de reproductions sur tous supports, et notamment sur tous phonogrammes et vidéogrammes, par tout procédé actuellement connu ou pouvant être découvert.

.../...

1.2. - Pendant la durée du présent contrat, l'ARTISTE s'interdit donc formellement de procéder à de tels enregistrements, que ce soit sous son nom, anonymement ou sous un pseudonyme, pour son compte ou celui d'un tiers, ou même d'autoriser ou tolérer que ses interprétations soient reproduites sur phonogrammes à partir d'un autre support (film cinématographique ou autre).

L'enregistrement synchrone de l'image de l'ARTISTE et de sa voix (ou de son interprétation musicale) n'est concédée à la SOCIETE que dans dans les limites de l'article 8.

1.3 - L'ARTISTE accepte que la SOCIETE, dans l'intérêt commun des parties, pour l'exécution du présent contrat, passe toute convention avec toute personne physique ou morale de son choix, les droits de l'ARTISTE étant garantis par la SOCIETE, notamment quant au montant des redevances à lui dues.

1.4. - L'ARTISTE s'engage à apporter à la SOCIETE sa pleine coopération et son entier concours pour les opérations de promotion, que ce soit pour la presse, la radio ou les émissions télévisuelles, et ce pendant toute la durée du présent contrat.

1.5. - En outre, l'ARTISTE s'engage à ne pas autoriser et ne pas tolérer que ses interprétations soient reproduites sur phonogrammes ou vidéogrammes à partir de ses prestations publiques, télévisuelles, cinématographiques ou autres. D'une manière générale, l'ARTISTE s'engage de façon irrévocable à interdire l'utilisation de tout ou partie de ses prestations quelles qu'elles soient, susceptible de porter atteinte à l'exclusivité concédée à la SOCIETE aux termes du présent contrat.

1.6. - Par phonogramme, il convient d'entendre tout support permettant la reproduction du son, notamment les disques et les bandes magnétiques, par tous moyens inventés ou à inventer, qu'ils soient basés sur des procédés mécaniques, magnétiques, acoustiques, numériques, optiques, ou tous autres.

1.7. - Par vidéogramme, il convient d'entendre toute séquence d'images et de sons, quel qu'en soit le procédé d'enregistrement et/ou de reproduction, quel qu'en soit le support (vidéodisque, vidéocassette, pellicules optiques ou magnétiques...) et quelle qu'en soit la destination.

.../...

1.8. - Pour l'application des présentes, il est convenu que par "exemplaire", les parties conviennent de l'équivalence suivante :

- un album 33 tours 30 cm = une cassette = un disque compact = un vidéodisque = une vidéocassette = 2 mini LPs 33 tours 30 cm moins de huit titres = 3 maxi 45 tours 30 cm = 3 45 tours simples 17 cm.

ARTICLE 2 - ENREGISTREMENT

2.1. - L'ARTISTE et la SOCIETE s'engagent mutuellement à enregistrer un minimum de faces pendant années contractuelles. Si au cours de l'une quelconque des années il était enregistré plus de faces, ce nombre est de toute façon sur ans ci-dessus précisés. Le délai afférent à la réalisation de chaque enregistrement sera compris entre un minimum de 9 mois et un maximum de 18 mois suivant la date de sortie commerciale de l'enregistrement précédent sauf en cas de dérogation expresse.

2.2. - Ne sont pris en considération pour le décompte du minimum prévu :

- ni les éventuels enregistrements en public

- ni les interprétations en d'autres langues d'oeuvres précédemment enregistrées par l'ARTISTE.

2.3. - En ce qui concerne les créations de l'ARTISTE à la scène, à la radio, à la télévision ou à l'écran, l'ARTISTE s'engage, si la SOCIETE le demande, à les enregistrer dans un délai tel que la sortie du disque correspondant ait lieu en même temps que la première représentation, la SOCIETE se réservant le droit en tout état de cause d'enregistrer en direct les premières représentations publiques desdites créations alors même que l'ARTISTE aurait déjà procédé au minimum d'enregistrement contractuellement prévu ci-dessus.

2.4. - Le choix des titres et la date des séances d'enregistrement seront fixés d'un commun accord entre l'ARTISTE et la SOCIETE, sous réserve toutefois des dispositions de l'article 3, alinéa 2, concernant l'enregistrement des représentations publiques. En cas de défaut d'accord, la SOCIETE pourra décider du choix des titres et des dates d'enregistrement, ce qu'accepte l'ARTISTE.

2.5. - L'ARTISTE s'engage à venir aux séances artistiquement prêt à réaliser l'enregistrement définitif, la SOCIETE restant seule juge du résultat définitif.

.../...

2.6. - Pour les enregistrements que l'ARTISTE réalisera pour la SOCIETE il lui sera versé par celle-ci un cachet, diminué des prestations sociales lui incombant, d'un montant fixé par référence aux accords conclus entre les organisations professionnelles syndicales intéressées.

2.7. - Dans le cas où l'ARTISTE, sauf cas de force majeure, ne se rendrait pas au lieu, à la date et à l'heure convenus, les frais inhérents au retard ou à l'annulation de la séance prévue seront portés au débit du compte redevances de l'ARTISTE.

2.8. - De même, sauf cas de force majeure, si la SOCIETE n'est pas en mesure d'assurer le service prévu à la date et à l'heure fixés, ce service sera néanmoins compté comme temps de travail pour l'ARTISTE.

2.9. - L'ARTISTE devra prévenir la SOCIETE si celle-ci lui demandait d'enregistrer une oeuvre qu'il aurait déjà enregistrée pour un tiers et la garantit contre tout recours du tiers à ce sujet.

2.10. - L'ARTISTE s'engage à ne pas enregistrer sur phonogrammes (ou sur d'autres supports prévus par le présent contrat) pour qui que ce soit d'autre que la SOCIETE les titres qu'il aura enregistrés pour le compte de la SOCIETE et ce pendant dix ans à compter de l'expiration du présent contrat.

ARTICLE 3 - CESSION DE DROITS

3.1. - L'ARTISTE cède à la SOCIETE la pleine et entière propriété des exécutions prévues aux présentes, sans restriction ni réserve, et avant tous les droits présents et futurs s'y rattachant ou pouvant lui être reconnus.

3.2. - La SOCIETE est investie du pouvoir de concéder à des tiers l'exploitation des phonogrammes, notamment sous forme de licence.

3.3. - IL est enfin rappelé que, nonobstant l'expiration du présent contrat, la SOCIETE demeure propriétaire des biens meubles que constituent les matrices des enregistrements, objet des présentes, et cessionnaires exclusif des droits d'exploitation sous toutes formes y afférentes.

.../...

ARTICLE 4 - DUREE

4.1. - Le présent contrat d'exclusivité est conclu pour une période de 3 années à compter de la date de la première sortie du premier disque. Cette date de première sortie sera celle figurant sur la feuille d'information commerciale publiée par le distributeur.

4.2. - Il est expressément entendu que la SOCIETE et l'ARTISTE pourront mettre fin unilatéralement au présent contrat à l'expiration d'une période de neuf mois à compter de la sortie commerciale - officialisée comme précisé au premier alinéa du présent article - et ce avec un préavis d'un mois. Il ne pourra être être fait usage de ces facultés de fin anticipée que dans le cas où les enregistrements n'auraient pas atteint une vente de 10.000 (DIX MILLE) exemplaires de disques 45 Tours ou une musicassette équivalent pour ce calcul à 3 1/3 disques 45 tours) durant les neuf mois précédents.

4.3. - En cas de résiliation, conformément aux dispositions ci-dessus, la SOCIETE créditera le compte de l'ARTISTE, en sus des redevances qui pourront lui être dues, d'une indemnité forfaitaire égale à 50 % des redevances afférentes aux ventes réalisées au cours du dernier semestre contractuel.

4.4. - D'autre part, si au cours de cette période, pour une raison quelconque, l'ARTISTE venait à suspendre ou à interrompre sa carrière artistique, la SOCIETE pourra, soit suspendre son obligation d'enregistrer pour une durée égale à l'empêchement de l'ARTISTE (ce qui aura pour effet de prolonger d'autant les présentes conventions), soit de se dégager de toute obligation d'enregistrer, à condition d'en avertir formellement l'ARTISTE, toutes autres clauses et conditions du présent contrat demeurant inchangées en ce qui concerne les enregistrements préalablement commercialisés.

4.5. - Enfin, si l'empêchement de réaliser le nombre d'enregistrements prévus résultait de raisons techniques ou d'un cas de force majeure, les conventions se trouveraient automatiquement prolongées de la durée de l'empêchement.

4.6. - Les termes du présent contrat se reporteront par tacite reconduction et aux mêmes conditions, pour une même période, à mois d'une dénonciation formelle par l'une ou l'autre des parties 3 mois au moins avant son expiration.

ARTICLE 5 - REDEVANCES

5.1. - En contrepartie des droits et des exclusivités concédés, la SOCIETE s'engage à verser à l'ARTISTE les redevances ci-après définies.

.../...

5.2. - Sur les ventes -retours déduits- effectuées en France, TOM-DOM, Monaco, le taux de la redevance est fixé à :

calculé sur le prix de gros hors taxe habituellement pratiqué par le distributeur, et sur 90 % des ventes.

Les redevances seront calculées sur le prix de vente hors taxes tel que défini ci-avant, déduction faite des mêmes abattements pochettes et/ou jaquettes que ceux appliqués pour le paiement des droits d'auteur en France (base S.D.R.M.).

Dans l'hypothèse où ces abattements dit BIEM/SDRM viendraient à être modifiés au cours de l'exécution des présentes, les abattements en vigueur à la date de signature des présentes seront appliqués.

5.3. - En cas de ventes effectuées hors de France, le taux de redevance ci-dessus prévu sera déduit de 50 % (CINQUANTE POUR CENT).

5.4. - En cas de vente hors des circuits commerciaux normaux ou d'exploitation dans une série à bon marché des enregistrements faisant l'objet du présent contrat, de même que dans l'éventualité où il serait fait appel à la publicité commerciale des grands moyens d'information et de diffusion (tels que la télévision, la radio, la presse, etc...) le taux de redevance sera fixé à la moitié de celui qui serait normalement applicable, étant entendu que si la SOCIETE encaisse une somme forfaitaire, ladite redevance sera calculée sur la somme nette encaissée par la SOCIETE.

5.5. - Dans le cas où des enregistrements faisant l'objet du présent contrat figureraient concurremment sur un même disque avec d'autres enregistrements, la redevance sera calculée au prorata temporis.

5.6. - En cas de reproduction des enregistrements de l'ARTISTE sur supports numériques destinés à la vente (compact disc, etc.), le montant de la redevance de l'ARTISTE sera égal à celui qui lui serait dû pour la vente d'un phonogramme LP similaire reproduit par procédé analogique. Dans le cas où il n'existerait pas de phonogramme LP similaire, le montant de la redevance serait celui qui serait dû pour un phonogramme LP analogique reproduisant un répertoire comparable.

5.7 En cas de reproduction des enregistrements de l'ARTISTE sur disque 45 Tours géant (ou son équivalent musicassette), le montant de la redevance de l'ARTISTE sera le même que pour la vente d'un disque 45 Tours simple.

.../...

5.8 - En cas d'utilisation secondaire payante des enregistrements faisant l'objet du présent contrat accordée par la SOCIETE à un tiers, qui ne serait pas couverte par un accord collectif de rémunération, la SOCIETE reversera à l'ARTISTE 20 % (VINGT POUR CENT) des sommes encaissées.

5.9 - Pour les disques qui viendraient à être retirés du catalogue et facturés par la SOCIETE à un prix égal ou inférieur à 50 % du tarif habituellement pratiqué par elle, le taux de redevance sera déduit de moitié et calculé sur le prix net facturé par la SOCIETE.

5.10 - Pour les disques destinés aux juke-boxes, aucune redevance ne sera perçue sur les premiers 1.000 exemplaires de chaque référence, au-delà la redevance sera diminuée de 50 % (CINQUANTE POUR CENT).)

ARTICLE 6 - DECOMPTES ET PAIEMENTS

6.1. - Le décompte et le paiement des redevances dues à l'ARTISTE seront faits dans les quinze jours du reçu par la SOCIETE des états de royautés provenant du distributeur et au plus tard le 15 avril et le 15 octobre de chaque année.

6.2. - En ce qui concerne les ventes effectuées hors de France, le compte de l'ARTISTE sera crédité au fur et à mesure des paiements en provenance de l'étranger, étant entendu que la SOCIETE pourra déduire les montants qu'elle pourrait être amenée à verser dans un pays quelconque pour assurer le transfert et/ou le paiement des sommes revenant à l'ARTISTE.

6.3. - La SOCIETE sera dispensée d'adresser ces décomptes et réglements tant qu'ils ne feront pas apparaître en faveur de l'ARTISTE un crédit supérieur à 100 F (CENT FRANCS), les montants étant reportés sur les relevés suivants.

6.4. - Les décomptes des redevances seront réputés approuvés et acceptés par l'ARTISTE dans un délai d'un mois après réception à moins qu'il ne les conteste par écrit en recommandé avec AR ; dans ce cas il aura communication sur place dans la SOCIETE des justificatifs se rapportant auxdits comptes.

ARTICLE 7 - DROITS DERIVES

7.1. - La SOCIETE pourra librement utiliser directement ou indirectement et pour toute publicité le nom de l'ARTISTE, son nom d'ARTISTE et les photographies et autres images le représentant et notamment pour les besoins du commerce et de la publicité relatifs à ses enregistrements, le tout aussi longtemps que la SOCIETE exploitera les enregistrements de l'ARTISTE. L'ARTISTE déclare, pour autant qu'il fournisse à la SOCIETE ces photographies et autres images, qu'il a droit à disposer des droits d'auteur y relatifs, que les droits d'auteur ont été réglés par lui et garantit la SOCIETE contre toutes prétentions du photographe, de l'auteur ou d'un tiers quelconque en cette matière. L'ARTISTE s'engage à faire figurer sur toute publicité (programmes, affiches, cartes postales, etc...) relative à son activité artistique, la marque sous laquelle ses enregistrements sont publiés précédée de la mention "Exclusivité disques ".

7.2. - Dans l'hypothèse où, outre l'utilisation promotionnelle, les éléments ci-dessus mentionnés serviraient de support à une exploitation commerciale, effectuée directement par la SOCIETE ou indirectement, dans le cadre d'une licence concédée à un tiers, l'ARTISTE percevra en contrepartie de la cession de ses droits, une redevance de 10 % (DIX POUR CENT) calculée sur le prix de facturation pratiqué par la SOCIETE.
Dans l'hypothèse où la SOCIETE encaisserait une somme forfaitaire, l'ARTISTE percevra 20 % (VINGT POUR CENT) des sommes nettes encaissées par la SOCIETE.

ARTICLE 8 - DROITS VOISINS

8.1. - La SOCIETE exercera les droits reconnus par les lois, Conventions Internationales ou accords collectifs interprofessionnels pour toute utilisation des phonogrammes autre que l'usage privé, qu'il s'agisse de communication au public (radiodiffusion, télédiffusion, cablo-distribution...) ou de reproduction (sonorisation, copie privée, synchronisation de documents audiovisuels...).

8.2. - La rémunération perçue pour les utilisations ne donnant pas lieu à l'exercice du droit d'autorisation préalable de la SOCIETE sera, conformément aux dispositions de l'article 22 de la loi du 3 Juillet 1985, répartie par moitié entre l'ARTISTE et la SOCIETE.

8.3. - Lorsque la SOCIETE exercera son droit d'autorisation à titre individuel ou collectif, aux fins d'accorder à un tiers un droit d'utilisation secondaire, l'ARTISTE percevra 15 % (QUINZE POUR CENT) des sommes nettes encaissées par la SOCIETE au titre de cette utilisation, pour autant que celle-ci ne soit pas couverte par un accord collectif de rémunération.

.../...

ARTICLE 9 - ENREGISTREMENTS AUDIOVISUELS

9.1. - Conformément aux dispositions de l'Article 1, il est rappelé que la SOCIETE est titulaire du droit exclusif de reproduction et d'exploitation sur tout support audiovisuel des interprétations d'oeuvres musicales de l'ARTISTE aux clauses et conditions du présent contrat, y compris des titres inédits non encore enregistrés phonographiquement.

9.2. - Aux fins de réalisation de vidéogrammes et/ou vidéodisques, quelqu'en soit le type (longue durée et/ou vidéomusique illustrant une seule oeuvre musicale), l'ARTISTE convient de procéder, à la demande de la SOCIETE, aux prises de vues et/ou de son, soit au cours de séances d'enregistrement, soit au cours de concerts publics, ou dans tout autre lieu destiné à cet effet choisi d'un commun accord entre l'ARTISTE et la SOCIETE.

9.3. - Le choix du réalisateur de l'oeuvre filmée incorporant les enregistrements de l'ARTISTE, de même que l'approbation de l'éventuel scénario ou synopsis de ladite oeuvre, sera effectué d'un commun accord entre la SOCIETE et l'ARTISTE.

9.4. - La rémunération du réalisateur, ainsi que des différents intervenants, et d'une manière générale l'ensemble des coûts afférents à la production dudit vidéogramme, sera pris en charge par la SOCIETE et/ou toute personne physique ou morale avec laquelle la SOCIETE entendrait s'associer dans le cadre d'une coproduction image.

9.5. - En contrepartie des droits ainsi cédés, et dans l'hypothèse d'une exploitation commerciale sous forme de vente pour l'usage privé du public en France, la SOCIETE versera à l'ARTISTE une redevance sur les vidéogrammes vendus directement ou indirectement par la SOCIETE, égale à 6 % (SIX POUR CENT) calculée sur le prix de gros vidéo.

Par prix de gros, il convient d'entendre le prix de facturation H.T. pratiqué par la SOCIETE et/ou ses licenciés distributeurs, diminué d'un abattement forfaitaire de 20 % (VINGT POUR CENT) représentant le coût du boitier et de la jaquette.

9.6. - Cette redevance suivra les mêmes réductions que celles prévues à l'article 5 ci-avant, étant précisé qu'en ce qui concerne les vidéogrammes de compilation, la redevance de l'ARTISTE sera calculée au prorata du nombre de titres interprétés par l'ARTISTE et figurant sur le vidéogramme.

.../...

9.7. - Dans l'hypothèse d'une concession payante de droits de diffusion de vidéomusiques et/ou vidéogrammes accordée par la SOCIETE à des tiers (télédiffusion, cablo-distribution, vidéo juke boxes ou autres), l'ARTISTE sera rémunéré pour lesdites utilisations par les Syndicats professionnels et/ou Sociétés Civiles d'Artistes compétents, et ce conformément aux dispositions prévues par les accords collectifs de rémunération conclus entre ces organismes et les syndicats et/ou Sociétés Civiles de Producteurs. Toutefois, dans l'hypothèse où lesdits accords collectifs viendraient à être dénoncés par l'une des parties et/ou seraient inapplicables pour tout ou partie des utilisations ci-dessus mentionnées, l'ARTISTE percevra une redevance de 8,5 % (HUIT ET DEMI POUR CENT) calculée sur les recettes nettes d'exploitation encaissées par la SOCIETE.

Par recettes nettes d'exploitation, il convient d'entendre les sommes brutes hors taxes encaissées, après déduction d'une commission de gestion et d'administration fixée à 15 % (QUINZE POUR CENT).

9.8. - Il est précisé qu'aucune redevance ne sera due dès lors que la diffusion de "vidéomusiques" interviendrait uniquement à titre promotionnel. Par diffusion effectuée à titre promotionnel, les parties entendent une ou des diffusions ne faisant l'objet d'aucune rémunération spécifique de la part des organismes diffuseurs, à l'exception de l'éventuelle prise en charge des frais de montage, d'établissement de copies et de transport supportés par la SOCIETE.

9.9. - Il est enfin convenu que la redevance de l'ARTISTE prévue par les dispositions du présent article rémunère son interprétation de la bande sonore, de même que sa participation à l'image. Toutefois, dans l'hypothèse où, pour des raisons techniques et/ou artistiques, il serait, d'un commun accord entre la SOCIETE et l'ARTISTE, convenu que ce dernier n'apparatraît pas à l'image, l'ARTISTE percevrait néanmoins l'intégralité de la redevance ci-dessus prévue.

ARTICLE 10 - PROMOTION

10.1. - La promotion des enregistrements, objet des présentes, sera effectuée par la SOCIETE et ce conformément aux usages de la profession.

10.2. - L'ARTISTE s'engage à participer à toute émission de radio et/ou de télévision qui pourra lui être proposée par la SOCIETE, aux fins d'assurer la promotion de ses enregistrements.

10.3. - Les prestations de l'ARTISTE prévues ci-dessus ne feront l'objet d'aucune rétribution particulière, hormis celle éventuellement effectuée par l'organisme diffuseur, étant toutefois précisé que les frais de voyage et/ou de déplacement promotionnel de l'ARTISTE agréés par la SOCIETE seront pris en charge par cette dernière.

ARTICLE 11 - DROIT DE PREFERENCE

11.1. - Pendant toute la durée du présent engagement, l'ARTISTE ne devra traiter aux mêmes fins, même pour une date postérieure à l'expiration de l'engagement, avec aucune personne physique ou morale autre que la SOCIETE.

11.2. - L'ARTISTE devra, dans les six mois qui suivront l'expiration de ces conventions, soumettre à la SOCIETE les offres originales qui lui seront faites par un tiers quelconque et, à conditions égales, donner la préférence à la SOCIETE si celle-ci en réclame le bénéfice par lettre recommandée dans les 30 jours ouvrables de la communication que l'ARTISTE fera desdites offres par tous moyens judiciaires et/ou extra-judiciaires.

11.3. - L'ARTISTE autorise en tant que de besoin la SOCIETE à porter à la connaissance de tout tiers, si elle le juge utile, l'existence de la présente convention et spécialement les dispositions de celle-ci faisant l'objet de l'article 11.

11.4. - Toutes sommes pouvant être dues par l'ARTISTE à la SOCIETE à quelque titre que ce soit, y compris les éventuelles avances sur redevances, devront être remboursées par l'ARTISTE au plus tard trois mois après l'expiration ou la résiliation des présentes conventions.

ARTICLE 12 - MODIFICATION JURIDIQUE DE LA SOCIETE

Le présent contrat continuera à produire tous ses effets, nonobstant d'éventuelles modifications susceptibles d'intervenir au cours de son exécution, dans la forme juridique et/ou la personnalité morale de la SOCIETE. Ainsi, et notamment en cas de cession, d'absorbsion, de fusion, la personne morale qui pourra se trouver aux droits de la SOCIETE sera substituée aux bénéfices et charges résultant des présentes et sera, en conséquence, garant de son exécution pour la période restant à courir.

ARTICLE 13 - ELECTION DE DOMICILE

Pour l'exécution des présentes, la SOCIETE fait élection de domicile son siège social, et l'ARTISTE

.../...

ARTICLE 14 - ATTRIBUTION DE JURIDICTION

En cas de contestations, les parties font attribution de juridiction aux Tribunaux compétents de PARIS.

FAIT A PARIS,

en exemplaires originaux

le

L'ARTISTE,

LA SOCIETE,

Doc. n°
1,0

CONTRAT D'ENREGISTREMENT EXCLUSIF N°____

LES SOUSSIGNES :

ci-après dénommés ensemble : l'ARTISTE, d'une part

ET

La Société SONY MUSIC ENTERTAINMENT (FRANCE) S.A.,
dont le siège social est à NEUILLY SUR SEINE (Hauts de Seine),
1-3, rue du Château, 92522 NEUILLY SUR SEINE CEDEX
représentée par sont Président Directeur Général,
Monsieur Henri de BODINAT
ci-après dénommée : la SOCIETE, d'autre part

IL A ETE ARRETE ET CONVENU DE CE QUI SUIT

ARTICLE 1 - OBJET DU CONTRAT

1.01 l'ARTISTE, qui se déclare libre de tout engagement, cède à la SOCIETE le droit exclusif de fixer ses prestations, de les reproduire et de le communiquer au public. Ce droit est cédé pour les prestations en toutes langues et pour une exploitation dans le monde entier.

Cette exclusivité est consentie en vue de la reproduction sur tous supports, notamment sur phonogrammes et vidéogrammes, au moyen de tous procédés à ce jour connus et qui pourront être découverts.

1.02 l'ARTISTE déclare avoir le droit de contracter de tels engagements avec la SOCIETE et en particulier:

- n'avoir, à ce jour, jamais été lié par un contrat d'exclusivité quelconque pour l'exploitation de ses enregistrements phonographiques, ni en France ni hors de France;

- n'être plus lié à ce jour par un quelconque contrat d'exclusivité phonographique. Son précédent contrat avec ayant pris fin le

L'ARTISTE reconnaît que la déclaration ci-dessus engage sa responsabilité. Au cas où un contrat préexistant signé par lui serait reconnu comme valable, il accepte d'ores et déjà que toute indemnité qui serait allouée au bénéficiaire de ce contrat et mise à la charge de la SOCIETE, soit déduite des redevances qui lui seront dues par la SOCIETE.

Enfin, l'ARTISTE reconnaît qu'il sera responsable des pertes que sa fausse déclaration pourrait occasionner à la SOCIETE.

1.03 L'ARTISTE garantit la SOCIETE qu'elle ne sera tenue à aucun paiement relatif à l'acquisition, à l'exercice et à la disposition des droits découlant du présent accord, autres que ceux

spécifiquement prévus aux présentes.

1.04 Pendant toute la durée du présent contrat, l'ARTISTE s'engage à enregistrer en exclusivité pour la SOCIETE les oeuvres qu'il interprètera et/ou auxquelles il participera sous son nom, sous un pseudonyme ou de manière quelconque.

En conséquence, il s'interdit :

- d'enregistrer, produire, distribuer ou vendre ses interprétations pour son propre compte ou pour le compte d'un tiers;

- de liciter la fixation et l'exploitation auxquelles pourraient se livrer des tiers de ses prestations (enregistrements de concerts publics ou privés, de concerts télévisés ou radiodiffusés, etc...) qu'il s'agisse ou non d'oeuvres figurant au catalogue de la SOCIETE.

En ce qui concerne les oeuvres figurant au catalogue de la SOCIETE, l'engagement de l'ARTISTE susbsitera même après l'expiration des présentes.

1.05 L'ARTISTE s'interdit pendant une période de 10 (dix) ans , à compter de la fin de ce contrat, d'enregistrer pour quiconque, aussi bien sous son nom, que sous un pseudonyme ou anonymement, toutes les oeuvres qu'il aura enregistrées pour la SOCIETE.

ARTICLE 2 - ENTREE EN VIGUEUR ET DUREE DU CONTRAT

2.01 Ce contrat est établi pour une durée globale de 5 (cinq) ans qui se divise en 5 (cinq) périodes annuelles dont la première prendra effet au jour de la levée de l'option prévue au contrat maquette signé ce même jour et joint aux présentes ; il pourra être interrompu ou résilié selon les dispositions des articles 3 et 4 ci-dessous.

2.02 Au-delà de la durée prévue à l'article 2.01 ci-dessus, il se renouvellera automatiquement par -périodes annuelles sauf si l'une ou l'autre des parties le dénonce au moyen d'une lettre recommandée avec avis de réception qu'elle devra adresser à l'autre partie 3 (trois) mois au moins avant l'expiration de chaque période.

ARTICLE 3 - INTERRUPTION ET/OU RESILIATION DU CONTRAT

3.01 Ce contrat pourra être sans délai :

- soit interrompu par la SOCIETE, au cas où l'ARTISTE n'aurait pas respecté ses engagements vis-à-vis d'elle, et ce aussi longtemps qu'il n'aura pas remédié à cette situation ;

- . soit résilié par la SOCIETE, au cas où l'ARTISTE n'aurait pas respecté ses engagements vis-à-vis d'elle.

Cette faculté d'interruption ou de résiliation pourra être mise en oeuvre par la SOCIETE, entre autres, au cas où l'ARTISTE aurait été dans l'incapacité pendant plus de 4 (quatre) mois consécutifs de procéder aux enregistrements objet des présentes.

Ce contrat sera également interrompu en cas de force majeure et pendant toute la durée du fait générateur de cette force majeure.

3.02 Les dispositions de l'article 3.01 ci-dessus, ne pourront prendre effet qu'après un délai de 15 (quinze) jours suivant l'envoi d'une lettre recommandée avec avis de réception, que la SOCIETE adressera à l'ARTISTE pour le mettre en demeure d'avoir à exécuter loyalement le présent accord , et dans l'hypothèse où l'ARTISTE n'aurait pas au cours de ce délai remédié à cette situation.

.../...

ARTICLE 4 - RESILIATION DU CONTRAT

Dans l'hypothèse où les ventes de phonogrammes reproduisant les enregistrements réalisés par l'ARTISTE au cours d'une période annuelle seraient inférieures à 15 000 (quinze mille) exemplaires, tels que définis à l'article 20.05, au cours de cette période, la SOCIETE pourra résilier ce contrat à la fin de cette période annuelle, après en avoir informé l'ARTISTE par lettre recommandée avec avis de réception dans les 2 (deux) mois suivant l'expiration de ladite période.

Dans cette hypothèse, la SOCIETE paiera à l'ARTISTE une indemnité forfaitaire égale à 50% (cinquante pour cent) des redevances dues à l'ARTISTE pour les ventes réalisées pendant l'année considérée, étant rappelé que l'ARTISTE continuera à percevoir l'entière redevance qui lui est due en vertu de ce contrat pour les ventes des phonogrammes reproduisant ses enregistrements.

ARTICLE 5 - EXECUTION

5.01 Les oeuvres enregistrées par l'ARTISTE au cours de l'exécution de ce contrat seront choisies d'un commun accord par la SOCIETE et l'ARTISTE.

5.02 L'ARTISTE est d'accord pour procéder à l'enregistrement, dans toutes les langues, de toutes les oeuvres qui auront été choisies d'un commun accord par la SOCIETE et lui-même.

5.03 La SOCIETE s'engage à faire enregistrer à l'ARTISTE et à mettre à la disposition du public le matériel nécessaire à la réalisation d'un disque 45 tours, au cours de la première période annuelle, et de 2 (deux) disques 45 tours les périodes annuelles suivantes.

Pour sa part, l'ARTISTE s'engage à enregistrer pour la SOCIETE, au cours de chaque période annuelle, le nombre de 45 tours ci-dessus mentionné.

5.04 Au cas où la SOCIETE ne mettrait pas en vente chaque année le nombre minimum de 45 tours enregistrées par l'ARTISTE, indiqué à l'article 5.03 ci-dessus, celui-ci pourra dénoncer les dispositions figurant à l'article 1.01 un mois après une mise en demeure par lettre recommandée restée sans effet. Dans ce cas, les autres dispositions du présent contrat conserveront leur plein effet.

Dans cette hypothèse, la SOCIETE paiera à l'ARTISTE, à titre d'indemnité globale et forfaitaire, une somme de F 1 000 (mille francs) pour chaque enregistrement non réalisé et/ou commercialisé;

5.05 En ce qui concerne les créations de l'ARTISTE pour une scène, une radio une télévision, un film cinématographique où, généralement, une oeuvre audiovisuelle, l'ARTISTE s'engage, si la SOCIETE le lui demande, à les enregistrer dans un délai permettant une sortie simultanée du disque correspondant avec la première représentation.

ARTICLE 6 - MODALITES CONCERNANT LES ENREGISTREMENTS

6.01 Le choix du réalisateur artistique et de la formation musicale seront décidés d'un commun accord par la SOCIETE et l'ARTISTE. Le choix du studio d'enregistrement et de la date des séances d'enregistrement, seront décidés par la SOCIETE, après qu'elle en ait informé l'ARTISTE.

6.02 L'ARTISTE s'engage à prévenir la SOCIETE au cas où il aurait enregistré pour un tiers l'une ou l'autre des oeuvres qu'elle lui demande d'interpréter.

6.03 Pour le cas où les parties, d'un commun accord, tiendraient pour insuffisante la qualité artistique ou technique d'un enregistrement, ou périmée au regard de critères artistiques ou techniques nouveaux, l'ARTISTE accepte de recommencer l'enregistrement jusqu'à ce que la qualité souhaitée soit obtenue.

6.04 La SOCIETE se réserve expressément le droit de renoncer à tout moment, même en cours

.../...

d'enregistrement, à l'enregistrement de telle ou telle oeuvre dont elle aurait préalablement accepté l'enregistrement, et ce en cas de dépassement prévisible du budget tel que prévu à l'article 7.02 ci -après.

Une telle décision ne donnera ouverture à aucune indemnité ou dédommagement pour l'ARTISTE, de même qu'elle ne libèrera point la SOCIETE de ses obligations contractuelles.

6.05 La SOCIETE préviendra l'ARTISTE de la date et de l'heure des séances d'enregistrement qui auront été fixées selon les modalités du présent contrat ; dans l'hypothèse où, hormis cas de force majeure, l'ARTISTE ne se conformerait pas à la date et à l'horaire annoncés, la SOCIETE se remboursera des sommes qu'elle serait amenée à payer à la suite de ce retard ou de cette absence, en les portant au débit du compte de redevances de l'ARTISTE.

6.06 L'ARTISTE s'engage à respecter le règlement intérieur des studios dans lesquels il réalisera ses enregistrements.

6.07 Les prestations de l'ARTISTE au cours des séances d'enregistrement lui seront payées par la SOCIETE selon les conditions définies à l'avenant n°1 joint aux présentes.

6.08 L'ARTISTE écoutera, à l'issue de chaque séance d'enregistrement, les enregistrements réalisés lors de cette séance.

Il pourra, à cette occasion, formuler toutes critiques qu'il jugera nécessaires, et ce aussi bien sur la qualité technique que sur la qualité artistique de cet enregistrement.

A défaut d'avoir formulé des critiques lors de cette audition, et de les avoir confirmées aux moyen d'une lettre recommandée qu'il aura adressée à la SOCIETE dès le lendemain de cette audition, il sera réputé avoir accepté définitivement l'enregistrement, et toutes critiques ultérieures qu'il sera amené à faire seraient irrecevables.

6.09 En cas de conflit sur la qualité technique de l'enregistrement, la décision finale appartiendra à la SOCIETE.

En tout état de cause, la SOCIETE reste seul juge de l'opportunité du pressage et de la mise en vente des enregistrements réalisés.

6.10 Sur demande de la SOCIETE, l'ARTISTE accepte de réenregistrer pour le compte de la SOCIETE, pendant la durée du présent contrat, tout ou partie des oeuvres qu'il aurait précédemment enregistrées, et ceci afin de permettre que ces enregistrements bénéficient des innovations technologiques qui pourraient apparaître au cours du contrat.

ARTICLE 7 - COUTS D'ENREGISTREMENT

7.01 La SOCIETE prendra à sa charge les coûts relatifs aux artistes chantants et aux instrumentistes, les frais d'arrangements et de copies et toutes les autres dépenses relatives aux enregistrements objet des présentes, et expressément approuvées par la SOCIETE, dans les limites fixées à l'article 7.02 ci-après.

7.02 La SOCIETE prendra en charge l'ensemble des frais mentionnés à l'article 7.01 ci-dessus dans la limite de :

- F.H.T. 60 000 (soixante mille francs hors taxes) en ce qui concerne un disque 45 tours ;

- F.H.T.320 000 (trois cent vingt mille francs hors taxes) dans l'hypothèse où un disque 33 tours 30 cm -dix ou douze titres- serait réalisé ;

ces sommes étant à la date de la signature des présentes celles que la SOCIETE est disposée à consacrer aux enregistrements de l'ARTISTE.

.../...

Avant chaque enregistrement, l'ARTISTE prendra connaissance du budget relatif au coût de son enregistremnt et pourra, dans le cas du dépassement de la somme précisée au premier paragraphe du présent article, signifier son désaccord.

Dans l'hypothèse où les frais d'enregistrement dépasseraient la somme ci-dessus indiquée, ce dépassement serait déduit des redevances dues à l'ARTISTE en vertu du présent contrat.

Ces sommes seront réajustées au début de chaque période annuelle, afin de tenir compte des hausses éventuellement intervenues dans les locations de studios, etc...

Cette indexation sera effectuée sur le tarif de séance des musiciens.

ARTICLE 8 - CESSION DES DROITS DE PROPRIETE ET D'UTILISATION

8.01 L'ARTISTE cède à la SOCIETE, dans l'espace et dans le futur, la pleine et entière propriété des enregistrements prévus ci-dessus, sans aucune exception, restriction ou réserve, avec tous les droits présents et futurs s'y rattachant ou pouvant lui être reconnus à quelque titre que ce soit.

8.02 Ainsi, restent notamment définitivement acquis, même après l'expiration du contrat, à la SOCIETE, en tant que propriétaire et cessionnaire exclusif, les matrices et tous autres supports ainsi que les droits de reproduction et l'utilisation, sous toutes leurs formes mécaniques et audiovisuelles, des oeuvres enregistrées par l'ARTISTE pendant la durée du présent contrat ou même après son expiration au titre des présentes et de leurs suites.

8.03 La SOCIETE a seule le droit de fabriquer, reproduire et faire reproduire, vendre et faire vendre, utiliser, diffuser à la radio à la télévision, dans le domaine cinématographique, notamment par diffusion directe ou incorporation à des enregistrements radiophoniques, ou à des fins de cinéma et de télévision -sans que les énumérations qui précèdent soit limitatives-, faire exécuter par tous moyens quelconques dans le monde entier, en public ou en privé, les reproductions sous forme de disques, bandes, vidéodisques, vidéocassettes ou autrement, les oeuvres interprétées par l'ARTISTE en exécution du présent contrat et de ses suites, et ceci en tout ou partie, sous quelque forme ou sous quelque marque que ce soit et au prix qu'elle fixera sans avoir à en référer à quiconque.

8.04 La SOCIETE et/ou ses licenciés auront le droit de céder à des tiers le droit de fabriquer et/ou commercialier les phonogrammes et/ou vidéogrammes contenant les oeuvres interprétées par l'ARTISTE, ainsi que le droit d'utiliser, dans un but promotionnel, les photographies de l'ARTISTE, sa biographie, etc...

Pendant l'exercice du présent contrat, l'ARTISTE devra obtenir l'accord préalable de la SOCIETE, pour autoriser un tiers à utiliser son nom, des photographies le reproduisant, sa biographie, etc..., à des fins publicitaires, ainsi que pour conclure directement ou indirectement des contrats de parrainage (sponsoring ou mécénat) portant sur la représentation et/ou la reproduction de ses prestations.

ARTICLE 9 - DROITS VOISINS ET UTILISATIONS SECONDAIRES

9.01 La SOCIETE exercera les droits reconnus par la loi, les conventions internationales ou les accords interprofessionnels, pour toute utilisation de phonogrammes autre que pour l'usage privé, sous quelque forme que ce soit : communication au public telles que radiodiffusion sonore, télévision, cablo-distribution ou reproduction telles que copie privée, sonorisation synchronisation de documents audiovisuels, etc...

En application de la loi, la présente stipulation ne fait pas obstacle à ce que l'ARTISTE perçoive directement par un organisme de perception, des redevances dues en application d'accords collectifs.

.../...

9.02 Lorsque la SOCIETE exercera son droit d'autorisation collectivement ou à titre individuel, l'ARTISTE percevra une rémunération qui sera calculée en appliquant le taux prévu à l'article 13.01 aux sommes nettes perçues par la SOCIETE, sous réserve des dispositions de l'article 14 applicables aux enregistrements audiovisuels.

9.03 La rémunération perçue pour les utilisations qui ne donnent pas lieu à l'exercice du droit d'autorisation, est partagée de la façon suivante :

- si l'une des parties est la seule à percevoir une redevance en sa qualité d'artiste-interprète ou de producteur phonographique, elle s'engage à payer 50% (cinquante pour cent) de cette redevance à l'autre partie ;

- si les deux parties perçoivent des redevances en leur qualité respective d'artiste-interprète ou de producteur phonographique pour la même utilisation, elles n'auront vocation à aucune participation sur les redevances qui reviennent à l'autre partie.

ARTICLE 10 - CATALOGUE

10.01 La SOCIETE est maîtresse de son catalogue et seul juge de l'opportunité, en fonction de ses impératifs commerciaux, d'y faire figurer ou d'omettre pendant un période déterminée, les titres des oeuvres enregistrées par l'ARTISTE en exécution des présentes et de leurs suites.

10.02 Cette faculté de retrait temporaire ne saurait en rien modifier ses droits de cessionnaire exclusif des droits de l'ARTISTE et de propriétaire des enregistrements effectués en vertu du présent contrat et de ses suites, et ce même pendant la période d'exercice éventuel de la faculté de retrait du catalogue.

ARTICLE 11 - ACTIVITES PROMOTIONNELLES ET PUBLICITAIRES

11.01 La promotion des enregistrements de l'ARTISTE, objet des présentes, sera assurée par la SOCIETE.

Dans le but de faciliter et de promouvoir la vente des phonogrammes reproduisant les enregistrements de l'ARTISTE, ce dernier autorise la SOCIETE à faitre toute publicité qu'elle jugera utile.

En particulier, la SOCIETE pourra utiliser librement, et sans aucune contrepartie, directement ou indirectement, le nom de l'ARTISTE, son nom d'interprète et les photographies et autres images le représentant, et ce aussi longtemps que la SOCIETE exploitera les enregistrements de l'ARTISTE.

L'ARTISTE déclare (pour autant qu'il fournisse à la SOCIETE ces photographies ou ces images) qu'il aura le droit de disposer des droits auteurs y relatifs, que les droits d'auteurs ont été réglées par lui, et garantit la SOCIETE contre toute prétention du photographe, de l'auteur ou d'un tiers quelconque en cette matière.

L'ARTISTE s'engage à faire figurer sur toute publicité (programmes, affiches, affichettes, cartes postales, etc.) relative à son activité artistique, la marque sous laquelle ses enregistrements sont publiés, précédée de la mention "EXCLUSIVITE SONY MUSIC ENTERTAINMENT (FRANCE) S.A.".

11.02 L'ARTISTE accepte de participer aux spectacles publics necessaires à sa promotion (tels que radio, télévision, music-hall...) qui lui seront proposés par la SOCIETE.

L'ARTISTE s'engage également à participer à la réalisation de films ou vidéogrammes promotionnels ainsi qu'à toute intervention qui serait jugée bonne par la SOCIETE pour la promotion des phonogrammes reproduisant ses interprétations.

.../...

11.03 L'ARTISTE ne pourra demander aucune compensation autre que celle qui serait prévue légalement pour l'exécution de ces films, interviews..., tels que mentionnés ci-dessus, à l'exception des remboursements de ses frais, qui auront été agréés par la SOCIETE.

ARTICLE 12 - AVANCES

Toutes les sommes qui seront, soit payées directement à l'ARTISTE, soit payées pour son compte au cours du présent contrat, constituent des avances récupérables sur les redevances, à moins d'accord contraire donné par la SOCIETE par écrit.

ARTICLE 13 - REDEVANCES

13.01 En rémunération de son concours, et pour prix de cession des droits qu'il peut ou pourrait posséder en qualité d'exécutant des enregistrements réalisés, l'ARTISTE recevra une redevance sur les phonogrammes vendus directement ou indirectement par la SOCIETE qui, calculée référence par référence (33 tours 30 cm -dix ou douze titres- par 33 tours 30 cm -dix ou douze titres-, cassette par cassette, disque audionumérique (compact) par disque audionumérique (compact), 33 tours 30 cm - moins de dix titres- par 33 tours 30 cm -moins de dix titres-, 45 tours 17 cm par 45 tours 17 cm, 45 tours 30 cm par 45 tours 30 cm) , mini CD par mini CD et pays par pays, sera calculée sur le prix de gros et qui sera égale à :

Cependant, pour le calcul des redevances relatives aux disques 45 tours 17 cm extraits des disques 33 tours 30 cm, ainsi que pour le calcul des redevances des cassettes reproduisant les mêmes oeuvres que celles insérées dans un 33 tours 30 cm, les paliers de redevances seront déterminés en ajoutant à ces 33 tours 30 cm les cassettes et les 45 tours dont ils sont extraits (un 33 tours 30 cm -dix ou douze titres- = quatre 45 tours 17 cm).

Ce type de calcul sera observé pour les 45 tours 30 cm (quatre 45 tours 30 cm = un 33 tours 30 cm - dix ou douze titres-) extraits d'un 33 tours 30 cm, ainsi que pour les mini CD.

13.02 Le montant de la redevance sera réduit à la moitié, au tiers, au quart, etc..., lorsque l'ARTISTE aura enregistré en duo, en trio, en quatuor, etc...

13.03 En ce qui concerne les phonogrammes reproduisant un enregistrement de l'ARTISTE avec certains enregistrements d'autres artistes (compilation), la redevance due à l'ARTISTE sera calculée en multipliant la redevance normalement due par une fraction ayant pour numérateur le nombre d'oeuvres interprétées par l'ARTISTE, et pour dénominateur le nombre d'oeuvres reproduites sur le phonogramme.

13.04 - Exportation de France vers des sociétés non affiliées à la marque SONY MUSIC ENTERTAINMENT

Dans le cas d'exportation de phonogrammes dans le monde à partir de la France, le taux de la redevance sera réduit de 50% (cinquante pour cent) et appliqué au prix de gros en France.

13.05 - Pressages étrangers et exportations vers des licenciés de la marque SONY MUSIC ENTERTAINMENT dans le monde

Le taux de la redevance sera réduit de 50% (cinquante pour cent), le prix du phonogramme servant dès lors de base de calcul sera le prix de gros pratiqué dans le pays de vente.

Dans l'hypothèse où la SOCIETE percevrait une redevance calculée sur le prix de détail, la base de la redevance de l'ARTISTE sera égale à la moitié de la base sur laquelle la redevance est payée à la SOCIETE.

.../...

13.06 - Séries à prix réduit et ventes assorties d'une campagne de publicité

L'ARTISTE accepte que le taux de la redevance soit réduit de 50% (cinquante pour cent) dans les cas suivants :

- lorsque les enregistrements effectués seront reportés sur les disques de séries à prix réduit (par série à prix réduit il convient d'entendre un phonogramme dont le prix de gros hors taxes sera inférieur à 75% -soixante quinze pour cent- du prix de gros le plus généralement pratiqué);
- lorsque les enregistrements de l'ARTISTE seront vendus au moyen d'une campagne de publicité payante intensive par les médias, et notamment la radio et la télévision;
- lorsque les enregistrements de l'ARTISTE seront distribués par une voie autre que le circuit commercial habituel; dans ce cas, la redevance sera calculée sur le prix de facturation hors taxes pratiqué par la SOCIETE.

13.07 - Ventes spéciales

Lorsque les disques enregistrés en vertu des présentes seront vendus pour une utilisation publicitaire ou éducative, le taux de la redevance sera de 25% (vingt cinq pour cent) du taux fixé à l'article 13.01 ci-dessus et la redevance sera calculée sur le prix de vente hors taxes facturé par la SOCIETE.

13.08 - Clause Club

Si un des disques enregistrés par l'ARTISTE est distribué à la clientèle par l'intermédiaire d'un club de disques, c'est-à-dire d'une organisation de vente directe au public par le moyen d'offres postales, l'ARTISTE accepte que le taux de la redevance soit égal à 25% (vingt cinq pour cent) des taux fixés à l'article 13.01 ci-dessus, étant convenu que les ventes objet du présent alinéa ne seront pas comptabilisées pour le franchissement des paliers.

13.09 - Disque audionumérique

Lorsque les enregistrements objet des présentes seront reproduits sur tous supports audionumériques (disques compact ou cassettes audionumériques dites D.A.T.) destinés à la vente, le montant de la redevance de l'ARTISTE sera égal à celui qui lui serait dû pour la vente d'un phonogramme similaire reproduit sur un support analogique.

Dans l'hypothèse où la reproduction d'un enregistrement sur support audionumérique ne constituerait pas la réplique d'un phonogramme équivalent reproduit sur support analogique, le taux de la redevance de l'ARTISTE sera de 50% (cinquante pour cent) de celui fixé à l'article 13.01 et la redevance sera calculée sur le prix de gros du support audionumérique.

13.10 - Mode de calcul

13.10.01 Toutes les redevances prévues au présent article (article 13 - Redevances) seront calculées sur 90% (quatre vingt dix pour cent) du montant des ventes nettes chiffrées selon les modalités de l'article 13.01, étant entendu que seules les quantités facturées (à l'exclusion des remises en marchandises ou promotionnelles) seront prises en compte.

13.10.02 Par prix de gros il faut entendre les prix de gros figurant au catalogue de la SOCIETE, diminués de la Taxe à la Valeur Ajoutée et d'un pourcentage déterminé par le BIEM et le SNEP représentant les coûts des pochettes ou des jaquettes.

Dans l'hypothèse d'une absence d'accord BIEM/SNEP, les derniers abattements en vigueur seront appliqués aussi longtemps que durera l'absence d'accord.

En ce qui concerne les disques 45 tours 25 cm ou 30 cm, les cassettes single et les Mini-CD moins de cinq titres, il est convenu qu'un abattement supplémentaire de 25% (vingt cinq pour cent) sera opéré.

.../...

13.10.03 A défaut d'accord particulier entre le BIEM et le SNEP déterminant l'abattement applicable aux phonogrammes audionumériques, le pourcentage d'abattement pratiqué sera identique à celui applicable aux phonogrammes 33 tours 30 cm.

13.11 - Juke boxes

Pour assurer par le canal des appareils automatiques (juke boxes par exemple) une publicité directe aux enregistrements de l'ARTISTE, aucune redevance ne sera versée sur les ventes des 1.000 (mille) premiers disques 45 tours. Au-delà du seuil précité, le taux de la redevance de l'ARTISTE sera de 50% (cinquante pour cent) du taux fixé à l'article 13.01 ci-dessus.

13.12 - Soldes

Aucune redevance ne sera due à l'ARTISTE pour la vente à des prix de solde des disques retirés du catalogue de la SOCIETE.

13.13 L'ARTISTE donne expressément acte à la SOCIETE qu'il accepte les diminutions ou suppressions de redevances ci-dessus prévues, du fait qu'il reconnaît que ces diminutions et suppressions sont relatives à une politique commerciale à caractère promotionnel et concourent au développement de sa carrière artistique et phonographique.

ARTICLE 14 - ENREGISTREMENTS AUDIOVISUELS

14.01 Etant rappelé l'exclusivité consentie par l'ARTISTE en vertu des dispositions de l'article 1.01 ci-dessus, la SOCIETE est titulaire du droit exclusifi de reproduction et d'exploitation sur tout support audiovisuel, existant ou à découvrir, des interprétations de l'ARTISTE enregistrées en vertu des présentes.

14.02 En conséquence, l'ARTISTE accepte de procéder, lorsque la SOCIETE lui en fera la demande, aux prises de vue et/ou de son aux fins de réalisation de vidéomusiques, soit au cours de séances d'enregistrement, soit dans un lieu choisi à cet effet par la SOCIETE.

La SOCIETE aura l'entière propriété avec tous les droits d'exploitation y afférents pour le monde entier des vidéogrammes ainsi réalisés.

14.03 Dans l'hypothèse où l'ARTISTE serait lui-même auteur et/ou compositeur d'une oeuvre devant être reproduite sur un support audiovisuel, celui-ci en sa qualité d'auteur et/ou compositeur, concède par les présentes à la SOCIETE une licence non exclusive de synchronisation de ladite oeuvre sur support audiovisuel.

14.04 Le choix du réalisateur de l'oeuvre filmée incorporant les interprétations musicales de l'ARTISTE, de même que l'approbation du scénario ou synopsis, sera effectué par la SOCIETE en accord avec l'ARTISTE.

14.05 - Rémunération

En contrepartie des droits ainsi cédés, la SOCIETE versera à l'ARTISTE les rémunérations ci-après.

14.05.01 - Ventes dans le commerce pour l'usage privé - Echange - Location

L'ARTISTE percevra une redevance sur les supports audiovisuels du commerce vendus directement ou indirectement par la SOCIETE dont le taux de base sera égal à 50% (cinquante pour cent) du taux prévu à l'article 13.01 ci-dessus et qui sera calculé sur le prix de gros du support audiovisuel.

Par prix de gros il faut ici entendre le prix hors taxes dudit support pratiqué par la SOCIETE ou son distributeur, diminué d'un pourcentage forfaitaire égal à 20% (vingt pour cent), pour tenir compte du prix élevé du support.

Dans l'hypothèse où la SOCIETE encaisserait une somme forfaitaire (vente avec droit de location attaché, ou droit d'échanges) la redevance sera calculée par application du taux prévu ci-dessus aux ventes nettes encaissées par la SOCIETE.

Cette redevance suivra les réductions prévues à l'article 13 ci-dessus.

En ce qui concerne les supports audiovisuels de compilation, la redevance de l'ARTISTE sera calculée au prorata du nombre de titres interprétés par l'ARTISTE.

14.05.02 Autres utilisations

Pour toutes les utilisations autres que la vente au public pour l'usage privé, telles que diffusion par voie hertzienne, satellites, câbles ou communication dans des lieux publics, la rémunération de l'ARTISTE sera calculée en appliquant le taux stipulé au présent article aux sommes nettes encaissées par la SOCIETE.

Lorsque les utilisations ci-dessus seront faites en vertu d'accords collectifs prévoyant la rémunération directe des artistes par les sociétés civiles les représentant et assurant la gestion collective desdits droits, la SOCIETE sera exonérée de tout paiement à l'égard de l'ARTISTE.

Toutes les utilisations faites à des fins purement promotionnelles qui ne feront l'objet d'aucune rémunération de la part des organismes diffuseurs ne donneront lieu à aucune rémunération au profit de l'ARTISTE.

ARTICLE 15 - PAIEMENT DES REDEVANCES

15.01 Les comptes de redevances résultant des ventes réalisées en France, seront arrêtés les 30 Juin et 31 Décembre de chaque année.

Les redevances dues à l'ARTISTE étant payées sur les ventes nettes, et les clients de la SOCIETE ayant la possibilité de retourner dans un certain délai, et contre remboursement, les supports musicaux qui leur ont été vendus par la SOCIETE, la SOCIETE effectuera chaque semestre une réserve pour retours, qui ne pourra cependant pas être supérieure à 15% (quinze pour cent) des ventes réalisées au cours de ce semestre. Une régularisation (réserve moins retours réels) s'effectuera le semestre suivant.

Ces comptes seront augmentés des sommes reçues de l'étranger, comme défini aux paragraphes précédents, et diminuées du montant des avances qui auraient pu éventuellement être consenties à l'ARTISTE; déduction sera faite également des factures de marchandises prises dans les magasins du producteur par l'ARTISTE pour ses besoins personnels. Le solde sera adressé à l'ARTISTE avant le 30 Septembre et le 31 Mars de chaque année.

Si ce solde était débiteur, il ne sera récupérable (par compensation) que sur les redevances futures dues par la SOCIETE à l'ARTISTE au titre du présent contrat.

15.02 En ce qui concerne les oeuvres ou morceaux enregistrés et vendus en vertu des présentes et de leurs suites, et sous réserve de la loyale exécution de ses obligations, l'ARTISTE continuera de percevoir les redevances y afférentes même après l'expiration des présentes.

15.03 Le paiement des redevances à l'ARTISTE cesserait de plein droit si celui-ci contrevenait à l'une quelconque des clauses du présent contrat, sans préjudice des dommages et intérêts dus à la SOCIETE.

15.04 Les redevances sur les phonogrammes vendus à l'étranger seront payées en monnaie française et calculées selon le cours de change qui aura été appliqué à la SOCIETE pour ces redevances.

Ces redevances ne seront exigibles qu'à partir du moment où la SOCIETE les aura effectivement encaissées en France.

Au cas où la SOCIETE n'aura pas été capable, pour des raisons indépendantes de sa volonté, d'encaisser en France les redevances dues sur les ventes à l'étranger, les sommes dues par la SOCIETE à l'ARTISTE sur ces ventes ne seront pas portées à son crédit tant que durera cette situation.

Dans l'hypothèse où cette situation devait persister, la SOCIETE essaiera de déposer sur un compte bancaire ouvert au nom de l'ARTISTE, et dans le ou les pays où les ventes auront été réalisées, les sommes dues à l'ARTISTE et relatives à ces ventes, et ce dans la mesure où les lois et règlements en vigueur, tant en France que dans ce ou ces pays, le permettront.

ARTICLE 16 - DROITS COMMERCIAUX DERIVES

16.01 L'ARTISTE cède à la SOCIETE le droit exclusif d'exploiter à des fins commerciales et sur tous supports, les traits, caractéristiques et attributs de sa personnalité notamment son nom et image (photographies, dessins).

16.02 La SOCIETE devenue propriétaire des droits susvisés, pourra céder ou concéder à des tiers des licences d'exploitation commerciale dérivée.

16.03 L'agrément de l'ARTISTE sur les produits exploités sous licence sera demandé par la SOCIETE avant la commercialisation. En cas de refus de l'ARTISTE celui-ci devra donner des motifs sérieux.

16.04 L'ARTISTE mandate la SOCIETE pour déposer pour son compte, son nom et son logo éventuel à titre de marque auprès de l'INPI dans les classes choisies par la SOCIETE et nécessaires à l'exploitation.

16.05 Les frais de dépôt de marque seront partagés entre la SOCIETE et l'ARTISTE.

16.06 L'ARTISTE s'engage à concéder à la SOCIETE une licence d'exploitation commerciale exclusive des marques ainsi déposées et autorise la SOCIETE à concéder cette licence auprès de tiers pour une exploitation commerciale.

16.07 En contrepartie de l'ensemble des droits ainsi cédés, l'ARTISTE percevra une redevance égale à 20% (vingt pour cent) des sommes nettes perçues par la SOCIETE, ces sommes lui étant versées conformément à l'article 15.

16.08 Dans le cas où l'ARTISTE ne posséderait pas de logo ou sigle propre, les services créatifs de la SOCIETE lui soumettront une proposition pour accord avant le dépôt à titre de marque.

ARTICLE 17 - SAUVEGARDE DES INTERETS DE LA SOCIETE ET DE L'ARTISTE

De convention expresse, la SOCIETE pourra, même après l'expiration des présentes et de leurs suites, comme cessionnaire des droits de l'ARTISTE, et pour la sauvegarde de ses droits propres, faire procéder à la saisie réelle de tous les enregistrements qui seront établis ou utilisés en infraction aux dispositions de l'article 1.01 du présent contrat.

Les parties précisent, pour la clarté des présentes, que constituent des infractions aux dispositions de l'article 1.01 du présent contrat :

- la reproduction et l'exploitation non autorisées des phonogrammes de l'ARTISTE enregistrés au titre du présent contrat, et de ses suites (enregistrements couramment dénommés "pirates") ;

- la fixation et l'exploitation non autorisées des prestations de l'ARTISTE (enregistrements de

concerts publics ou privés, ou radio et télédiffusés, enregistrements inédits réalisés en studio, etc.) qu'il s'agisse ou non d'oeuvres ou titres figurant au catalogue de la SOCIETE (enregistrements courramment dénommés "bootlegs").

L'ARTISTE donne en tant que de besoin, à la SOCIETE, de ses chefs, mandat irrévocable et d'intérêt commun, d'agir en son nom et pour son compte, même après l'expiration du contrat.

Il s'engage en outre, sur première demande de la SOCIETE, à délivrer sans délai toute attestation utile et à se joindre personnellement, en tant que de besoins, à toute action judiciaire, que la SOCIETE jugerait necessaire d'entreprendre pour la défence de ses droits.

Si des infractions telles que définies ci-dessus venaient à être commises avec le concours et avec la complicité de l'ARTISTE, les redevances qui pourraient lui être dues resteront, à titre de clause pénale, définitivement acquises à la SOCIETE, sans préjudice de tous dommages et intérêts supplémentaires.

ARTICLE 18 - DISPOSITIONS PARTICULIERES

18.01 Aucune modification dans la forme juridique de la SOCIETE, aucune transformation, fusion avec d'autres personnes morales ou absorption ne pourront mettre fin au présent contrat, lequel se poursuivra pour la période restant à courir entre l'ARTISTE et la personne morale qui pourra se trouver substituée aux droits de la SOCIETE, cette dernière pouvant en outre se substituer en entier ou pour partie dans l'accomplissement des présentes telle personne physique ou morale de son choix.

18.02 L'ARTISTE s'interdit de céder les droits résultant pour lui du présent contrat à un tiers ou à une autre société, comme de donner mandat à un titre quelconque pour l'exécution du présent contrat, et notamment pour la perception des redevances, à un tiers ou à une société, sans avoir obtenu au préalable le consentement de la SOCIETE.

ARTICLE 19 - ELECTION DE DOMICILE

Pour l'exécution des présentes et notamment pour toute notification prévue par le présent contrat, les parties font élection de domicile :

- pour l'ARTISTE :

- pour la SOCIETE : à son siège social.

Chaque partie s'engage à notifier sans délai à l'autre partie tout changement de domicile qui interviendrait pendant la durée de ce contrat. Cette notification devra être faite par lettre recommandée avec avis de réception.

ARTICLE 20 - DEFINITIONS

20.01 - Phonogramme

Toute fixation purement sonore, d'une exécution ou d'autres sons, tout mode de reproduction ou d'édition de sons, disques, cassettes, cartouches, bandes sonores et tout autre moyen inventé ou à inventer, qu'il soit basé sur des procédés mécaniques, magnétiques, accoustiques ou autres et servant à reproduire les enregistrements.

.../...

20.02 - Vidéogramme

Fixation de toute séquence d'images ou d'images et de sons, quel qu'en soit le procédé d'enregistrement et/ou de reproduction, quel qu'en soit le support -pellicule optique (film) ou magnétique, bande ou fil magnétique, disque, etc...- et quelle qu'en soit la destination.

20.03 - "Enregistrement" - "Enregistrer"

Par les termes "enregistrement" et "enregistrer" qui sont employés dans cet accord, les parties entendent l'exécution de toute oeuvre quelle qu'en soit la nature, et sa fixation sur un support constituant original, en vue d'une reproduction accoustique et musico-mécanique, par tous procédés actuels ou à venir, et également d'une reproduction synchronisée accoustique et image.

20.04 - Prestations

Par le terme prestation qui est employé dans cet accord les parties entendent l'interprétation par l'ARTISTE de toute oeuvre qu'il en soit ou non l'auteur.

20.05 - Equivalence

Par exemplaire il faut entendre, un disque 33 tours 30 cm -dix ou douze titres- = une cassette = une cartouche = un disque audionumérique (compact) = une cassette audionumérique (D.A.T.) = un vidéodisque = une vidéocassette = deux disques 33 tours 30 cm -moins de dix titres- = quatre disques 45 tours 17 cm = quatre disques 45 tours 30 cm = 4 cassettes single = 4 mini CD.

ARTICLE 21 - CLAUSE DE PREMIERE OPTION

Pendant la durée du présent contrat et pendant une année entière à compter de la date de son expiration, l'ARTISTE s'engage à communiquer à la SOCIETE, en leurs formes originales et complètes, toutes offres ou propositions d'enregistrement qui lui seraient faites par d'autres personnes ou sociétés, et qu'il se proposerait d'accepter, et s'oblige à accorder, à conditions égales, la préférence à la SOCIETE.

La lettre recommandée avec avis de réception qui devra contenir communication de ces propostions, contiendra signée de l'ARTISTE la certification de ce que ces propostions ne sont assorties d'aucune contre-lettre.

Dans le mois de la réception du pli recommandé contenant chaque communication, la SOCIETE devra faire savoir à l'ARTISTE si elle exerce ou non son option en ce qui concerne la proposition y relative.

Son acceptation vaudra au besoin contrat définitf entre les parties, les stipulations de l'offre ayant fait l'objet de la levée d'option devenant partie intégrante des clauses et conditions non contraires du présent contrat, lesquelles demeureront valables.

Dans le cas où la SOCIETE n'exercerait pas son option, et si pour un motif quelconque l'offre communiquée n'était pas suivie du contrat effectif entre l'ARTISTE et une société nouvelle, l'ARTISTE demeurerait tenu de soumettre à la SOCIETE, dans les mêmes termes, délais et conditions, toute nouvelle offre qu'il se disposerait à accepter.

ARTICLE 22 - GROUPE MUSICAL

Le groupe étant composé des artistes signataires des présentes, la SOCIETE se réserve la faculté, au cas où la composition dudit groupe viendrait à être modifiée par le remplacement de un ou plusieurs de ses membres, de mettre fin au présent contrat à compter de ce ou ces remplacements.

.../...

Le nom du groupe demeure acquis au membre restant et/ou remplaçant, et ne peut être modifié ou changé sans l'accord de la SOCIETE.

ARTICLE 23 - OBLIGATIONS DES MEMBRES

Chacun des signataires des présentes reconnaît s'engager tant personnellement qu'en qualité de membre du groupe et, de ce fait, au cas où il déciderait de procéder en dehors dudit groupe à un enregistrement en tant qu'artiste soliste, il sera soumis aux dispositions de l'article 21 ci -dessus.

FAIT A NEUILLY SUR SEINE, EN DEUX EXEMPLAIRES ORIGINAUX,
LE

L'ARTISTE

LA SOCIETE
SONY MUSIC ENTERTAINMENT
(FRANCE) S.A.
Le Président

Henri de BODINAT

.../...

AVENANT N°1 AU CONTRAT D'ENREGISTREMENT EXCLUSIF N°

LES SOUSSIGNES:

ci-après dénommés ensemble : **L'ARTISTE** d'une part

ET

La société SONY MUSIC ENTERTAINMENT (FRANCE) S.A.,
dont le siège social est à NEUILLY SUR SEINE (Hauts de Seine),
1-3, rue du Château, 92522 NEUILLY SUR SEINE CEDEX,
représentée par son Président Directeur Général,
Monsieur Henri de BODINAT
ci-après dénommée : **la SOCIETE** d'autre part

LES PARTIES SONT CONVENUES DE CE QUI SUIT :

La SOCIETE remettre à l'ARTISTE, à titre de cachet brut forfaitaire:

- lors de l'enregistrement du matériel nécessaire à la réalisation d'un disque 45 tours 17 cm, la somme de F. 600 (six cent francs);

- lors de l'enregistrement du matériel nécessaire à la réalisation d'un disque 33 tours 30 cm, la somme de F.1 500 (mille cinq cent francs).

FAIT A NEUILLY SUR SEINE, EN DEUX EXEMPLAIRES ORIGINAUX,
LE

L'ARTISTE

LA SOCIETE
SONY MUSIC ENTERTAINMENT
(FRANCE) S.A.
Le Président

Henri de BODINAT

.../...

Doc. n°2-a

SOCIETE CIVILE POUR L'ADMINISTRATION DES DROITS DES ARTISTES ET MUSICIENS INTERPRETES

adami

NON MEMBRES

ADHÉSION AUX STATUTS ET POUVOIR

Pour éviter des erreurs, voudriez-vous avoir l'amabilité d'écrire en lettres capitales.

Je soussigné (e) (Nom, Prénom) _____

_____

Pseudonyme _____

Activité Professionnelle Principale (Artiste Dramatique, Lyrique, de Variétés, Chef d'Orchestre, Musicien Soliste ou Danseur Soliste) _____

_____

Né (e) le _____ à : _____ Dépt : _____

Pays : _____

Nationalité _____

N° Congés Spect. _____

Adresse légale _____

_____

N° Séc. Soc. _____
(veuillez joindre une photocopie de votre carte d'assuré (e) social (e))

Tél. : _____

MANDAT/POUR LES ARTISTES INTERPRÈTES NON MEMBRES D'UNE SOCIÉTÉ DE PERCEPTION ÉTRANGÈRE

• Déclarant sur l'honneur n'être membre d'aucune société étrangère de perception des droits des Artistes Interprètes.

• Et vu les dispositions des Statuts et du Règlement Général de la Société ADAMI, dont le siège social est à Paris 75008 103, rue la Boétie.

• Adhère auxdits Statuts et Règlement Général dont je déclare avoir pris connaissance.

• Comme conséquence de cette adhésion et de ma nouvelle qualité d'associé, MM. les Membres du Conseil d'Administration de ladite Société possèdent les pouvoirs nécessaires que je leur renouvelle en tant que de besoin, pour moi et en mon nom, en France, dans les DOM-TOM et à l'étranger, par eux-mêmes et par tous agents, correspondants ou Sociétés substitués, de :

1 – **G**érer, administrer, contrôler et exploiter dans le monde entier :

a) pour les contrats dont j'aurais expressément confié la gestion à l'ADAMI, les droits de reproduction et de communication au public, sous toutes leurs formes ;

b) tous les droits sur l'enregistrement de mes interprétations et la communication au public qui pourront m'advenir en vertu d'accords collectifs de toute nature signés par les syndicats ;

c) tous les droits légaux dont je suis ou pourrais être titulaire, notamment au titre de l'exercice collectif des droits des Artistes Interprètes à percevoir une rémunération en contrepartie de certaines utilisations de leurs prestations enregistrées sur phonogrammes ou vidéogrammes, et ce en vertu de toutes les lois nationales ou conventions internationales dès lors que ces lois ou conventions prescrivent l'exercice collectif des droits des Artistes Interprètes ;

2 – **P**ercevoir toutes redevances découlant des droits-ci-dessus cités ou provenant d'une exploitation ou d'une utilisation qui n'aurait pas été autorisée ;

3 – **C**ontrôler par tous moyens appropriés le respect des clauses contractuelles relatives aux droits d'utilisation secondaires de leur travail enregistré ;

4 – **D**onner bonne et valable quittance de toutes sommes reçues et contrôler par tous moyens appropriés l'exactitude de ces sommes ;

5 – **E**n cas de non-paiement des sommes régulièrement dues, en poursuivre le recouvrement par toutes voies de droit ;

6 – **R**éclamer et, s'il y a lieu, intenter, soit à leur requête, soit à la mienne, toutes actions pour les percevoir, toutes indemnités, dommages et intérêts, réparations ou autres, restitutions qui pourraient être dus éventuellement par des contractants ou par des tiers, aussi bien pour des irrégularités, interprétations ou extensions abusives des contrats, que pour reproduction ou utilisation non autorisée de mes prestations enregistrées ou non ;

7 – Citer et comparaître, tant en demandant qu'en défendant, devant toute juridiction, plaider, se désister, traiter, composer transiger, substituer, compromettre en tout état de cause, constituer tous officiers ministériels, obtenir tous jugements et arrêts toutes décisions de justice ou sentences arbitrales, les faire signifier, exécuter par toutes voies de droit et faire généralement tout c qu'ils jugeront conforme à mes intérêts ;

8 — Retenir sur les sommes qu'ils percevront à raison de l'exploitation de ces droits, conformément aux dispositions des Statuts, d Règlement Général et des décisions du Conseil d'Administration et de l'Assemblée Générale, toutes dépenses, tous frais e prélèvements quelconques prévus auxdits Statuts, Règlement Général et décisions.

[redacted]
NON MEMBRES

Je leur confère ledit mandat, pendant la durée de la Société, m'obligeant à me soumettre aux Statuts, Règlement Général e décisions du Conseil d'Administration et de l'Assemblée Générale, et, notamment, à ne disposer en aucune manière du droit don j'ai investi la Société et qui consisterait à recevoir personnellement des redevances que la Société a le pouvoir de recouvrer comm lui appartenant, à l'exclusion de tout tiers.

En cas de contestation, le présent mandat, étant exécuté à Paris, sera soumis au droit français et relèvera de la compétence de Tribunaux civils parisiens.

Ne rien inscrire dans ce cadre réservé à l'ADAMI Le Président,

Fait à _____ le _____
Faire précéder la signature de la mention manuscrite :
« Lu et approuvé - Bon pour adhésion et pouvoir »

Signature

JOINDRE UN CHÈQUE DE 100 F. (DROIT D'ENTRÉE UNIQUE ET DÉFINITIF) ET UN RELEVÉ D'IDENTITÉ BANCAIRE

Courrier à envoyer à :

ADAMI
103, rue la Boétie
75008 Paris

Conformément à l'article 27 de la loi N° 78-17 du 6 Janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés, les membres de l'ADAMI ainsi que les personnes nommément citées ont la possibilité d'invoquer le droit d'accès et de rectification prévu par la loi. Ce droit s'exerce auprès du directeur général de l'ADAMI.

Dec. n°2b

SOCIÉTÉ CIVILE POUR L'ADMINISTRATION DES DROITS DES ARTISTES ET MUSICIENS INTERPRÈTES

adami

DÉJÀ MEMBRES

ADHÉSION AUX STATUTS ET POUVOIR | 2 |

Pour éviter des erreurs, voudriez-vous avoir l'amabilité d'écrire en lettres capitales.

Je soussigné (e) (Nom, Prénom) _____

_____

Pseudonyme _____

Activité Professionnelle Principale (Artiste Dramatique, Lyrique, de Variétés, Chef d'Orchestre, Musicien Soliste ou Danseur Soliste) _____

_____

Né (e) le _____ à : _____ Dépt : _____

Pays : _____

Nationalité _____

N° Congés Spect. _____

Adresse légale _____

_____

N° Séc. Soc. _____

(veuillez joindre une photocopie de votre carte d'assuré (e) social (e)

Tél. : _____

MANDAT/POUR LES ARTISTES INTERPRÈTES DÉJÀ MEMBRES D'UNE SOCIÉTÉ DE PERCEPTION ÉTRANGÈRE

| 1 | • Déclarant par ailleurs être membre des sociétés étrangères de perception des droits suivantes :

Nom de la société : _____ **Date de mon adhésion** _____

• Et vu les dispositions des Statuts et du Règlement Général de la Société ADAMI, dont le siège social est à Paris 75008 103, rue la Boétie.

• Adhère auxdits Statuts et Règlement Général dont je déclare avoir pris connaissance.

• Comme conséquence de cette adhésion et de ma nouvelle qualité d'associé, MM. les Membres du Conseil d'Administration de ladite Société possèdent les pouvoirs nécessaires que je leur renouvelle en tant que de besoin, pour moi et en mon nom, en France dans les DOM-TOM, par eux-mêmes et par tous agents, correspondants ou Sociétés substitués, dans le cadre des dispositions légales conventions internationales et plus généralement de tout texte subséquent applicables, ou accords qui pourraient être signés, de :

1 – **G**érer, administrer, contrôler les droits légaux ou contractuels dont je suis ou pourrais être titulaire, sur tout enregistrement passé ou futur de mes interprétations et notamment en cas de transmission, radiodiffusion, reproduction ou communication au public ;

2 – **P**ercevoir toutes redevances découlant des droits ci-dessus cités ou provenant d'une exploitation ou d'une utilisation qui n'aurait pas été autorisée, ainsi que toutes les rémunérations à mon profit instituées en contrepartie de licences obligatoires, telles que celles instaurées par la loi du 3 juillet 1985 (rémunération équitable/copie privée) ou par tout autre texte à venir ;

3 – **D**onner bonne et valable quittance de toutes sommes reçues, et contrôler par tous les moyens appropriés l'exactitude de ces sommes ;

4 – **E**n cas de non-paiement des sommes régulièrement dues, en poursuivre le recouvrement par toutes voies de droit ;

5 – **R**éclamer et, s'il y a lieu, intenter, soit à leur requête, soit à la mienne, toutes actions pour les percevoir, toutes indemnités, dommages-intérêts, réparations ou autres, restitutions qui pourraient être dus éventuellement par des contractants ou par des tiers, aussi bien pour des irrégularités, interprétations ou extensions abusives des contrats, que pour reproduction ou utilisation non autorisée de mes prestations enregistrées ou non, et plus généralement pour toute infraction à mes droits commise ;

6 – **C**iter et comparaître, tant en demandant qu'en défendant, devant toute juridiction, plaider, se désister, traiter, composer, transiger, substituer, compromettre en tout état de cause, constituer tous officiers ministériels, obtenir tous jugements et arrêts, toutes décisions de justice ou sentences arbitrales, les faire signifier, exécuter par toutes voies de droit et faire généralement tout ce qu'ils jugeront conforme à mes intérêts ;

→

7 – **R**etenir sur les sommes qu'ils percevront à raison de l'exploitation de ces droits, conformément aux dispositions des statuts, du règlement général, des décisions de l'Assemblée Générale et du Conseil d'Administration, toutes dépenses, tous frais et prélèvements quelconques prévus auxdits statuts, règlement général et décisions.

| 2 | **E**n vue du suivi et de l'administration de mes droits, je m'engage à fournir à l'ADAMI tous renseignements et toutes indications indispensables à l'établissement et à l'exécution des plans de répartition.

Je m'engage par ailleurs à informer l'ADAMI, par lettre recommandée, de tout changement survenant dans l'adresse de mon domicile, dans mon adresse postale ou bancaire.

| 3 | **J**e leur confère ledit mandat, pendant la durée de la Société, m'obligeant à me soumettre aux Statuts, Règlement Général et décisions du Conseil d'Administration et de l'Assemblée Générale, et, notamment, à ne disposer en aucune manière du droit dont j'ai investi la Société et qui consisterait à recevoir personnellement des redevances que la Société a le pouvoir de recouvrer comme lui appartenant, à l'exclusion de tout tiers.

[redacted]
DÉJÀ MEMBRES

En cas de contestation, le présent mandat, étant exécuté à Paris, sera soumis au droit français et relèvera de la compétence des Tribunaux civils parisiens.

Ne rien inscrire dans ce cadre réservé à l'ADAMI Le Président,

Fait à _____ le _____
Faire précéder la signature de la mention manuscrite :
« Lu et approuvé - Bon pour adhésion et pouvoir »

Signature

JOINDRE UN CHÈQUE DE 100 F. (DROIT D'ENTRÉE UNIQUE ET DÉFINITIF) ET UN RELEVÉ D'IDENTITÉ BANCAIRE

courrier à envoyer à :

ADAMI
103, rue la Boétie
75008 Paris

Conformément à l'article 27 de la loi N° 78-17 du 6 Janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés, les membres de l'ADAMI ainsi que les personnes nommément citées ont la possibilité d'invoquer le droit d'accès et de rectification prévu par la loi. Ce droit s'exerce auprès du directeur général de l'ADAMI.

Doc. n°3

STATUTS

ADHÉSION AUX STATUTS ET POUVOIR

SOCIÉTÉ CIVILE POUR L'ADMINISTRATION DES

adami

DROITS DES ARTISTES ET MUSICIENS INTERPRÈTES.

STATUTS

Statuts établis devant Maître Chardon - 28, rue Boissy d'Anglas, 75008 Paris - le 24 Février 1955,
modifiés aux Assemblées générales extraordinaires des 19 Juin 1959, 12 Mars 1964, 21 Mai 1974, 24 Septembre 1976,
9 Avril 1981, 15 Juin 1983, 19 Décembre 1985, 21 Octobre 1987 et 16 Octobre 1991.

TITRE PREMIER : FORME - OBJET - APPELLATION - DURÉE - PROROGATION - SIÈGE

Article 1 : FORME

Il est formé entre les comparants et tout Artiste du Spectacle, tout ensemble d'Artistes du Spectacle, exerçant leur activité en groupe, tels que définis à l'article 16 de la loi n° 85-660, du 3 juillet 1985, ou leurs ayants-droit, une société civile qui existera entre les propriétaires des parts sociales ci-après créées et celles qui pourront l'être ultérieurement.
Cette société sera régie par les dispositions du Titre IX du Livre III du Code Civil, et par tous décrets fixant les conditions d'application de ces dispositions ainsi que par les présents statuts.

Article 2 : OBJET

La Société a pour objet :
1) L'exercice et l'administration dans tous pays de tous les droits relatifs à l'utilisation des prestations enregistrées de ses associés qui lui en ont confié la gestion, et notamment la perception et la répartition des rémunérations provenant de l'exercice desdits droits.
2) La perception dans le monde entier, pour le compte de ses associés mais également pour celui de tous les Artistes du Spectacle et Collaborateurs de Création, de toutes sommes à eux dues en raison de l'utilisation autorisée ou non des prestations sur lesquelles ils sont titulaires de droits. Ces sommes sont réparties aux ayants-droit conformément aux accords particuliers ou collectifs, lois, conventions nationales ou internationales en vigueur.
3) L'exercice collectif des droits des Artistes interprètes à percevoir une rémunération en contrepartie de certaines utilisations de leurs prestations enregistrées sur phonogrammes ou vidéogrammes, et notamment, d'une part, la communication directe dans un lieu public des phonogrammes publiés à des fins de commerce, dès lors qu'ils ne sont pas utilisés dans un spectacle et la radiodiffusion de ces phonogrammes ainsi que la distribution par câble simultanée et intégrale de cette radiodiffusion et, d'autre part, du fait de la copie privée des œuvres fixées sur phonogrammes ou vidéogrammes, et ce en vertu notamment de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 et en général, de toutes les autres lois nationales ou conventions internationales applicables en France, dès lors que ces lois ou conventions prescrivent l'exercice collectif des droits des Artistes interprètes.
4) La discussion et la conclusion d'accords, en exécution de son objet, avec les utilisateurs de tout ou partie de son répertoire des prestations des ayants-droit.
5) La conclusion de contrats de représentation avec des organismes français ou étrangers ayant le même objet ou poursuivant les mêmes buts que ceux définis aux présents statuts.
6) La perception de toutes sommes pouvant advenir aux professions d'Artistes du Spectacle ou de Collaborateurs de Création, soit à titre de dédommagement, soit à titre de rémunération forfaitaire pour certaines utilisations de l'ensemble des prestations susdites.
7) Une action de prévoyance, de solidarité et d'entraide au profit de ses membres, par la constitution et le versement de prestations dans le cadre d'œuvres sociales, ainsi que des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à la formation d'Artistes.
Ainsi, seront affectées à des actions d'intérêt professionnel ou social les sommes non réparties aux associés et non nécessaires au fonctionnement de la Société, en créant à cette fin un Fonds d'Intérêt Professionnel et Social. Ce fonds comprendra également les sommes perçues en application de l'Article 22 de la Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985, et 25 % des sommes provenant de la rémunération pour copie privée de phonogrammes et vidéogrammes, en application du Titre III de la même loi.
8) Une action culturelle par la mise en œuvre des moyens propres à valoriser le travail et les prestations enregistrées ou non des membres de la Société et à en assurer la promotion auprès du public à l'échelle nationale et internationale.
9) La défense des droits de ses associés vis-à-vis de tous les tiers, et d'une façon générale la défense des intérêts matériels et moraux de ses membres tant au plan national qu'international.
La Société a qualité pour ester en justice afin d'assurer la défense des droits individuels de ses membres et des intérêts et droits de la généralité de ses associés.
La Société a également qualité pour diligenter toute procédure d'intérêt général, notamment dans le cadre de la protection et défense des ayants-droit, tel que prévu dans la loi du 3 juillet 1985.

Article 3 : APPELLATION

La Société prend la dénomination de « **Société pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes** ». Par abréviation « **A.D.A.M.I.** ».

Article 4 : DURÉE - PROROGATION

1) La durée de la société est fixée à 50 années à compter du 15 Février 1955.
2) La société pourra être prorogée pour une durée ne pouvant excéder 99 ans et ce, par décision collective des associés prise en Assemblée générale extraordinaire.
Un an au moins avant la date d'expiration de la société, la gérance doit consulter les associés à l'effet de décider si la société doit être prorogée. A défaut, tout associé peut demander au Président du Tribunal de Grande Instance statuant sur requête la désignation d'un mandataire de justice chargé de provoquer la consultation.

Article 5 : SIÈGE SOCIAL

Le siège social est fixé à PARIS (75008), 103 rue de la Boétie.
Il peut être transféré en tout autre endroit de la même ville ou des départements limitrophes de Paris par simple décision du Conseil d'Administration et partout ailleurs par décision de l'Assemblée générale extraordinaire des associés.

TITRE II : APPORTS - CAPITAL SOCIAL - PARTS SOCIALES

Article 6 : APPORTS

Les apports sont constitués par les achats de parts sociales réalisés par les nouveaux associés pour faire partie de la Société.
Le montant de la part sociale est fixée à la somme de 10 Frs.

Article 7 : CAPITAL SOCIAL

1) Le capital social de fondation entièrement souscrit est fixé à la somme de 23 080 francs, il est divisé entre 2 308 parts sociales d'une valeur nominale de 10 francs.
2) Il sera créé en conséquence 10 000 parts sociales nouvelles de 10 francs chacune au fur et à mesure des souscriptions reçues.
Elles seront attribuées à raison d'une part par personne physique associée admise à adhérer aux présent statuts.

Article 8 : AUGMENTATION - RÉDUCTION DU CAPITAL SOCIAL STATUTAIRE

AUGMENTATION

Le capital social statutaire peut être augmenté en une ou plusieurs fois par la création de parts sociales nouvelles, en vertu d'une décision de l'Assemblée générale extraordinaire des associés.

REDUCTION

L'Assemblée générale extraordinaire peut aussi décider la réduction du capital social statutaire pour quelque cause et de quelque manière que ce soit, notamment au moyen d'un remboursement aux associés, d'un rachat de parts sociales de la société, d'une réduction de leur valeur nominale, le tout dans les conditions prévues par la loi.

Article 9 : CAPITAL SOCIAL EFFECTIF - VARIABILITÉS

Le capital social effectif représente la fraction du capital social statutaire fixé à l'article 7 qui est effectivement souscrite par les associés à tout moment de la vie sociale.
Le capital social effectif est variable.
Il augmente par suite des soucriptions nouvelles, il diminue par suite de reprises d'apports totales ou partielles.
En hausse, le montant du capital effectif ne peut dépasser le montant du capital social statutaire fixé à l'article 7-2, sauf si ce dernier fait l'objet lui-même d'une augmentation en vertu d'une décision de l'Assemblée générale extraordinaire comme dit à l'article 8 ci-dessus.
En baisse, le capital effectif ne peut descendre au-dessous d'une somme telle que la fraction dont ce capital est libéré, soit au moins au dixième du capital social statutaire.

Article 10 : OBLIGATIONS DES ASSOCIÉS

1) Du fait de son adhésion à la société, chaque associé confie à titre exclusif, pour la durée de ladite société, et dans les limites de l'objet social, la gérance de tous les droits dont il peut être titulaire, sur tout enregistrement passé ou futur ou pour la transmission ou représentation publique de toute interprétation sur laquelle il peut être titulaire de droits.
Par gestion, il faut entendre de la manière la plus générale le droit d'administrer, contrôler et exploiter dans le monde entier les droits définis ci-dessus, c'est-à-dire notamment et sans que cette énumération soit limitative :
a) le droit de vérifier la validité de tout contrat déjà conclu et à conclure ainsi que la durée, l'étendue et la destination des droits éventuellement concédés ;
b) le droit de contrôler par tous moyens appropriés l'exécution de ces contrats ;
c) le droit de percevoir dans le monde entier, pour le compte des associés, toute somme à eux due en raison de l'utilisation autorisée ou non des prestations pour lesquelles ils sont titulaires de droits ;
d) le droit d'ester en justice pour la défense des droits de l'associé susdit.
2) L'associé s'interdit de recevoir directement pour quelque cause que ce soit, les sommes prévues au 1-c, du présent article.
3) A l'égard des tiers, les associés répondent indéfiniment des dettes sociales à proportion de leur part dans le capital social à la date de l'exigibilité ou au jour de la cessation des paiements.
Toutefois, les créanciers ne peuvent poursuivre le paiement des dettes sociales contre un associé, qu'après avoir préalablement et vainement poursuivi la société.
4) Dans leur apport entre eux et à l'égard de la société, les associés ne seront tenus que pour une part ne pouvant dépasser le montant de la retenue opérée sur les sommes leur revenant, en application de l'article 16-1-1.

Article 11 : DROITS ATTACHÉS AUX PARTS SOCIALES

1) La propriété d'une part sociale entraîne de plein droit adhésion aux statuts et au règlement intérieur et aux décisions collectives prises par les associés.
Les parts sociales ne sont représentées par aucun titre et il est interdit à la société d'émettre des titres négociables.
Chaque part est indivisible à l'égard de la société, les co-propriétaires indivis sont tenus pour l'exercice de leurs droits de se faire représenter auprès de la société par un mandataire unique choisi parmi les indivisaires ou hors d'eux parmi les autres associés.
Les droits attachés à chaque part la suivent dans quelque main qu'elle passe.
Le conjoint ou les héritiers et tout autre représentant des associés absents, décédés ou frappés d'incapacité civile, ainsi que les créanciers personnels d'un associé ne pourront sous aucun prétexte, soit au cours de la société, soit au cours des opérations de liquidation, provoquer l'apposition des scellés sur les biens et papiers de la société, en demander la licitation ou le partage, ni s'immiscer en aucune manière dans son administration ; ils doivent pour l'exercice de leurs droits, s'en rapporter exclusivement aux états de situation annuels et aux décisions collectives des associés.
2) Tout propriétaire de part sociale a le droit de participer aux décisions collectives à raison d'une voix par part.
Tout propriétaire de part a le droit, dans les conditions et délais déterminés par décret, d'obtenir communication des renseignements que la Société doit lui fournir, en fonction du titre IV, paragraphe III de la loi 85-660 du 3 juillet 1985.
Tout groupement d'associés représentant au moins un dixième du nombre de ceux-ci peut demander en justice la désignation d'un ou plusieurs experts chargés de présenter un rapport sur une ou plusieurs opérations de gestion.
3) La société verse aux associés les sommes visées à l'article 19, 1er alinéa, qu'elle perçoit pour leur compte après prélèvement de la retenue prévue à l'article 16-1.

Article 12 : CONDITIONS D'ADMISSION

Pour être associé, il faut remplir les conditions prévues par les dispositions de l'article premier pré-cité et avoir été agréé par le Conseil d'administration dans les conditions telles que définies à l'article 1er du règlement intérieur.

Article 13 : RETRAIT D'UN ASSOCIÉ

La durée du mandat visé ci-dessus sera celle de l'adhésion aux statuts.
Chaque associé pourra retirer son mandat sous la condition d'un préavis d'un an notifié à la Société par lettre recommandée avec accusé de réception.
Le retrait de ce mandat entraînera ipso facto la démission du sociétaire, à la fin de l'année civile suivant la date du préavis donné, tel que prévu à l'alinéa précédent.
Toutefois, le retrayant, s'il est débiteur de sommes à l'égard de la Société, devra au préalable en effectuer le remboursement auprès de la Société.
L'associé qui se retire a droit au remboursement de son apport (part sociale).

Article 14 : DÉCÈS D'UN ASSOCIÉ

En cas de décès d'un associé, la société continue de plein droit entre les associés survivants et tous les héritiers légataires et représentants de l'associé pré-décédé quel qu'il soit, lesquels exercent leurs droits conformément aux dispositions de l'article 11 des présents statuts.

Article 15 : EXCLUSION

L'Assemblée générale aura le droit de décider à la majorité fixée pour la modification des statuts et selon les modalités qu'elle déterminera dans son règlement intérieur que l'un ou plusieurs des associés cesseront de faire partie de la société.
Les motifs d'exclusion sont les suivants :
1) violation des statuts ou du règlement intérieur ;
2) agissement préjudiciable à la société ou aux professions d'Artistes du Spectacle ou de Collaborateurs de Création.
L'exclusion deviendra effective après le remboursement de son apport à l'associé exclu.

Article 16 : RESSOURCES DE LA SOCIÉTÉ

Les ressources de la société sont composées :
1) de retenues opérées sur le montant brut des encaissements effectués par la société dont le taux sera fixé chaque année par l'Assemblée générale ordinaire dans les conditions prévues à l'article 26 ci-après ; le montant de cette retenue sera déterminé en tenant compte des résultats de l'exercice précédent et dans la préoccupation d'en diminuer l'importance chaque fois que les ressources de la société le permettront, et des sommes réglées par les employeurs ou utilisateurs, ou par des tiers à titre de participation aux frais de gestion.
2) du produit des dons, legs et libéralités que la société pourra être appelée à recueillir ;
3) du montant des condamnations judiciaires obtenues dans l'intérêt général de la société ;
4) du montant des amendes prononcées par la gérance dans des conditions fixées au règlement intérieur ;
5) des sommes réparties aux associés qui n'auraient pas été réclamées par les bénéficiaires dans un délai de trois ans, ou cinq ans pour les salaires à dater de leur exigibilité, et qui seront, après avis donné à l'intéressé, acquises à la société ;
6) des revenus non employés et des intérêts des sommes placées ;
7) de la part des sommes versées par les utilisateurs secondaires d'interprétation pour dédommager les professions artistiques suivant l'accord passé avec la société ou suivant les lois, les décrets, règlements, conventions nationales ou internationales en vigueur.

Article 17 : FONDS D'INTÉRÊT PROFESSIONNEL ET SOCIAL

En raison de sa vocation professionnelle et sociale, la Société ne réalise aucun bénéfice.
Après qu'est fixée la retenue prévue en 16-1, pour l'exercice suivant chaque année, la partie de ses ressources non affectées au fonctionnement normal de la société, sera versée à un compte spécial destiné à alimenter un fonds dit « D'INTÉRÊT PROFESSIONNEL ET SOCIAL ».
Les sommes ainsi recueillies serviront, selon les cas en accord avec un ou plusieurs syndicats représentatifs d'Artistes ou de Collaborateurs de Création, à financer des actions d'intérêt professionnel général ou des actions sociales individuelles ou de portée générale, lesquelles seront définies dans le règlement intérieur.
Les sommes visées à l'article 38 alinéa 5 de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985, seront utilisées à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à des actions de formation d'artistes.

Article 18 : RÉDUCTION DES DROITS ACCORDÉE AUX ASSOCIATIONS D'INTÉRÊT GÉNÉRAL

Les rémunérations dues à la Société pour l'utilisation des prestations enregistrées des Artistes interprètes, seront réduites de 5 % pour des manifestations ne donnant pas lieu à entrée payante, et organisées par les associations visées à l'Article 38, alinéa 3 de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985, sous réserve que, préalablement à la manifestation concernée, ces associations en aient fait la demande et justifié de ce qu'elles remplissent les conditions requises pour se voir appliquer les dispositions de l'Article 38, alinéa 3 sus-indiqué.
Celles de ces associations,
a) dont l'objet essentiel consiste en la promotion de la création et de l'éducation artistique,
b) qui relèvent des dispositions de l'article 46, alinéa 2, de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique,
c) ceux qui sont membres de fédérations d'associations, représentatives sur le plan national, signataires d'un protocole d'accord avec la société,
peuvent bénéficier d'une réduction supérieure des droits dûs par elles.

TITRE III : PERCEPTION ET RÉPARTITION DES DROITS

Article 19

Les sommes perçues par la société pour le compte des ayants-droit qu'elle représente seront réparties entre eux, après prélèvement de la retenue prévue à l'Article 16 des statuts.
Pour la répartition entre ayants-droit, le règlement sera fait aux échéances et pour les périodes décidées par le Conseil d'administration.
Les sommes non réclamées dans un délai de 3 ans à dater de leur exigibilité seront réputées abandonnées et acquises à la Société, à l'exception de celles ayant la qualité de salaires et pour lesquelles le délai légal s'appliquera.
Les sommes non réclamées seront affectées pour moitié au Fonds d'Intérêt Professionnel et Social et pour moitié au Fonds d'Exploitation de la Société (dit Fonds Social).

Article 20

Le partage entre ayants-droit des sommes perçues est effectué, sous réserve des sommes affectées aux actions d'intérêt général, selon les modalités prévues par le règlement général et conformément aux décisions du Conseil d'Administration ou des Commissions (Article 24 des Statuts), soit la base de programmes remis par les utilisateurs soit par toute méthode de sondage ou de détermination par analogie, mais toujours au plus près de l'utilisation ou de la reproduction du phonogramme du commerce, selon les termes de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985.

TITRE IV : ADMINISTRATION DE LA SOCIÉTÉ

Article 21 : LE CONSEIL D'ADMINISTRATION

1) Le Conseil d'Administration, composé de 24 membres au moins et 48 membres au plus, dont les 3/4 doivent être de nationalité française, est élu au scrutin secret par les adhérents de la Société. Il est constitué de 3 collèges (Dramatiques, Variétés, Chefs d'orchestre et Solistes - Chant, Musique et Danse -) égaux en nombre de sièges.

Les candidatures doivent être adressées au Président du Conseil d'Administration dans un délai de 3 semaines à partir de la date de l'Assemblée générale.
Le scrutin restera ouvert 4 semaines à compter du 1er Septembre qui suivra la clôture des candidatures.
Le Conseil d'Administration est renouvelable entièrement tous les 4 ans.
Les membres du Conseil d'Administration doivent jouir de leurs droits civiques. Ne peuvent être membres du Conseil ou Conseillers techniques, les personnes qui se trouveraient être, par leurs fonctions, responsables de l'engagement des Artistes - Interprètes ou des Collaborateurs de création dans des entreprises réalisant des enregistrements ou transmettant au public par un moyen quelconque les enregistrements ou transmettant au public par un moyen quelconque les enregistrements des prestations des adhérents, ou membres à un titre quelconque du Conseil d'Administration d'une de ces entreprises.
Les membres du Conseil sont élus pour quatre ans et son rééligibles.
Leur nombre est fixé par le Conseil sortant en fonction des tâches à accomplir.
Les scrutateurs devront se faire inscrire dans les quinze jours qui précèderont le dépouillement du vote.
Les suffrages exprimés devront être adressés par voie postale sous double enveloppe afin d'assurer le secret du vote. Le vote n'aura de valeur que si l'enveloppe porte le cachet de la poste et en vue de renforcer la sincérité du vote, si la signature du votant est apposée sur l'enveloppe portant l'adresse de la société.
2) En cas de décès, de démission ou d'incompatibilité en cours de mandat, d'un ou de plusieurs administrateurs, le Conseil pourra appeler à siéger le ou les membres ayant obtenu aux dernières élections le plus grand nombre de voix dans la même catégorie que le ou les administrateurs défaillants.
S'il n'existe pas de membre remplissant cette condition, le Conseil pourra coopter un autre associé.
En tout état de cause, les nouveaux administrateurs ainsi désignés ne demeureront en fonction que jusqu'à l'expiration du mandat de ceux qu'ils sont appelés à remplacer.
Pourront être considérés comme démissionnaires d'office, les administrateurs qui, sans excuse reconnue valable et après avertissement, n'auront pas assisté aux réunions du Conseil pendant trois séances consécutives.
3) Le Conseil d'administration se réunira aussi souvent que les besoins de la société l'exigeront et au moins deux fois par an sur convocation du Président du Bureau ou du Gérant.
Les convocations auront lieu par lettre dix jours au moins à l'avance.
Les délibérations du Conseil sont prises à la majorité des membres présents et le Conseil ne pourra siéger que si le tiers au moins des membres le composant sont présents ou représentés.
Le vote aura lieu par tête.
En cas de partage des voix, du Président - ou en cas d'absence du Président, la voix du Président de séance - sera prépondérante.
Il sera dressé un procès verbal de chaque séance signé du Président ou du Président de séance et d'un membre du Conseil. Les termes des procès-verbaux seront approuvés à la séance suivante et transcrits sur un registre tenu à cet effet.
4) Le Conseil d'administration décide de tous les actes devant engager la société, spécialement en ce qui concerne l'exécution de tous contrats et conventions, relatifs à toutes utilisations passées ou futures des prestations des adhérents.
Il rédige et modifie le règlement intérieur qu'il soumet à ratification de la plus prochaine Assemblée générale ordinaire.
Il conclut les contrats nécessaires à l'exécution de l'objet de la société, conformément aux articles 42 et 43 de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985.
Il détermine tous moyens de contrôle susceptibles de garantir les droits dont la gérance est concédée à la société par les associés, et tous modes de perception de ces droits.
Il veille à ce que la répartition des sommes revenant aux associés soit effectuée conformément aux statuts, aux accords individuels ou collectifs, aux lois, règlements et conventions internationaux.
Il gère le Fonds d'Intérêt professionnel et social et il propose à l'Assemblée générale, après accord de la Gérance, le budget général de ventilation des irrépartissables.
Il décide des procédures à engager soit dans l'intérêt de la société, soit dans celui des associés ou de certains d'entre eux.
Il statue par décision non motivée sur la candidature des nouveaux associés.
Il nomme et révoque le ou les gérants, les cadres d'exécution, les agents, les correspondants ainsi que tous les employés de la société et fixe leurs émoluments.
Il prononce contre les associés ayant violé les dispositions de l'article 10-2, les sanctions prévues dans ce cas au règlement intérieur après que l'interessé ait été entendu ou dûment appelé.
Il est investi des pouvoirs les plus étendus à l'effet de décider de toutes les mesures qu'il jugera convenables vis-à-vis de ceux qui reproduisent ou utilisent les prestations faisant partie du fonds de la société. Ces mesures une fois prises deviendront obligatoires pour tous les associés de la société.

Article 22 : LE BUREAU

Le Conseil d'administration élira après chaque élection, parmi ses membres, un BUREAU composé de :
1 président,
3 vice-présidents,
1 secrétaire général,
1 secrétaire général adjoint,
1 trésorier général.
Le Bureau, éventuellement élargi des membres du Conseil habilités, se réunira pour examiner les affaires courantes aussi souvent que les besoins de la société l'exigeront, sur convocation du Président ou d'un Gérant de la société.
Il sera habilité à prendre par délégation du Conseil toutes décisions utiles concernant le fonctionnement de la société.
Toutefois, ces décisions devront être soumises à la ratification du Conseil, lors de la prochaine réunion de ce dernier.
Il contrôlera tous les actes effectués par le ou les gérants.
Les conditions de quorum et de vote applicables aux décisions du Bureau seront les mêmes que celles prévues pour le Conseil d'administration.
Les membres du Bureau sortant seront rééligibles.

Article 23 : LES GÉRANTS

1) Le ou les gérants sont désignés par le Conseil d'administration.
Ils ne devront accomplir aucun acte qui n'aurait pas été décidé par le Conseil d'administration.
Tout gérant est révocable par le Conseil d'administration. La révocation d'un gérant, qu'il soit associé ou non, n'entraîne pas la dissolution de la société.
La révocation d'un gérant peut également être prononcée par les tribunaux pour cause légitime à la demande de tout associé.
2) Dans les rapports entre associés, le Gérant peut accomplir tous les actes de gestion que demande l'intérêt de la société ; s'il y a plusieurs gérants, ils exercent séparément ces pouvoirs, sauf le droit qui appartient à chacun de s'opposer à une opération avant qu'elle ne soit conclue.
3) Tous les actes ou engagements concernant la société sont valablement signés par un gérant ou un membre du Conseil d'administration par lui mandaté.

Article 24 : COMMISSIONS

Le Conseil d'administration est appelé chaque année, à élire les membres des 3 commissions suivantes :
- Commission « Variétés »
- Commission « Dramatiques »
- Commission « Chefs d'orchestre et Solistes » (Chant, Musique et Danse).

La composition de ces Commissions, les conditions d'éligibilité, la procédure des élections auxdites commissions, seront précisées dans un règlement dont les termes seront soumis à la ratification de l'Assemblée Générale.
Chaque Commission, sous le contrôle de la Gérance, aura pour mission :
1) d'étudier les systèmes de répartition de son secteur d'activité, en vue de leur amélioration.
Les propositions des Commissions devront alors être transmises pour accord à la Gérance.
2) d'établir, dans le cadre des irrépartissables qui reviennent à son secteur d'activité, un budget de ventilation qu'elle proposera, après accord du Gérant, à l'Assemblée Générale.
Ce budget devra respecter l'équilibre du budget général de ventilation établi par le Conseil d'administration.
3) d'étudier les dossiers d'aide à la création et de les transmettre pour accord à la Gérance.

TITRE V : INFORMATION - CONVOCATION DES ASSOCIÉS ET DU MINISTRE CHARGÉ DE LA CULTURE

Article 25

L'information, le contrôle de la gestion de la société par les associés et la convocation de ces derniers s'opèreront conformément aux dispositions législatives et règlementaires en vigueur ; les deux journaux d'annonces légales mentionnés à l'article 4 du décret nº 86-1074 du 26 Septembre 1986 sont « la Gazette du Palais » et « Libération ».

Article 26 : NATURE - MAJORITÉ

Les questions soumises aux décisions collectives des associés peuvent revêtir un caractère soit ORDINAIRE, soit EXTRAORDINAIRE.
1) Les décisions sont de nature EXTRAORDINAIRE lorsqu'elles statuent sur les questions suivantes :
a) augmentation, réduction du capital social,
b) extension ou restriction de l'objet social,
c) changement d'appellation,
d) transfert du siège social en dehors des départements limitrophes de la ville de Paris,
e) prorogation, réduction ou dissolution anticipée de la société ; nomination et révocation dues au liquidateur,
f) fusion ou scission de la société avec d'autres sociétés constituées ou à constituer,
g) transformation de la société en une société d'une autre forme permise par la législation française,
h) modalités du retrait d'un associé prévues à l'articles 13,
i) modifications quelconques directes ou indirectes aux présents statuts,
j) et d'une manière générale, toutes les décisions auxquelles les présents statuts imposent expressément cette nature extraordinaire, ou qu'ils soumettent à une condition de majorité plus forte que celle visée au paragraphe 4 ci-après.
2) Les décisions sont de nature ORDINAIRE lorsqu'elles sortent du champ d'application des décisions de nature extraordinaire.
Ce sont notamment celles concernant :
a) la nomination d'un commissaire aux comptes et d'un suppléant conformément à l'article 39-1 de la loi nº 85-660 du 3 juillet 1985,
b) l'approbation des comptes de gestion et de liquidation ainsi que des rapports établis par la gérance et les liquidateurs pour la réédition de leurs comptes.
c) la fixation des taux de prélèvements prévus à l'article 16-1,
d) l'affectation et la répartition des sommes prévues aux articles 16-1 et 17,
e) l'autorisation à donner à la gérance pour la réalisation desdites opérations énoncées sous l'article 23 ci-dessus,
f) la cession ou l'apport de tout ou partie du patrimoine social en cas de dissolution de la société.
3) Les décisions de nature ordinaire doivent, pour leur validité, être prises par la majorité en nombre des voix des associés présents ou représentés.
Les décisions de nature ordinaire concernant la répartition des sommes visées à l'article 17 dernier alinéa doivent, pour leur validité être prises à la majorité des 2/3 des associés présents ou représentés. A défaut d'une telle majorité, une nouvelle Assemblée générale convoquée spécialement à cet effet, statue à la majorité simple.
4) Les décisions de nature extraordinaire doivent, pour leur validité, être prises par la majorité en nombre des voix des associés présents ou représentés.

Article 27 : MODALITÉS DES DÉCISIONS

1) Les décisions collectives sont prises préalablement :
- soit par les associés réunis en Assemblée,
- soit par consultation écrite.

2) L'initiative de la prise de décision collective appartient en principe à la gérance.
Toutefois, un associé non gérant peut à tout moment, par lettre recommandée, demander à la gérance de provoquer une délibération des associés sur une question déterminée.
Si la gérance fait droit à la demande, elle procède, conformément aux statuts, à la convocation de l'Assemblée des associés ou à leur consultation par écrit.
Si la question posée porte sur le retard de la gérance à accomplir une de ses obligations, la demande est considérée comme satisfaite lorsque la gérance accepte que la question soit inscrite à l'ordre du jour de la prochaine Assemblée ou consultation par écrit.
Si la gérance s'oppose à la demande ou qu'elle garde le silence, l'associé demandeur peut, à l'expiration du délai d'un mois à dater de sa demande, solliciter du Président du Tribunal de Grande Instance statuant en forme des référés, la désignation d'un mandataire chargé de provoquer la délibération des associés.
3) Les associés sont convoqués dans les termes des textes législatifs et règlementaires en vigueur.
4) Chaque associé dispose d'un nombre de voix égal au nombre de ses parts et de celles de ses mandats.
Les co-propiétaires d'une part sociale indivise sont représentés par un mandataire unique choisi parmi les indivisaires ou parmi les autres associés.
En cas de désaccord, le mandataire est désigné en justice à la demande du plus diligent des indivisaires ; la gérance peut contraindre les indivisaires à la désignation d'un mandataire dans le mois de la demande qui leur en est faite et à défaut de la désignation dans ce délai, elle peut provoquer elle-même la désignation en justice d'un mandataire commun.

5) L'Assemblée nomme son Président ainsi que deux assesseurs.
L'Assemblée peut désigner un secrétaire parmi les associés ou en dehors d'eux ; à défaut, le secrétariat de l'Assemblée est assuré par le Président lui-même.
Tout associé peut se faire représenter à l'Assemblée par un autre associé ou par son conjoint, en vertu d'un pouvoir spécial, mais un mandataire ne peut représenter plus de trois associés.
Il est tenu une feuille de présence contenant les noms, prénoms et domicile des associés et le nombre de parts dont ils disposent. Cette feuille est émargée par tous les associés présents tant en leur nom personnel que comme représentant d'associé(s) ayant donné pouvoir à cet effet ; elle est en outre certifiée exacte par le Président de l'Assemblée et le scrutateur.
6) Toute délibération des associés est constatée par un procès-verbal indiquant les noms et prénoms des associés qui y ont participé, le nombre de parts détenues par chacun d'eux, les documents et rapports soumis aux associés, le texte des résolutions mises aux voix et le résultat des votes.
S'il s'agit d'une Assemblée, le procès-verbal indique également la date et le lieu de la réunion, les nom, prénom et qualité du Président et un résumé des débats.
S'il s'agit d'une consultation écrite, la justification du respect des formalités prévues à l'article 42 du décret du 3 juillet 1978 et la réponse de chaque associé sont annexées au procès-verbal.
Les procès-verbaux sont établis et signés par un gérant et s'il y a lieu par le Président de l'Assemblée.
7) Les procès verbaux de toutes les décisions collectives sont établis sur un registre spécial tenu au siège de la société, coté et paraphé dans la forme ordinaire et sans frais, soit par un juge du Tribunal de Commerce ou du Tribunal d'Instance, soit par le Maire ou un Adjoint au Maire de la commune du siège de la société.
Lorsque la décision des associés résulte de leur consentement exprimé dans un acte, cette décision est mentionnée à sa date sur le registre susdit.
La mention dans le registre contient obligatoirement l'indication de la forme, de la nature, de l'objet et des signataires de l'acte.
L'acte lui-même s'il est sous seing privé, ou sa copie authentique s'il est notarié, est conservé par la société de manière à permettre sa consultation en même temps que les registres des délibérations.
Les copies ou extraits des procès-verbaux des délibérations des associés sont valablement certifiés conformes par un seul gérant.
Au cours de la liquidation de la société, leur certification est valablement effectuée par un seul liquidateur.
8) Les décisions collectives régulièrement prises en conformité des conditions et suivant les formes ci-dessus déterminées, sont obligatoires pour tous les associés même pour les incapables, les absents.
9) L'Assemblée générale ordinaire de la société doit être convoquée tous les ans, le 3ème lundi du mois de Juin.

TITRE VI : DISSOLUTION ET LIQUIDATION DE LA SOCIÉTÉ

Article 28

La société ne sera pas dissoute par la mort, l'interdiction, la mise sous conseil judiciaire, la faillite, la déconfiture ou l'exclusion d'un de ses membres ; elle continuera entre les autres associés.

Article 29

Au cas où plus de deux ans après la constitution de la société, il s'avèrerait à un moment quelconque que les recettes ne couvrent pas les dépenses, la gérance pourra convoquer une Assemblée générale extraordinaire à l'effet de statuer sur la question de savoir s'il y a lieu de continuer la société ou de prononcer sa dissolution.

Article 30

A l'expiration de la société, ou en cas de dissolution anticipée, la liquidation sera opérée par la gérance assistée du Conseil d'Administration. Dans ce cas, l'actif disponible sera partagé entre les membres associés, proportionnellement au nombre de leurs parts.

TITRE VII : RÈGLEMENT INTÉRIEUR

Article 31

Un règlement intérieur qui sera établi par le Conseil d'administration, complète les statuts.
Ses dispositions sont obligatoires pour tous les associés.
Toute proposition tendant à le modifier, devra être soumise à l'Assemblée ordinaire et ne deviendra définitive qu'après le vote de cette dernière.

TITRE VIII : IMMATRICULATION - PUBLICITÉ - FRAIS

Article 32 : IMMATRICULATION

La société sera immatriculée par la gérance dans le délai suivant les formes, modalités, qui sont déterminés par les prescriptions règlementaires.

Article 33 : POUVOIR POUR IMMATRICULATION ET PUBLICITÉ

Tous pouvoirs sont donnés à la gérance pour procéder à l'immatriculation de la société et remplir toutes formalités de publicité prescrites par la loi et par toutes dispositions règlementaires, ainsi que pour effectuer tout dépôt d'acte partout où besoin, et signer tous avis d'insertion légale.

Article 34 : FRAIS

Les frais, droits et honoraires des présentes et toutes leurs suites et conséquences seront supportés par la société.

Statuts certifiés conformes, après modifications du 21 Octobre 1987.

SOCIETE CIVILE POUR L'ADMINISTRATION DES

DROITS DES ARTISTES ET MUSICIENS INTERPRÈTES.

ADAMI
103, RUE LA BOÉTIE
75008 PARIS (FRANCE)
TÉL. : (1) 42 89 18 87
FAX : (1) 45 63 89 25

Doc. n° 4 a

SPEDIDAM

les droits de l'interprète

N/réf : MR/MP/92267

Paris, juillet 1992

Madame, Monsieur,

En réponse à votre demande, veuillez trouver, ci-joint, un dossier d'adhésion à la SPEDIDAM comportant :

- **Un exemplaire des statuts de notre Société,**
- **Un texte d'information sur les Droits des Artistes Interprètes.**

Afin de pouvoir enregistrer votre adhésion, nous vous demandons de remplir et nous retourner les formulaires **"acte d'adhésion"** et **"dossier sociétaire"** accompagnés d'un **chèque de 95,00 francs** correspondant au montant de votre part sociale, ainsi que les documents suivants :

Critères du groupe A :

- copie d'un **bulletin de salaire** justifiant de votre participation, à titre permanent, aux activités d'une formation orchestrale, chorale ou chorégraphique,

ou

- copie d'un **bulletin de paie des Congés Spectacles** pour vos activités professionnelles en tant qu'artiste interprète de la musique ou de la danse.

.../...

Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes de la Musique et de la Danse
8, rue Brémontier — 75017 Paris — Tél. (16-1) 42 27 43 09 — Fax (16-1) 40 54 86 19
Société Civile

SPEDIDAM

les droits de l'interprète

Critères du groupe B :

- copie de la **pochette** d'un **phonogramme** ou d'un **vidéogramme** du commerce ou copie d'une **feuille de présence** mentionnant votre participation à un enregistrement sonore ou audiovisuel,

ou

- copie d'un **diplôme supérieur** délivré par un Conservatoire National, Régional, ou Municipal de Musique ou de Danse, ou une Ecole Supérieure de Musique ou de Danse.

UN CRITERE DU GROUPE "A" ET UN CRITERE DU GROUPE "B" SONT EXIGES CUMULATIVEMENT.

Pour les mineurs, les pièces justificatives (bulletin de salaire, bulletin de paie des Congés Spectacles, ...) doivent être établies au nom de l'enfant, mais l'acte d'adhésion doit être contresigné par l'un des parents.

Afin que nous puissions traiter votre dossier d'adhésion, celui-ci doit être complet ; nous vous prions donc de vous assurer qu'il contient bien les 5 pièces suivantes :

- Votre **Dossier Sociétaire** rempli
- Votre **Acte d'Adhésion**, les 2 volets remplis et signés
- Votre **Chèque de 95,00** francs
- **Copie** de votre justificatif du **critère A**
- **Copie** de votre justificatif du **critère B**

Dans l'attente de vous compter prochainement parmi nos sociétaires, nous vous prions de croire, Madame, Monsieur, en l'assurance de nos sentiments les meilleurs.

Michel RATAZZI
Vice Président

PENSEZ AUSSI SYSTEMATIQUEMENT A NOUS FAIRE PARVENIR VOS CHANGEMENTS D'ADRESSE, DE TELEPHONE OU D'ETAT CIVIL.

Doc. n°4 b

SPEDIDAM

les droits de l'interprète

DOSSIER SOCIETAIRE

ETAT CIVIL

Nom (Mme,Melle,M) .....

Nom de jeune fille .....

Prénoms .....

Pseudonyme .....

Adresse .....

.....

Date de naissance .....

Lieu de naissance .....

N° de Sécurité Sociale .....

Situation de famille .....

No CONGES SPECTACLES .....
Date d'adhésion .....
No CANRAS .....
Date d'adhésion .....

Instruments .....
.....
.....

Nom de l'employeur .....

RENSEIGNEMENTS BANCAIRES

Banque .....

Adresse .....

Code banque .....

Code guichet .....

No de compte .....

Clé .....

Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes de la Musique et de la Danse
8, rue Brémontier — 75017 Paris — Tél. (16-1) 42 27 43 09 — Fax (16-1) 40 54 86 19
Société Civile

Doc. n° 4 c

SPEDIDAM
Société de Perception et de Distribution
des Droits des Artistes Interprètes
de la Musique et de la Danse

ACTE D'ADHÉSION AUX STATUTS ET POUVOIR

—— • ——

Je soussigné(e) _____
Né(e) le _____ *à* _____
Demeurant N° _____ *Rue* _____
_____ *Ville* _____ *Code postal* _____

Nationalité _____
Téléphone _____
Numéro C.C.P. ou C.B. _____
Numéro Sécurité Sociale _____
Numéro Congés Spectacles _____
Profession _____
Instruments _____
Orchestre ou Groupement employeur _____

Vu les dispositions des Statuts et du Règlement Intérieur de la SOCIÉTÉ DE PERCEPTION ET DE DISTRIBUTION DES DROITS DES ARTISTES INTERPRÈTES DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE (SPEDIDAM), ayant son Siège Social à Paris (17e), 8, rue Brémontier, dont je déclare avoir pris connaissance, lui donne mon adhésion, sans restriction ni réserve, en qualité d'associé par la souscription d'une part sociale de 95,00 francs, que je m'engage à verser ce jour. (1)

Par le présent acte, je donne, en outre, expressément pouvoir à M. le Président du Conseil d'Administration ou toute autre personne désignée à cet effet, conformément aux articles 20 et suivants des Statuts, de procéder en mon nom et place à toutes actions, d'effectuer toutes opérations et plus particulièrement d'ester en justice pour la défense de mes droits en matière d'enregistrement de mes prestations artistiques, de leur utilisation sous quelque forme que ce soit, de la perception et de la répartition des redevances provenant de leur exploitation directe ou secondaire.

Je lui confie expressément le droit d'autoriser ou d'interdire la reproduction, la communication publique et la diffusion, par quelque procédé que ce soit, de mes prestations artistiques fixées sur un support matériel; toutes prérogatives qui m'appartiennent ou pourront m'appartenir en vertu de conventions individuelles ou collectives, de décisions judiciaires, de dispositions législatives ou règlementaires françaises et étrangères régissant l'exploitation de mes prestations artistiques.

Ce présent mandat est donné pour toute la durée de mon appartenance à la Société.

Fait en double exemplaire à _____
Le _____
Faire précéder la signature de la mention manuscrite : "Lu et Approuvé, Bon pour adhésion et pouvoir"

Le Sociétaire

Adhésion enregistrée

Le _____
Sous le N° _____
Le Président
du Conseil d'Administration.

CERTIFICAT REPRESENTATIF
DE PART NON NEGOCIABLE

(1) La part sociale est revalorisée le 1er juillet de chaque année.

TILICATION
A LA COMMUNICATION

Doc. n°5

CONNAITRE LES

STATUTS

DE LA SPEDIDAM

SPEDIDAM

DÉLÉGATION
A LA COMMUNICATION

CONNAITRE LES
STATUTS
DE LA SPEDIDAM

établis le 22 mai 1959,
modifiés au cours des Assemblées Générales Extraordinaires
des 30 avril 1962, 13 mai 1965, 14 juin 1969, 13 mai 1973,
25 juin 1978, 17 juin 1986, 28 juin 1988, 20 juin 1991
et du Conseil d'Administration du 07 mai 1990.

SOCIETE DE PERCEPTION
ET DE DISTRIBUTION
DES DROITS DES ARTISTES-INTERPRETES
DE LA MUSIQUE
ET DE LA DANSE

LA SPEDIDAM

La SPEDIDAM défend, depuis 1959, les droits de l'Artiste-Interprète (musicien, chanteur ou danseur) en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des œuvres.

Dès sa création, la SPEDIDAM, aux côtés des organismes et syndicats professionnels, a conclu des accords et des contrats avec les représentants des utilisateurs pour que les droits de l'Interprète soient reconnus et respectés.

La SPEDIDAM intervient donc auprès de tous ceux qui utilisent la Musique Enregistrée dans un contexte professionnel ou commercial.

Mais les enregistrements ne sont protégés que s'ils sont identifiés. C'est le rôle de la **FEUILLE DE PRESENCE**, véritable carte d'identité de l'enregistrement concerné, lien juridique entre le Producteur et l'Artiste.

Cette prise de conscience précoce a largement contribué à l'élaboration de la loi du 3 Juillet 1985 sur le droit voisin du droit d'Auteur.

Société civile d'Artistes, la SPEDIDAM participe ainsi aux travaux et aux décisions des organismes qui collectent et gèrent les fonds de la copie privée et de la rémunération équitable.

La SPEDIDAM a également pour mission la promotion de la Musique Vivante en favorisant l'intervention de musiciens, de choristes et de danseurs dans les théâtres, cabarets et tout autre lieu de spectacle.

La loi prévoit à cet égard des fonds spécifiques qui, gérés par la Commission Culturelle, sont attribués à des actions de création et de diffusion du spectacle vivant ainsi qu'à des actions de formation d'Artistes.

Pour protéger et bénéficier pleinement de tous ses droits, un Artiste-Interprète doit adhérer à la SPEDIDAM. C'est un réflexe professionnel.

STATUTS

		pages
Constitution		
Forme	*Article 1*	4
Mandat de gestion	*Article 2*	4
Objet	*Article 3*	5
Dénomination sociale	*Article 4*	5
Siège social	*Article 5*	5
Durée	*Article 6*	6
Capital social et capital statutaire	*Article 7*	6
Augmentation ou réduction du capital social	*Article 8*	6
Part sociale	*Article 9*	7
Souscription des parts	*Article 10*	7
Responsabilité des associés	*Article 11*	7
Forme des parts	*Article 12*	7
Droits des parts	*Article 13*	7
Perte de la qualité d'associé		
Décès ou départ d'un associé	*Article 14*	8
Radiation	*Article 15*	8
Administration		
Conseil d'Administration	*Article 16*	9
Durée des fonctions	*Article 17*	9
Gratuité des fonctions d'Administrateur	*Article 18*	10
Bureau du Conseil d'Administration	*Article 19*	10
Pouvoirs du Conseil d'Administration	*Article 20*	10
Pouvoir particulier de contracter	*Article 21*	11
Organisation de la gérance		
Gérant	*Article 22*	12
Comité de Direction	*Article 23*	13
Délégation	*Article 24*	13
Commissaire aux comptes		
Commissaire aux comptes	*Article 25*	14
Assemblées Générales		
Règles communes aux Assemblées Générales Ordinaires et Extraordinaires	*Article 26*	15
Règles spéciales aux Assemblées Générales Ordinaires	*Article 27*	16
Règles spéciales aux Assemblées Générales Extraordinaires	*Article 28*	17
Exercice social	*Article 29*	18
Ressources	*Article 30*	18
Réduction des droits accordée aux associations d'intérêt général	*Article 31*	18
Dissolution	*Article 32*	19
Contestations	*Article 33*	19
Publications	*Article 34*	19

CONSTITUTION DE LA SOCIETE

Une Société Civile à capital et personnel variables a été constituée le 22 Mai 1959 par :

- M. Roland PUIG,
- M. Manuel RECASENS,
- M. Marcel GALIEGUE,
- M. Maurice HUSSON,
- M. Lionel GALI,

qui en sont les membres fondateurs.

Entre les comparants et tous les Artistes-Interprètes qui seront admis à y adhérer, il est établi ainsi qu'il suit ses statuts.

FORME

Article 1

Il est formé, par les présentes, entre les propriétaires des parts sociales ci-après créées et de celles qui pourraient l'être ultérieurement, une Société Civile à capital et personnel variables, qui sera régie par les articles 1832 et suivants du Code Civil, le titre IV de la loi 85-660 du 3 Juillet 1985 et les présents statuts.

Ne pourront faire partie de la Société que les Artistes-Interprètes tels qu'ils seront définis par le Règlement Général.

MANDAT DE GESTION

Article 2

Tout Artiste-Interprète admis à adhérer aux présents statuts donne mandat exclusif à la Société, du fait même de cette adhésion, en tout pays et pour la durée de son adhésion, d'autoriser ou d'interdire la reproduction mécanique de son interprétation par tous moyens connus ou à découvrir, sur tous supports connus ou à découvrir, et d'autoriser et d'interdire la communication au public de son interprétation fixée et d'en négocier, fixer, percevoir et répartir les rémunérations.

Il offre de faire apport ultérieurement desdits droits à la Société.

OBJET

Article 3

La Société a pour objet :

L'exercice et l'administration dans tous pays, de tous les droits reconnus par la loi 85-660 du 3 Juillet 1985, relatifs à la reproduction mécanique et la communication au public des interprétations fixées et notamment la perception et la répartition des rémunérations provenant de l'exercice desdits droits.

Plus particulièrement,

1 - La perception et la répartition de la rémunération pour copie privée des phonogrammes et vidéogrammes, et de la rémunération due pour la communication dans un lieu public ou la télédiffusion des phonogrammes du commerce.

2 - La conclusion de contrats ou conventions de représentation avec des organismes français ou étrangers ayant le même objet ou poursuivant les mêmes buts que ceux définis aux présents statuts.

3 - La perception de toutes sommes pouvant revenir à l'ensemble des professions qu'elle représente au titre d'une indemnisation conventionnelle ou judiciaire.

4 - Et plus généralement, la défense des intérêts matériels et moraux de ses membres ou de leurs ayants-droit en vue et dans les limites de l'objet social de la Société, ainsi que la détermination de règles de morale professionnelle en rapport avec l'activité de ses membres. A cette fin, la Société a qualité pour ester en justice tant au nom de ses membres que dans un intérêt collectif pour faire respecter la loi du 3 Juillet 1985 en ses dispositions relatives aux droits des Artistes-Interprètes.

DENOMINATION SOCIALE

Article 4

La dénomination de la Société est :

"SPEDIDAM"
"SOCIETE DE PERCEPTION ET DE DISTRIBUTION
DES DROITS DES ARTISTES-INTERPRETES
DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE"

SIEGE SOCIAL

Article 5

Le siège social est fixé. 8 rue Brémontier. 75017 Paris. Il pourra être transféré dans Paris ou dans n'importe quelle commune des départements limitrophes sur simple décision du Conseil d'Administration.

DUREE

Article 6

La durée de la Société est fixée à quatre-vingt dix-neuf années à compter de ce jour, sous réserve des cas de dissolution anticipée prévus à l'article 32.

La Société pourra être prorogée pour une durée au maximum de 99 ans par décision des associés prise en Assemblée Générale Extraordinaire. Un an au moins avant la date d'expiration de la Société, les associés seront consultés par le Conseil d'Administration à l'effet de décider si la Société doit être prorogée.

A défaut, tout associé peut demander au Président du Tribunal statuant sur requête la désignation d'un mandataire de Justice chargé de provoquer la consultation prévue ci-dessus.

CAPITAL SOCIAL ET CAPITAL STATUTAIRE

Article 7

Ce Capital Social est constitué par les droits d'entrée versés par les Artistes-Interprètes en contrepartie de leur adhésion à la Société.

Il est divisé en parts attribuées à raison d'une part par adhérent.

Le Capital Social souscrit est fixé à la somme de 113 460 francs.

Il est divisé en 4 782 parts sociales d'une valeur nominale initiale de 10 francs revalorisées en application de l'article 9, depuis le 1er Juillet 1981 et au 17 Juin 1986 de 80 francs.

Le Capital Statutaire est fixé à la somme de 800 000 francs.

AUGMENTATION OU REDUCTION DU CAPITAL SOCIAL

Article 8

Le Capital Social sera augmenté du fait de l'admission de nouveaux adhérents, dans la limite du Capital Statutaire défini à l'article 7.

L'augmentation du Capital Statutaire ne peut résulter que d'une décision de l'Assemblée Générale Extraordinaire.

Ce Capital Social sera réduit du fait de la démission, de la radiation ou du décès d'un ou plusieurs adhérents, sans toutefois qu'il puisse devenir inférieur au dixième du Capital Statutaire défini à l'article 7.

PART SOCIALE

Article 9

La part sociale est revalorisée chaque année par l'Assemblée Générale Ordinaire et prend effet le 1er Juillet. Cette revalorisation est fonction de l'augmentation du montant du Salaire de Base de l'Artiste Musicien pour une séance d'enregistrement d'un phonogramme.

SOUSCRIPTION DES PARTS

Article 10

Les parts sociales ne peuvent être souscrites que par les Artistes-Interprètes tels qu'ils seront définis par le Règlement Général.

RESPONSABILITE DES ASSOCIES

Article 11

Les associés ne peuvent être tenus des dettes sociales au-delà de leur apport.

FORME DES PARTS

Article 12

Les parts sociales sont représentées par le deuxième exemplaire nominatif de l'acte d'adhésion de la Société revêtu de la signature du Gérant. Elles sont inscrites sur un registre numéroté tenu au siège de la Société. Il est porté sur l'acte la mention : Certificat représentatif de part, non négociable.

DROITS DES PARTS

Article 13

La possession d'une part sociale comporte, de plein droit, adhésion aux statuts de la Société et aux résolutions prises par l'Assemblée Générale. Elle emporte un droit de vote aux Assemblées Générales.

PERTE DE LA QUALITE D'ASSOCIE

DECES OU DEPART D'UN ASSOCIE

Article 14

« En cas de décès d'un associé, les rémunérations continueront à être versées à ses ayants-droit jusqu'à extinction.»

Chaque associé conserve la faculté de retirer son apport à l'expiration de chaque période de 5 ans avec préavis d'un an.

La démission ne prend effet qu'à l'expiration du délai d'un an, courant à compter de sa notification.

Elle ne prend pas effet si la concommitance d'autres démissions intervenues dans ce délai d'un an est susceptible d'entraîner une diminution du capital social au moins égale à son dixième.

L'associé démissionnaire ou radié continuera à recevoir les rémunérations auxquelles il a droit, selon les modalités précisées au Règlement Général.

RADIATION

Article 15

L'Assemblée Générale peut, à la majorité des voix, décider sur proposition du Conseil d'Administration la radiation d'un associé :

- ayant cessé de remplir les conditions prévues à l'article premier des présents statuts,
- ayant commis des violations répétées aux présents statuts ou au Règlement Général,
- s'étant rendu responsable d'agissements préjudiciables à la Société ou aux intérêts qu'elle défend.

La procédure de radiation sera précisée dans le Règlement Général.

ADMINISTRATION

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Article 16

La Société est administrée par un Conseil composé par neuf administrateurs au moins et quinze au plus. Les administrateurs doivent être des personnes physiques associées.

Chaque administrateur dispose d'une voix. Il peut donner pouvoir à un autre administrateur de le représenter lors des délibérations du Conseil, sans qu'un administrateur puisse détenir plus de quatre mandats.

Le Conseil statue à la majorité des voix des administrateurs présents ou représentés.

En cas de partage, le Président a voix prépondérante.

Chaque réunion du Conseil est constatée par un procès-verbal établi sur délégation du Gérant et consigné dans un registre tenu à cet effet après avoir été porté à la connaissance des administrateurs.

Les procès-verbaux sont signés par le Gérant et par le Secrétaire Général.

Les extraits de procès-verbaux destinés à être communiqués à des tiers doivent être certifiés conformes par le Gérant et le Secrétaire Général.

DUREE DES FONCTIONS

Article 17

Les administrateurs sont nommés pour trois ans par l'Assemblée Générale. Le Conseil d'Administration est renouvelable par tiers tous les ans. Les administrateurs sortants sont rééligibles.

L'administrateur cessant d'exercer sa fonction en cours de mandat, pourra être remplacé jusqu'à expiration de ce mandat par cooptation, sur décision du Conseil d'Administration.

GRATUITE DES FONCTIONS D'ADMINISTRATEUR

Article 18

Les fonctions d'administrateur sont gratuites.

Toutefois, les administrateurs ont droit au remboursement des frais exposés dans l'intérêt de la Société ; des indemnités pour frais de représentation et de déplacement peuvent leur être attribuées.

BUREAU DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Article 19

Le Conseil nomme chaque année parmi ses membres un président, trois vice-présidents, un secrétaire général, un secrétaire général adjoint, un trésorier, un trésorier adjoint qui peuvent toujours être réélus. Ils sont en cas de manquement à leurs fonctions révocables dans les conditions prévues au Règlement Général.

POUVOIRS DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Article 20

Le Conseil d'Administration administre la Société. Il jouit des pouvoirs les plus étendus pour agir au nom de la Société et faire ou autoriser tous actes ou opérations relatifs à son objet. Il a en conséquence les pouvoirs suivants, dont l'énumération est non exhaustive.

- Il décide de traiter, contracter, plaider, adhérer, transiger, compromettre au nom de la Société.
- Il décide généralement tous actes d'administration ou de disposition à titre gratuit ou onéreux, en matière mobilière ou immobilière.
- Il désigne les représentants de la Société au sein des organes représentatifs des sociétés et organismes auxquels elle participe ou adhère.
- Il propose à l'Assemblée Générale Extraordinaire, par l'intermédiaire du Gérant, les modifications statutaires.
- Il adopte ou modifie le Règlement Général qui sera soumis pour agrément à l'Assemblée Générale.
- Il statue sur toutes propositions de l'Assemblée Générale.
- Il dispose de tous les fonds sociaux, en règle le placement et consent tous les transferts de rentes et autres valeurs.

- Il veille à conserver des disponibilités suffisantes pour assurer les échéances de répartition.
- Il autorise les dépenses.
- Il fixe les taux définitifs de retenue sur les encaissements effectués pour couvrir les frais de fonctionnement de la Société, sur délégation expresse donnée par l'Assemblée Générale dans les limites des taux minimum et maximum provisoirement établis par elle.

POUVOIR PARTICULIER DE CONTRACTER

Article 21

Le Conseil d'Administration ayant seul le droit de décider de contracter comme il est dit à l'article 20, il est interdit à tout adhérent de céder le droit dont il a déjà investi la Société et qui consisterait à permettre ou à défendre personnellement la reproduction mécanique de son interprétation ou la communication au public de son interprétation fixée.

Toute autorisation donnée par un adhérent à l'encontre de cette prohibition est radicalement nulle et le rend passible d'amende fixée par le Conseil d'Administration, l'adhérent préalablement entendu ou dûment appelé.

ORGANISATION DE LA GERANCE

GERANT

Article 22

Le Président du Conseil d'Administration est le Gérant de la Société.
Il représente la Société envers les tiers.

Il doit avoir la nationalité d'un état membre de la Communauté Economique Européenne.

Il est présent à toutes les Assemblées Générales de la Société. Il y assiste le Conseil d'Administration.

Ses fonctions consistent dans la gestion de la Société conformément aux instructions et décisions du Conseil d'Administration.

Il est ainsi notamment chargé :
- d'exécuter ou faire exécuter toute décision prise par le Conseil,
- d'accepter, de consentir ou de résilier tous baux et locations,
- de passer tout traité, transaction et compromis,
- de donner tout acquiescement ou désistement,
- d'exercer toute action judiciaire, tant en demande qu'en défense, intéressant la Société,
- d'obtenir tous concours et autorisations,
- de présenter toutes pétitions,
- et plus généralement de faire tout ce qui sera jugé nécessaire par le Conseil d'Administration.

COMITE DE DIRECTION

Article 23

Le Gérant réunit une fois par semaine un Comité de Direction dont la composition est déterminée par le Règlement Général.

Le Comité de Direction aborde toutes questions posées à l'occasion de l'administration courante de la Société et de l'application des décisions du Conseil d'Administration.

Les décisions prises sous la responsabilité du Gérant dans le cadre du Comité de Direction sont consignées dans un registre signé par lui et feront l'objet d'un compte rendu aux administrateurs.

Le système de direction s'organise autour de **trois principaux services** :
1. un service culturel et communication,
2. un service d'administration générale,
3. un service juridique et de relations extérieures ;

et au sein de **trois commissions spécialisées** :
1. une Commission financière,
2. une Commission des procédures de perception et de répartition,
3. une Commission informatique.

DELEGATION

Article 24

Au cours du Comité de Direction, le Gérant peut expressément déléguer à un associé ou à un tiers qui l'acceptera le pouvoir d'accomplir au nom de la Société et dans la limite de ses attributions une ou plusieurs opérations déterminées.

Cette délégation est révocable à tout moment.

COMMISSAIRE AUX COMPTES

COMMISSAIRE AUX COMPTES

Article 25

Assemblée Générale Ordinaire des associés désigne, chaque année, un commissaire aux comptes et un suppléant toujours rééligibles choisis sur la liste de l'article 219 de la loi 66-537 du 24 juillet 1966. Le Commissaire a pour mandat de vérifier tous les comptes de la Société et peut, à cet effet, à toute époque de l'année, opérer des vérifications ou contrôles qu'il juge opportuns. Il établit, pour chaque exercice social, un rapport dans lequel il rend compte à l'Assemblée Générale Ordinaire de l'exécution de son mandat.

Il exercera ses fonctions dans les conditions fixées à l'article 391 de la loi 85-660 du 3 juillet 1985 et dressera en outre chaque année un rapport spécial sur l'utilisation des sommes affectées par la Société à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant, et à des actions de formation d'artistes, conformément à l'article 38 alinéa 5 de ladite loi.

ASSEMBLEES GENERALES

REGLES COMMUNES AUX ASSEMBLEES GENERALES ORDINAIRES ET EXTRAORDINAIRES

Article 26

Les associés se réunissent en Assemblées Générales, lesquelles sont qualifiées d'Extraordinaires lorsque leurs décisions se rapportent à une modification des statuts et d'Ordinaires dans les autres cas.

L'Assemblée Générale Ordinaire se réunit chaque année le 3e jeudi de Juin, sur convocation du Gérant avec l'accord du Conseil d'Administration

En outre, l'Assemblée Générale Ordinaire ou Extraordinaire est convoquée par le Gérant avec l'accord du Conseil d'Administration ou par le Conseil d'Administration.

La convocation est faite quinze jours au moins avant la réunion, par les soins du Gérant, par **lettre recommandée** indiquant l'ordre du jour de la séance.

Les associés peuvent aussi être convoqués par un avis de convocation publié dans le journal «La Gazette du Palais» et dans le journal «Le Quotidien Juridique» un mois au moins avant la réunion. Si le Conseil d'Administration l'estimait nécessaire, cet avis pourrait être accompagné d'une convocation individuelle par lettre simple quinze jours au moins avant la date de l'Assemblée.

Tout associé a le droit d'assister aux Assemblées Générales et de s'y faire représenter par un autre associé.

Chaque associé a droit à une voix et à autant de voix supplémentaires qu'il représente d'autres associés.

L'Assemblée Générale est présidée par le Gérant.

Les associés présents signeront une feuille de présence qui sera mise à leur disposition au lieu de l'Assemblée. Les associés absents feront remettre leur pouvoir par leur mandataire ou l'adresseront directement au secrétariat de la Société.

L'ordre du jour est arrêté par le Conseil d'Administration.

Les délibérations des Assemblées Générales sont constatées par des procès-verbaux établis sur un registre spécial signes par le Président de l'Assemblée et le Secrétaire.

L'Assemblée Générale régulièrement constituée représente l'universalité des associés. Ses délibérations prises conformément aux statuts obligent tous les associés même absents, dissidents ou incapables.

REGLES SPECIALES AUX ASSEMBLEES GENERALES ORDINAIRES

Article 27

L'Assemblée Générale Ordinaire entend le rapport annuel d'activité de la gérance sur les affaires sociales et le rapport du commissaire aux comptes.

Elle statue à la majorité des suffrages dont disposent les membres présents.

- elle discute, approuve ou redresse les comptes et statue sur l'affectation des sommes non réparties,
- elle décide provisoirement des taux minimum et maximum de retenue sur les encaissements effectués pour couvrir les frais de fonctionnement de la Société ; les taux définitifs de retenue étant fixés sur sa délégation par le Conseil d'Administration,
- elle ratifie le Règlement Général adopté par le Conseil d'Administration,
- elle décide de la répartition des actions d'aide à la création et à la diffusion auxquelles sont consacrés 25% des rémunérations perçues en application de l'article 31 de la loi numéro 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteurs et droits voisins, et 50% des irrépartissables perçus en application de l'article 22 de ladite loi. Elle statue alors à la majorité des 2/3 et à défaut, dans une nouvelle Assemblée Générale convoquée spécialement, à la majorité simple,
- elle nomme ou révoque les administrateurs,
- elle confère au Conseil d'Administration les autorisations nécessaires pour tous actes excédant les pouvoirs attribués audit Conseil,
- elle délibère sur toutes propositions portée à son ordre du jour et qui ne sont pas de la compétence de l'Assemblée Générale Extraordinaire,
- les délibérations de l'Assemblée contenant approbation des comptes sont nulles si elles n'ont pas été précédées de la lecture du rapport du commissaire aux comptes. Les décisions de l'Assemblée Générale Ordinaire ne seront valablement prises qu'autant qu'elles auront été adoptées par les associés représentant plus de 5% du nombre total des parts sociales. Si cette proportion n'est pas atteinte, l'Assemblée est convoquée de nouveau à quinze jours au moins d'intervalle et cette fois peut valablement délibérer sans quorum.

REGLES SPECIALES AUX ASSEMBLEES GENERALES EXTRAORDINAIRES

Article 28

L'Assemblée Générale Extraordinaire peut, sur la proposition de la gérance, modifier les statuts dans toutes leurs dispositions, notamment décider :

- la transformation de la Société en toute autre forme,
- la modification de l'objet social,
- la modification de la dénomination sociale,
- la fusion de la Société avec toutes sociétés constituées ou à constituer,
- la modification du mode d'administration de la Société et les pouvoirs du Conseil d'Administration et du Gérant,
- la modification du mode de réunion, de délibération de l'Assemblée,
- toutes les modifications dans les conditions de liquidation.

Elle statue à la majorité des 2/3 des suffrages dont disposent les membres présents.

- Toutefois, toute mesure apportant un changement à la nationalité de la Société ou augmentant la responsabilité des associés à l'égard des tiers, devra être prise à l'unanimité ; tel sera notamment le cas pour la décision portant prorogation de la Société.

Les décisions de l'Assemblée Générale Extraordinaire ne sont valablement prises qu'autant qu'elles auront été adoptées par les associés représentant plus de 5% du nombre total des parts sociales. Si cette proportion n'est pas atteinte, l'Assemblée est convoquée à nouveau à quinze jours au moins d'intervalle et cette fois peut délibérer sans quorum.

EXERCICE SOCIAL

Article 29

L'année sociale commence le 1er Janvier et finit le 31 Décembre de chaque année.
La comptabilité est établie conformément aux lois et usages en vigueur.

RESSOURCES

Article 30

Les ressources de la Société sont composées :
1 - du montant des retenues pratiquées sur les encaissements effectués par la Société, dont les taux seront fixés conformément aux Articles 20 et 27 ci-avant,
2 - du produit des dons, legs et libéralités, amendes et dommages-intérêts que la Société pourra être appelée à recueillir et à recevoir,
3 - des produits financiers sur l'ensemble des placements, y compris sur celui des sommes en instance de répartition,
4 - des produits et plus-values sur éléments d'actif,
5 - éventuellement, et sous réserve des dispositions légales ou réglementaires en vigueur, des sommes non répartissables qui ne sont pas affectées par la loi du 3 Juillet 1985 et des sommes qui n'ont pu dans le délai de cinq ans à compter de leur exigibilité être distribuées aux associés qui y avaient droit ; ainsi qu'à leurs ayants-droit.

REDUCTION DES DROITS ACCORDEE AUX ASSOCIATIONS D'INTERET GENERAL

Article 31

Conformément à l'article 38 de la loi 85-660 du 3 Juillet 1985, la SPEDIDAM accorde aux associations ayant un but d'intérêt général une réduction sur le montant des droits à verser aux Artistes-Interprètes pour l'utilisation de leurs prestations enregistrées servant à sonoriser les manifestations que lesdites associations organisent et qui ne font pas l'objet d'une entrée payante.

Les réductions accordées sont fixées à 5% des droits revenant aux Artistes-Interprètes.

DISSOLUTION

Article 32

Outre les causes légales, la dissolution sera notamment prononcée si le capital devient inférieur au dixième du capital social.

La liquidation sera confiée au Gérant assisté du Conseil d'Administration. Il aura tous pouvoirs pour régler les affaires en cours, procéder à la vente même à l'amiable de l'actif mobilier et immobilier de la Société et acquitter le passif et les frais de liquidation. L'actif net disponible après liquidation est affecté par priorité au remboursement nominal des parts sociales, puis partagé entre les associés par parts égales.

CONTESTATIONS

Article 33

Toutes contestations qui peuvent s'élever entre associés au sujet des affaires sociales, pendant le cours de la Société, ou pendant sa liquidation, sont jugées conformément à la loi et soumises à la juridiction du tribunal du siège social.

A cet effet, en cas de contestation, tout associé doit faire élection de domicile dans l'arrondissement du siège social et toutes assignations ou significations sont régulièrement données à ce domicile. A défaut d'élection de domicile, les assignations ou significations sont valablement faites au Parquet de Monsieur le Procureur de la République près du tribunal du siège social.

PUBLICATIONS

Article 34

Tous pouvoirs sont donnés au Gérant pour faire tous dépôts et formalités prescrits par la loi, en particulier procéder à l'immatriculation.

Fait à Paris
le 20 juin 1991

Modifiés le 30 Avril 1962,
le 13 Mai 1965,
le 14 Juin 1969,
le 13 Mai 1973,
le 25 juin 1978,
le 17 Juin 1981,
le 17 Juin 1986,
le 28 Juin 1988,
le 07 Mai 1990,
Le 20 Juin 1991.

Doc. n° 7

INSTRUCTIONS POUR L'ENVOI DES DEUX EXEMPLAIRES REVENANT A LA SPEDIDAM

Les volets n° 2 et n° 3 seront à envoyer à la SPEDIDAM immédiatement après la clôture de la séance.

SPEDIDAM
8, rue Brémontier
75017 PARIS
(16-1) 42.27.43.09

Le volet n° 1 est réservé au Producteur.

HORAIRE : de _____ à _____

Régisseur : _____

Téléphone : _____

Signature du Producteur ou de son représentant habilité qui reconnaît avoir pris connaissance des définitions mentionnées au verso.

ENREGISTREMENT DU : _____

STUDIO : _____

PRODUCTEUR : _____

ADRESSE : _____

_____

TITRE (S) : _____

_____

COMPOSITEUR : _____

ORCHESTRE : _____

CHEF D'ORCHESTRE : _____

DESTINATION

1 MUSIQUE DE FILM . .
2 PUBLICITE RADIO . .
3 PUBLICITE T.V. . . . . .
4 PUBLICITE CINEMA .
5 VIDEOGRAMME . . . .
6 RADIO et TELEDIFFUS

CACHET de BASE : ..

N°s	N° Sécurité sociale	NOM et Prénom	Instrument	N° Spedidam	A D R E S
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					
17					
18					
19					
20					
21					
22					
23					
24					
25					
26					
27					
28					
29					
30					
31					
32					

ir au verso instructions pour l'envoi des 2 feuilles de présence à la SPEDIDAM - Volet 1 (blanc) : destiné au Producteur - Volets 2, 3 (

199__

: (Voir définitions des destinations au verso)

.....	☐	7	SPECT. DRAMATIQUE	☐ (1)
.....	☐	8	SPECT. CHOREGRAPHIQUE	☐ (1)
.....	☐	9	SPECT. SON ET LUMIERE	☐ (1)
.....	☐	10	SPECT. DE VARIETES	☐ (1)
.....	☐ (1)	11	AUTRES DESTINATIONS	☐ (1)
SION	☐			

(1) utilisation soumise à l'accord préalable du SNAM et de la SPEDIDAM.

.....

IMPORTANT : La destination des bandes enregistrées dans le cadre de la séance objet de la présente feuille est limitée à une utilisation unique. La destination est obligatoirement mentionnée à la rubrique "DESTINATION". A défaut de mention de destination celle-ci sera réputée être "Musique de Film". Toute destination supplémentaire sera réputée non-écrite. En cas de mention de plusieurs destinations, la 1ere sera la seule retenue.
Toute utilisation supplémentaire ou toute autre destination non prévue dans la liste ci-contre, sera soumise à l'accord préalable du SNAM et de la SPEDIDAM.

B

S E	Congés Spectacles	Emploi habituel	1/4 H.	Suppléments Instruments	Convocation Transport Location	Retenue S.S.	Cachet	SIGNATURE

DEFINITIONS DES DESTINATIONS

1 **Musique de Film :** Musique de l'œuvre cinématographique citée au recto, destinée à être diffusé dans les salles de cinéma à l'exclusion de toute autre utilisation.

2 3 4 **Publicité :** Musique d'accompagnement d'un message publicitaire destiné à la diffusion radio o télévision ou cinéma à l'exclusion de toute autre utilisation, l'utilisation de cet enregistrement devai être réalisé conformément aux dispositions du protocole d'accord signé le 1er juillet 1972 entre l SNPCRT et le SNAM/SAMUP.

5 **Vidéogramme :** enregistrement d'un vidéogramme du commerce (image et son). L'exploitatio commerciale étant limitée à l'utilisation privée dans le cadre du cercle de famille. Toute autr utilisation est strictement interdite sauf accord préalable et passé par écrit de la SPEDIDA et du SNAM.

La rémunération de chaque musicien sera calculée en fonction d'un cachet de base tel que fix au recto par tranche d'enregistrement (musique image) de 12 minutes ou trois titres indivisible que la fixation soit ou non effective. A défaut d'indication du montant du cachet de base, celui- sera réputé être le cachet dû au musicien en cas de participation à un service d'enregistreme destiné à l'exploitation phonographique tel que définie à l'article 11 du protocole d'acco SNICOP-SAMUP-SNAM du 1er Mars 1969 + 50%. Si l'intention est de n'enregistrer qu'une part du spectacle, il est indispensable de définir avant cet enregistrement les titres qui sont destiné à être enregistrés. A défaut d'indication des titres devant être enregistrés le spectacle sera répu être enregistré en totalité.

6 **Radio et Télédiffusion :** Support (son ou image et son) enregistré en vue de son utilisatio radiophonique ou télévisuelle (2 diffusions pour la France ou une émission diffusée en direc à l'exclusion de toute autre utilisation. La rémunération de chaque musicien sera calculée e fonction d'un cachet de base tel que fixé au recto, par tranche d'enregistrement (musique imag de 20 minutes ou quatre titres indivisibles que la fixation soit ou non effective. A défaut d'indicatio du montant du cachet de base, celui-ci sera réputé être le cachet dû au musicien en cas d participation à un service d'enregistrement destiné à l'exploitation phonographique tel que défin à l'article 11 du protocole d'accord SNICOP-SAMUP-SNAM du 1er mars 1969 + 50%.

7 **Spectacle Dramatique :** Musique de scène destinée à l'accompagnement d'un spectac dramatique vivant à l'exclusion de toute autre utilisation. L'utilisation de cet enregistrement e soumise à un accord préalable et passé par écrit de la SPEDIDAM et du SNAM définissant le conditions de cette utilisation.

8 **Spectacle Chorégraphique :** Musique d'accompagnement sur scène d'un spectacle chor graphique à l'exclusion de toute autre utilisation. L'utilisation de cet enregistrement est soumis à un accord préalable écrit de la SPEDIDAM et du SNAM définissant les conditions de cet utilisation.

9 **Spectacle Son et Lumière :** Musique d'accompagnement d'un spectacle Son et Lumière l'exclusion de toute autre utilisation. L'utilisation de cet enregistrement est soumise à l'acco préalable et passé par écrit de la SPEDIDAM définissant les conditions de cette utilisation.

10 **Spectacle de Variétés :** Musique d'accompagnement d'un spectacle de variétés (spectacle vivan à l'exclusion de toute autre utilisation. L'utilisation de cet enregistrement est soumise à l'acco préalable et passé par écrit de la SPEDIDAM et du SNAM définissant les conditions de cet utilisation.

ARTISTE : _____ ENREGISTREMENT DU : _

PRODUCTION : _____ HORAIRE : _

ADRESSE : _____ STUDIO : _

RESPONSABLE ARTISTIQUE : _____ DESTINATION : P

Document n° 6

Fe
stu

Le contrat faisant l'objet de la présente feuille de séance est conclu dans le cadre des articles L 122-3 et D 121-2 du Code de Travail et des différents protocoles d'accord visés ci-dessous(*) pour l'enregistrement en tant qu'artiste interprète, pour la partie qui est attribuée à chacun, des œuvres indiquées au recto, aux date, heure et lieu également indiqués, pour la durée minimale d'une séance de trois heures.

N°s	Instrument	NOM et Prénom	ADRESSE
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			
14			
15			
16			
17			
18			
19			
20			
21			
22			
23			
24			
25			
26			
27			
28			
29			
30			

(*) Le présent contrat est conclu conformément aux clauses **1° du Protocole d'accord SNAM/SAMUP/SNICOP du 1er Mars 1969 reproduit au ver**
2° du Protocole d'accord SNICOP/SPCOVA du 23 octobre 1970,
3° du Protocole d'accord SFA/SNICOP du 1er Mai 1969.

honogramme publié à des fins de commerce

uille de présence utilisable lors d'une séance d'enregistrement
dio et lors d'un enregistrement dans le cadre d'un spectacle vivant.

La signature de la présente feuille de séance vaut acceptation de communiquer à la SPEDIDAM les informations portées dans les rubriques ci-dessous.

	N° SPEDIDAM	SIGNATURE	N° de Sécurité sociale	Congés Spectacles	1/4 H	Suppléments instruments	Cachet	Transport	OBSERVATION

PROTOCOLE D'ACCORD
fixant les conditions de travail et de rémunération des artistes-musiciens exécutants et artistes musiciens-chanteurs dans l'Industrie phonographique

Entre les organisations soussignées :

1) Le Syndicat National de l'Industrie et du Commerce Phonographiques, dont le siège est à Paris 8e, 1, rue de Courcelles, représenté par son Président (dénommé SNICOP),

d'une part.

Et

2) Le Syndicat National des Artistes Musiciens Professionnels du District de la Région Parisienne, Branche "Musique Mécanique", dont le siège est à Paris 9e, 21 bis, rue Victor Massé, représenté, conformément aux dispositions de ses Statuts, par le Président de son Conseil Syndical et le Président du bureau de la branche "Musique Mécanique" (dénommé SAMUP), (Nouveau Siège 14-16, rue des Lilas, 75019 PARIS)

3) Le Syndicat National des Artistes Musiciens de France, dont le siège est à Paris 9e, 21 bis rue Victor Massé, représenté par son Secrétaire Général (dénommé SNAM) (Nouveau Siège 14-16, rue des Lilas, 75019 PARIS).

d'autre part.

IL A ÉTÉ CONVENU CE QUI SUIT :

PRÉAMBULE

Le présent Protocole détermine les conditions d'engagement, de travail et de rémunération des artistes musiciens et artistes musiciens-chanteurs (c'est-à-dire des chanteurs instrumentistes ou non qui ne répètent qu'avec l'orchestre), engagés par un producteur phonographique, pour interpréter ou exécuter des œuvres musicales en vue de leur fixation sur un support matériel destiné à la réalisation de phonogrammes publiés à des fins de commerce, au sens de l'Article 3 de la Convention Internationale de Rome.

CHAPITRE I - Conditions de travail

Article 1 - La prestation effectuée par les artistes-musiciens est réalisée au cours de services se situant en semaine entre 9 heures et 20 heures.

Article 2 - On entend par "service" la durée d'une séance de travail consacrée à l'enregistrement phonographique d'œuvres musicales. La durée normale et indivisible d'un service est de trois heures, coupée d'une pause de 20 minutes. Exceptionnellement, il est admis qu'une prolongation de 3 minutes ne donne lieu à aucun paiement supplémentaire.
Toutefois, pour permettre l'achèvement d'un enregistrement en cours, le producteur peut décider de prolonger un service d'une durée indivisible de 15 minutes, rétribuée dans les conditions fixées à l'Article 13 ci-après. Pour l'enregistrement d'œuvres symphoniques, le producteur a la possibilité de demander une prolongation d'un autre quart d'heure supplémentaire.

Article 3 - Pour tout service, les artistes-musiciens émargent sur une feuille de présence mise à leur disposition par le producteur phonographique. La feuille de présence doit mentionner la raison sociale du producteur phonographique et le titre des œuvres enregistrées. Elle ne peut en aucune manière contenir une disposition de caractère contractuel. Un double de cette feuille de présence est gardé à la disposition de la SPEDIDAM pendant une durée de trois ans.

Article 4 - Les parties signataires admettent le principe d'une retenue égale au tarif d'un quart d'heure supplémentaire imputable à l'artiste-musicien dont la prise de service s'effectue avec un retard de plus de 3 minutes, soit au début d'un service, soit à l'issue de la pause, ceci sans préjudice de dommages-intérêts éventuels. Mention de ce retard doit être faite par le producteur phonographique sur la feuille de présence dès lors que le retard est constaté. L'artiste-musicien intéressé peut en contester le bien-fondé en signant la feuille de présence et devant témoins.

Article 5 - Tout service prévu et non décommandé 24 heures au préalable est dû en totalité si le service est définitivement supprimé.
Toutefois, si le service est seulement reporté dans un délai n'excédant pas 15 jours, il est alloué aux artistes-musiciens une indemnité égale à 50% du salaire de base. Le producteur phonographique est tenu de prendre toutes mesures nécessaires pour que les intéressés soient prévenus en temps utile.

Article 6 - L'engagement d'artistes-musiciens par un producteur phonographique, quelle qu'en soit la durée, peut faire l'objet de conventions particulières.

Article 7 - Pour l'enregistrement phonographique en France de toute œuvre musicale de caractère orchestral, il est fait appel en priorité à des artistes-musiciens de nationalité française, sous réserve des dispositions législatives ou réglementaires concernant l'emploi de la main d'œuvre étrangère.

Article 8 - La durée totale de la musique enregistrée au cours d'un service et de son éventuelle prolongation, et effectivement utilisée par le producteur, est limitée à 20 minutes. Tout dépassement de cette durée donne droit, pour chaque artiste-musicien et par minute supplémentaire, à l'indemnité prévue à l'Article 14 ci-après. Lorsque l'enregistrement phonographique d'une œuvre musicale nécessite plusieurs services consécutifs, le minutage donnant lieu à indemnité est calculé au terme de cet enregistrement, compte tenu, d'une part, du nombre de services effectués, d'autre part, de la durée totale de la musique enregistrée effectivement utilisée.

Article 9 - Pour les impératifs techniques inhérents à la production phonographique, la fixation d'œuvre de variétés sur un support sonore peut etre obtenue par l'enregistrement successif de plusieurs groupes d'instrumentistes (rythmes, cuivres, cordes, etc...) dont les exécutions musicales ne sont pas fixées au cours d'un même service. Toutefois par dérogation à l'Article 8, ce procédé ne peut être utilisé que si la durée effective de musique enregistrée au cours de chaque séance et de son éventuelle prolongation, est limitée à quatre titres n'excédant pas douze minutes dans leur totalité.
Ce procédé ne peut être également utilisé pour la superposition de l'enregistrement de l'un de ces groupes d'instrumentistes dans le but de réduire les effectifs qui auraient été nécessaires pour effectuer la fixation sans superposition.

Article 10 - Sauf accord spécial entre les parties signataires du présent protocole, le producteur phonographique ne peut réaliser une nouvelle version d'une œuvre à partir d'un enregistrement préexistant que si l'accompagnement instrumental ou vocal déjà fixé dans la version originale est utilisé pour accompagner le ou les mêmes interprètes de cette version originale. Dans ce cas il doit, selon les modalités prévues à l'Article 19, verser une rémunération spéciale aux artistes-musiciens dont la prestation fixée est ainsi réutilisée.

CHAPITRE II - Conditions de rémunérations

Article 11 - Le salaire de base, pour un service de répétition et/ou d'enregistrement destiné à l'exploitation phonographique est fixé par accord particulier entre le SNICOP, le SAMUP et le SNAM. Son montant sera révisé par période annuelle à compter du 1er janvier de chaque année en fonction des variations de l'indice de référence déterminé par lesdits accords. Les dispositions du présent article régissent l'expression "salaire de base" toutes les fois qu'elle est employée dans le présent protocole.

Article 12 - Est rémunéré comme service exceptionnel tout service effectué soit en dehors des limites horaires fixées à l'article 1er ci-dessus, soit les dimanches et jours fériés légaux.
Le service exceptionnel donne lieu à une majoration du salaire de base de :
- 25% pour les services effectués entre 20 heures et 24 heures,
- 100% pour les services effectués entre 0 heure et 9 heures,
- 100% pour les services effectués les dimanches et jours fériés légaux.

Article 13 - Le quart d'heure supplémentaire prévu à l'Article 2 est payé à raison de 20% du salaire de base.
Au cas où ce quart d'heure supplémentaire ne va pas au-delà de 20 h 15, il reste payé à 20% du salaire de base.

Article 14 - L'indemnité due à chaque artiste-musicien, par minute supplémentaire de musique effectivement enregistrée, comme il est prévu à l'Article 8 ci-dessus, est égale à 5% du salaire de base.

Article 15 - Tout artiste-musicien auquel incombe une responsabilité artistique spéciale lors de l'exécution d'une œuvre, reçoit une rémunération supplémentaire dont le montant ne peut être inférieur à 20% du salaire de base.
Cette rémunération est déterminée d'un commun accord avec le producteur phonographique.

Article 16 - Une majoration de 50% du salaire de base est allouée aux instrumentistes d'un ensemble à cordes agissant en tant que tels répartis en trio, quatuor ou quintette, avec un minimum de huit mesures.
Pour l'enregistrement phonographique d'une œuvre symphonique appartenant au répertoire classique, l'artiste-musicien responsable d'un pupitre ou d'une action bénéficie d'une majoration de 10% du salaire de base, selon la classification et l'organisation traditionnelles des pupitres en usage dans la profession.

Article 17 - Une rémunération supplémentaire est allouée aux artistes-musiciens appelés à jouer de deux instruments au cours d'un même service. Elle est égale à :
- 10% du salaire de base pour deux instruments de même famille, avec maximum de 20%,
- 25% du salaire de base pour deux instruments de famille différente, avec maximum de 50%.
Les conditions d'octroi de cette rémunération sont fixées dans une annexe au présent protocole qui détermine la liste des instruments relevant de l'une ou l'autre des catégories sus-visées conformément aux usages de la profession.

Article 18 - Une majoration du salaire de base est allouée aux artistes-musiciens engagés par le producteur pour jouer de certains instruments considérés comme spéciaux. L'énumération desdits instruments et le taux de majoration qui leur est imparti sont fixés dans une annexe au présent protocole conformément aux usages de la profession.

Article 19 - Pour la réutilisation de prestations d'artistes-musiciens préalablement fixées pour la version originale d'une œuvre, au sens de l'article 10 sus-visé, ceux-ci bénéficient d'une rémunération spéciale égale à 25% de leur cachet initial qui est calculée pour les œuvres de variétés au prorata des œuvres enregistrées, et pour les œuvres classiques au prorata temporis de l'enregistrement précédemment réalisé.
Cette rémunération supplémentaire est versée à la SPEDIDAM dans le mois qui suit l'inscription de la nouvelle publication phonographique au catalogue du producteur, dans les conditions fixées par un accord spécial.

Article 20 - Les indemnités de transport d'instrument se répartissent :
1 - **Petit transport :** pour violoncelle, saxo-baryton, petit matériel saxo ténor.
2 - **Moyen transport :** pour contrebasse, contre-tuba, hélicon, batterie.
3 - **Gros transport :** pour harpe et vibraphone.
Les indemnités de transport ne peuvent se cumuler.
Lorsque les instruments sont fournis par le producteur phonographique, l'artiste-musicien qui participe à deux services consécutifs ou plus bénéficie d'un transport. Le montant des indemnités de transport est fixé dans un accord particulier précisé qu'il n'y a pas de rapport entre les variations du salaire de base et celles des indemnités de transport.

Article 21 - Le producteur phonographique est présumé fournir les instruments suivants : Piano, harmonium, clavecin, orgue électrique, célesta, ondes Martenot.
Lorsque ces instruments ne peuvent être fournis par le producteur phonographique, le producteur phonographique est tenu de rembourser les frais de location sur présentation de factures à présenter.

Article 22 - Les salaires des artistes-musiciens doivent être payés au plus tard à la date à laquelle le service a été effectué, sauf accords particuliers.

Article 23 - Des accords spéciaux détermineront les conditions d'application de celles qui sont définies dans le préambule du présent protocole.

Article 24 - Le présent protocole prendra effet à compter de la date à laquelle l'autre des parties par lettre recommandée avec accusé de réception en aura conclu.
Les partis signataires s'engagent à créer, dès la date de mise en application, à être soumises préalablement à toute action judiciaire, les contestations relatives à l'application du présent protocole.
Cette Commission de conciliation aura également pour tâche de connaître des conditions de travail ou d'emploi des artistes-musiciens.

Article 25 - Tout conflit soulevé par l'une des parties sera signifié à la Commission mixte de conciliation dans un délai de huit jours francs.
Si la conciliation ne peut intervenir dans un délai d'un mois à compter de la saisine d'action.

AVENANT AU PROTOCOLE

Enregistrement d'un phonogramme

Entre le SNEP Syndicat National de l'Edition Phonographique représenté par M. Pierre ALLEMAND,
Et le SNAM représenté par M. Pierre ALLEMAND,
Et le SAMUP représenté par M. François NOWAK.

Les parties sont convenues :

Par dérogation aux dispositions des articles 2 et 8 du Protocole Syndical, la durée d'un enregistrement phonographique réalisé au cours d'un service et enregistrée au cours d'un service tel que défini ci-dessus est limitée à 3 heures.

L'autorisation écrite des artistes-musiciens dont la prestation est enregistrée.

A défaut d'accord préalable sur la durée totale de la musique enregistrée, la rémunération minimale égale à 3 services de 12 minutes.

Au cas où le producteur serait amené à utiliser une durée excédant celle qui suivent la fixation et de régler le complément de salaire dété

Le cachet calculé en application du présent avenant est égal au salaire prévu à l'article 1969 à l'éxclusion de tous suppléments tels que visés aux article

ACCORD COLLECTIF SUR L'UTIL
DANS LES

Entre le Syndicat National de l'Edition Phonographique et Audiovisuel (ci-dessous dénommé SNEPA) d'une part.

ET

- le Syndicat National des Artistes Musiciens de France, dont le siège est à Paris (dénommé SNAM)

- le Syndicat des Artistes Musiciens de Paris et de la Région Parisienne, dont le siège est à Paris Général (ci-dessous dénommé SAMUP)

d'autre part,

en application d'une part de l'article 23 du Protocole d'Accord fixant les conditions de travail et de rémunération des artistes musiciens-chanteurs dans l'Industrie Phonographique, pas

et d'autre part des recommandations faites sous le titre de "Principes" par la Commission Mixte (Producteurs de Phonogrammes et de Vidéogrammes) à laquelle le SNEPA est affilié,

compte tenu de l'intérêt des mandants des parties à voir leurs droits et ceux des artistes musiciens sauvegardé et développé, les parties estimant que des spectacles "vivants" sauf dans des cas exceptionnels,

Il est convenu :

1°) Le producteur ou distributeur phonographique saisi d'une demande d'autorisation le concerne, doit, quelle que soit l'origine des phonogrammes pour lesquels il est saisi, saisir le SNAM.

Celui-ci dispose d'un délai de 10 jours ouvrables, à compter de la réception, pour faire connaître les conditions auxquelles il le subordonne.

2°) Le SNEPA communique la réponse du SNAM ou du SAMUP au producteur qui doit accorder leurs éventuelles autorisations que si l'organisateur ou le producteur a saisi le SNAM ou le SAMUP.

Si le SNAM ou le SAMUP ne répondent pas à la demande dans le délai de 10 jours, la demandée en contrepartie de la redevance définie en annexe.

3°) Toutefois, si l'organisateur d'un spectacle "vivant" précise par écrit que, pour quelle sorte que ce soit, pendant plus d'un dixième de la durée effective du spectacle, il saisir le SNEPA de la demande et doit exiger de l'organisateur ou producteur qu'il saisisse indivisible d'utilisation de son ou de ses phonogrammes et par rep

Pour permettre au SNAM ou au SAMUP et au SNEPA de conclure immédiatement le SNEPA et le SNAM ou le SAMUP de l'autorisation musiciens.

sent en trois catégories :
l de batterie, accordéon, glockenspiel, trombone basse, tuba, tumba, saxo alto jouant le

contre-basson, guitare électrique avec ampli, saxo-basse, xylophone, gros matériel de

phique les indemnités de transport ne sont pas dues.
lus dans la même journée et dans le même lieu ne perçoit qu'une seule indemnité de
ne annexe au présent protocole, celles-ci peuvent être réexaminées chaque année, étant
e base et l'indemnité de transport.

es instruments suivants :
rtenot, timbales, marimba, contrebasse.
phonographique et que leur location est demandée aux artistes-musiciens, le producteur
pportés par ces derniers, tels qu'ils sont mentionnés sur la facture qu'ils doivent lui

ar le producteur phonographique au plus tard dans un délai de quinze jours à compter de
rs pris entre le SAMUP, le SNAM et le producteur.

'utilisation d'un phonogramme lorsque celui-ci sera exploité à des fins différentes de

te de sa signature par les organisations intéressées, il pourra être dénoncé par l'une ou
ion ; mais ses dispositions resteront en vigueur tant qu'un nouvel accord ne sera pas

lication du présent protocole, une Commission mixte de conciliation à laquelle devront
tions relatives à son interprétation ou à son exécution.
fixer les conditions d'utilisation de nouvelles techniques qui pourraient affecter les

é à l'autre partie par lettre recommandée avec demande de réunion de la Commission

ompter de la date de la première réunion, les parties pourront reprendre leur liberté

Fait à Paris, le 1er mars 1969

D'ACCORD SNAM/SNEP DU 1er MARS 1969

mme du commerce au cours d'un spectacle vivant
présenté par son Délégué Général, Monsieur Pierre CHESNAIS.

AM/SNICOP du 1er mars 1969, on entend aux fins du présent avenant par service, la
spectacle vivant, et effectivement utilisé par le producteur. La durée de la musique
à 12 minutes et donne lieu au paiement d'un salaire.

nsi fixée doit être obtenue par le producteur préalablement à l'enregistrement.

trée et utilisée, le producteur doit obligatoirement payer à chaque artiste-musicien une

fois 12 minutes, il lui incombera d'en informer les artistes-musiciens dans les 15 jours
miné par le nombre supplémentaire de services indivisibles de 12 minutes.

ire de base en vigueur en application de l'annexe 3 du Protocole d'accord du 1er mars
12, 13, 14, 15, 16 et 17 dudit protocole.

Fait à Paris, le 28 juillet 1983

SATION DES PHONOGRAMMES DU COMMERCE
PECTACLES "VIVANTS"

uelle, dont le siège est à Paris (17e) 57, avenue de Villiers, représenté par son Président

iège est à Paris (19e) 14-16, rue des Lilas, représenté par son Président (ci-dessous

ne, dont le siège est à Paris (9e) 21 bis, rue Victor Massé, représenté par son Secrétaire

ant les conditions de travail et de rémunération des artistes musiciens exécutants et
é entre le SNEPA et le SNAM et le SAMUP le 1er mars 1969

ipes IFPI-FIM" en 1962 et renouvelées par l'IFPI (Fédération Internationale des
NEPA est affilié et la Fédération Internationale des Musiciens à laquelle le SNAM est

respectés par les utilisateurs de phonogrammes du commerce et l'emploi d'artistes
rtistes-musiciens doivent être engagés par les organisateurs ou les producteurs de

de d'un organisateur ou producteur de spectacles, et qui la juge recevable pour ce qui
lesquels l'autorisation est sollicitée, la transmettre au SNEPA qui la fera parvenir au

réception de la demande, pour faire connaître son refus ou son accord assorti des

aux producteurs ou distributeurs phonographiques concernés. Ceux-ci ne peuvent
ducteur du spectacle s'engage par écrit à respecter les conditions fixées par le SNAM

i de dix jours ouvrables, le SNEPA est en droit de considérer qu'il accepte l'utilisation

nt dans sa demande qu'il n'aura pas recours à l'utilisation de musique enregistrée, de
tive de son spectacle, le producteur ou distributeur phonographique est dispensé de
ducteur du spectacle, pour le compte des artistes musiciens, une redevance par minute
ésentation du spectacle.

iller l'utilisation des phonogrammes, le producteur ou distributeur doit informer
n délivrée à l'organisateur du spectacle et de ses conditions pour ce qui concerne les

Cette redevance est fixée par minute et représentation selon les modalités définies en annexe.

L'organisateur du spectacle doit payer la redevance au producteur ou distributeur phonographique avant la première des représentations. Au cas où le nombre de celles-ci est indéterminé, la redevance doit être payée le 1er de chaque mois et d'avance.
Le producteur ou le distributeur phonographique reverse la redevance dans le mois qui suit à la SPEDIDAM en lui donnant toutes les indications en sa possession sur le ou les enregistrements utilisés et leur durée.

4°) Si le SNAM ou le SAMUP est saisi directement de la demande d'un organisateur de spectacle, il doit renvoyer celui-ci aux producteurs ou distributeurs des phonogrammes du commerce en cause.

5°) Le SNEPA, le SNAM et le SAMUP décident de s'informer mutuellement sur les utilisations non autorisées de phonogrammes du commerce dans des spectacles vivants dont l'un d'eux aurait connaissance et de se concerter sur les suites à y donner.

6°) En contrepartie de l'exécution de la présente convention, la SPEDIDAM, dont le SNAM et le SAMUP garantissent sans exception ni réserve l'acquiescement pur et simple aux dispositions du présent accord collectif, garantit le SNEPA et les producteurs phonographiques concernés contre toutes demandes ou recours relatifs aux utilisations et reproductions autorisées aux conditions ci-dessus précisées de la part d'artistes musiciens français ou étrangers, sociétaires ou non.

Le présent accord est conclu pour une durée d'un an. Il se renouvellera ensuite par tacite reconduction par périodes annales s'il n'est pas dénoncé par l'une des parties, par lettre recommandée avec accusé de réception, cinq mois au minimum avant la date d'expiration de la période en cours. Il ne pourra être invoqué à titre de précédent, par l'une ou l'autre des parties, pour déterminer les modalités d'utilisation des prestations d'artistes musiciens pour une destination autre que celle visée ci-dessus, ni valoir renonciation de la part des artistes musiciens aux droits présents et futurs auxquels ils pourront prétendre à l'occasion de tout autre exploitation de leurs prestations fixées sur phonogrammes du commerce.

Le présent accord cessera de plein droit dès qu'il interviendra une loi nationale permettant la ratification de la Convention de Rome par la FRANCE.

Fait à Paris, en 7 originaux, le 18 juin 1980

Pour le Syndicat des Artistes Musiciens de France (SNAM), le Président

Pour le Syndicat des Artistes Musiciens de Paris et de la Région Parisienne (SAMUP), le Secrétaire Général

Pour le Syndicat National de l'Edition Phonographique et Audiovisuelle (SNEPA), le Président.

ANNEXE I

Pour l'application de cet accord, il est décidé que la redevance due en contrepartie de l'autorisation du SNAM ou du SAMUP doit être calculée à partir du salaire de base de l'artiste musicien applicable à la date de la demande d'autorisation, à raison d'un pourcentage progressif suivant la capacité d'accueil des salles ou lieux où les spectacles concernés se dérouleront.

Cette redevance est fixée par minute et par représentation, quel que soit le nombre des musiciens ayant participé à l'enregistrement du phonogramme dont l'utilisation est autorisée, suivant le barème ci-dessous :

- 5% du salaire de base pour les salles ou lieux prévus pour moins de 100 spectateurs
- 10% du salaire de base pour les salles ou lieux prévus entre 100 et 300 spectateurs
- 15% du salaire de base pour les salles ou lieux prévus entre 300 et 1000 spectateurs
- 20% du salaire de base pour les salles ou lieux prévus pour 1000 spectateurs et plus.

Fait à Paris, en 7 originaux, le 18 juin 1980

Pour le Syndicat des Artistes Musiciens de France (SNAM), le Président

Pour le Syndicat des Artistes Musiciens de Paris et de la Région Parisienne (SAMUP), le Secrétaire Général

Pour le Syndicat National de l'Edition Phonographique et Audiovisuelle (SNEPA), le Président.

INSTRUCTIONS POUR L'ENVOI DES DEUX EXEMPLAIRES REVENANT A LA SPEDIDAM

Les volets n° 2 et n° 3 seront à envoyer à la SPEDIDAM immédiatement après la clôture de la séance.

SPEDIDAM
8, rue Brémontier
75017 PARIS
(16-1) 42.27.43.09

Doc. n°8

PROTOCOLE D'ACCORD
fixant les conditions de travail et de rémunération des artistes-musiciens exécutants et artistes musiciens-chanteurs dans l'Industrie phonographique

Entre les organisations soussignées :

1) Le Syndicat National de l'Industrie et du Commerce Phonographiques, dont le siège est à Paris 8e, 1, rue de Courcelles, représenté par son Président (dénommé SNICOP),

d'une part.

Et

2) Le Syndicat National des Artistes Musiciens Professionnels du District de la Région Parisienne, Branche "Musique Mécanique", dont le siège est à Paris 9e, 21 bis, rue Victor Massé, représenté, conformément aux dispositions de ses Statuts, par le Président de son Conseil Syndical et le Président du bureau de la branche "Musique Mécanique" (dénommé SAMUP). (Nouveau Siège 14-16, rue des Lilas, 75019 PARIS)

3) Le Syndicat National des Artistes Musiciens de France, dont le siège est à Paris 9e, 21 bis rue Victor Massé, représenté par son Secrétaire Général (dénommé SNAM) (Nouveau Siège 14-16, rue des Lilas, 75019 PARIS).

d'autre part.

IL A ÉTÉ CONVENU CE QUI SUIT :

PRÉAMBULE

Le présent Protocole détermine les conditions d'engagement, de travail et de rémunération des artistes musiciens et artistes musiciens-chanteurs (c'est-à-dire des chanteurs instrumentistes ou non qui ne répètent qu'avec l'orchestre), engagés part un producteur phonographique, pour interpréter ou exécuter des œuvres musicales en vue de leur fixation sur un support matériel destiné à la réalisation de phonogrammes publiés à des fins de commerce, au sens de l'Article 3 de la Convention Internationale de Rome.

CHAPITRE I - Conditions de travail

Article 1 - La prestation effectuée par les artistes-musiciens est réalisée au cours de services se situant en semaine entre 9 heures et 20 heures.

Article 2 - On entend par "service" la durée d'une séance de travail consacrée à l'enregistrement phonographique d'œuvres musicales. La durée normale et indivisible d'un service est de trois heures, coupée d'une pause de 20 minutes. Exceptionnellement, il est admis qu'une prolongation de 3 minutes ne donne lieu à aucun paiement supplémentaire.
Toutefois, pour permettre l'achèvement d'un enregistrement en cours, le producteur peut décider de prolonger un service d'une durée indivisible de 15 minutes, rétribuée dans les conditions fixées à l'Article 13 ci-après. Pour l'enregistrement d'œuvres symphoniques, le producteur a la possibilité de demander une prolongation d'un autre quart d'heure supplémentaire.

Article 3 - Pour tout service, les artistes-musiciens émargent sur une feuille de présence mise à leur disposition par le producteur phonographique. La feuille de présence doit mentionner la raison sociale du producteur phonographique et le titre des œuvres enregistrées. Elle ne peut en aucune manière contenir une disposition de caractère contractuel. Un double de cette feuille de présence est gardé à la disposition de la SPEDIDAM pendant une durée de trois ans.

Article 4 - Les parties signataires admettent le principe d'une retenue égale au tarif d'un quart d'heure supplémentaire imputable à l'artiste-musicien dont la prise de service s'effectue avec un retard de plus de 3 minutes, soit au début d'un service, soit à l'issue de la pause, ceci sans préjudice de dommages-intérêts éventuels. Mention de ce retard doit être faite par le producteur phonographique sur la feuille de présence dès lors que le retard est constaté. L'artiste-musicien intéressé peut en contester le bien-fondé en signant la feuille de présence et devant témoins.

Article 5 - Tout service prévu et non décommandé 24 heures au préalable est dû en totalité si le service est définitivement supprimé.
Toutefois, si le service est seulement reporté dans un délai n'excédant pas 15 jours, il est alloué aux artistes-musiciens une indemnité égale à 50% du salaire de base. Le producteur phonographique est tenu de prendre toutes mesures nécessaires pour que les intéressés soient prévenus en temps utile.

Article 6 - L'engagement d'artistes-musiciens par un producteur phonographique, quelle qu'en soit la durée, peut faire l'objet de conventions particulières.

Article 7 - Pour l'enregistrement phonographique en France de toute œuvre musicale de caractère orchestral, il est fait appel en priorité à des artistes-musiciens de nationalité française, sous réserve des dispositions législatives ou réglementaires concernant l'emploi de la main d'œuvre étrangère.

Article 8 - La durée totale de la musique enregistrée au cours d'un service et de son éventuelle prolongation, et effectivement utilisée par le producteur, est limitée à 20 minutes. Tout dépassement de cette durée donne droit, pour chaque artiste-musicien et par minute supplémentaire, à l'indemnité prévue à l'Article 14 ci-après. Lorsque l'enregistrement phonographique d'une œuvre musicale nécessite plusieurs services consécutifs, le minutage donnant lieu à indemnité est calculé au terme de cet enregistrement, compte tenu, d'une part, du nombre de services effectués, d'autre part, de la durée totale de la musique enregistrée effectivement utilisée.

Article 9 - Pour les impératifs techniques inhérents à la production phonographique, la fixation d'œuvre de variétés sur un support sonore peut etre obtenue par l'enregistrement successif de plusieurs groupes d'instrumentistes (rythmes, cuivres, cordes, etc...) dont les exécutions musicales ne sont pas fixées au cours d'un même service. Toutefois par dérogation à l'Article 8, ce procédé ne peut être utilisé que si la durée effective de musique enregistrée au cours de chaque séance et de son éventuelle prolongation, est limitée à quatre titres n'excédant pas douze minutes dans leur totalité.
Ce procédé ne peut être également utilisé pour la superposition de l'enregistrement de l'un de ces groupes d'instrumentistes dans le but de réduire les effectifs qui auraient été nécessaires pour effectuer la fixation sans superposition.

Article 10 - Sauf accord spécial entre les parties signataires du présent protocole, le producteur phonographique ne peut réaliser une nouvelle version d'une œuvre à partir d'un enregistrement préexistant que si l'accompagnement instrumental ou vocal déjà fixé dans la version originale est utilisé pour accompagner le ou les mêmes interprètes de cette version originale. Dans ce cas il doit, selon les modalités prévues à l'Article 19, verser une rémunération spéciale aux artistes-musiciens dont la prestation fixée est ainsi réutilisée.

CHAPITRE II - Conditions de rémunérations

Article 11 - Le salaire de base, pour un service de répétition et/ou d'enregistrement destiné à l'exploitation phonographique est fixé par accord particulier entre le SNICOP, le SAMUP et le SNAM. Son montant sera révisé par période annuelle à compter du 1er janvier de chaque année en fonction des variations de l'indice de référence déterminé par lesdits accords. Les dispositions du présent article régissent l'expression "salaire de base" toutes les fois qu'elle est employée dans le présent protocole.

Article 12 - Est rémunéré comme service exceptionnel tout service effectué soit en dehors des limites horaires fixées à l'article 1er ci-dessus, soit les dimanches et jours fériés légaux.
Le service exceptionnel donne lieu à une majoration du salaire de base de :
- 25% pour les services effectués entre 20 heures et 24 heures.
- 100% pour les services effectués entre 0 heure et 9 heures.
- 100% pour les services effectués les dimanches et jours fériés légaux.

Article 13 - Le quart d'heure supplémentaire prévu à l'Article 2 est payé à raison de 20% du salaire de base.
Au cas où ce quart d'heure supplémentaire ne va pas au-delà de 20 h 15, il reste payé à 20% du salaire de base.

Article 14 - L'indemnité due à chaque artiste-musicien, par minute supplémentaire de musique effectivement enregistrée, comme il est prévu à l'Article 8 ci-dessus, est égale à 5% du salaire de base.

Article 15 - Tout artiste-musicien auquel incombe une responsabilité artistique spéciale lors de l'exécution d'une œuvre, reçoit une rémunération supplémentaire dont le montant ne peut être inférieur à 20% du salaire de base.
Cette rémunération est déterminée d'un commun accord avec le producteur phonographique.

Article 16 - Une majoration de 50% du salaire de base est allouée aux instrumentistes d'un ensemble à cordes agissant en tant que tels répartis en trio, quatuor ou quintette, avec un minimum de huit mesures.
Pour l'enregistrement phonographique d'une œuvre symphonique appartenant au répertoire classique, l'artiste-musicien responsable d'un pupitre ou d'une action bénéficie d'une majoration de 10% du salaire de base, selon la classification et l'organisation traditionnelles des pupitres en usage dans la profession.

Article 17 - Une rémunération supplémentaire est allouée aux artistes-musiciens appelés à jouer de deux instruments au cours d'un même service. Elle est égale à :
- 10% du salaire de base pour deux instruments de même famille, avec maximum de 20%,
- 25% du salaire de base pour deux instruments de famille différente, avec maximum de 50%.

Les conditions d'octroi de cette rémunération sont fixées dans une annexe au présent protocole qui détermine la liste des instruments relevant de l'une ou l'autre des catégories sus-visées conformément aux usages de la profession.

Article 18 - Une majoration du salaire de base est allouée aux artistes-musiciens engagés par le producteur pour jouer de certains instruments considérés comme spéciaux. L'énumération desdits instruments et le taux de majoration qui leur est imparti sont fixés dans une annexe au présent protocole conformément aux usages de la profession.

Article 19 - Pour la réutilisation de prestations d'artistes-musiciens préalablement fixées pour la version originale d'une œuvre, au sens de l'article 10 sus-visé, ceux-ci bénéficient d'une rémunération spéciale égale à 25% de leur cachet initial qui est calculée pour les œuvres de variétés au prorata des œuvres enregistrées, et pour les œuvres classiques au prorata temporis de l'enregistrement précédemment réalisé.
Cette rémunération supplémentaire est versée à la SPEDIDAM dans le mois qui suit l'inscription de la nouvelle publication phonographique au catalogue du producteur, dans les conditions fixées par un accord spécial.

Article 20 - Les indemnités de transport d'instrument se répartissent en trois catégories :
1 - **Petit transport :** pour violoncelle, saxo-baryton, petit matériel de batterie, accordéon, glockenspiel, trombone basse, tuba, tumba, saxo alto jouant le saxo ténor.
2 - **Moyen transport :** pour contrebasse, contre-tuba, hélicon, contre-basson, guitare électrique avec ampli, saxo-basse, xylophone, gros matériel de batterie.
3 - **Gros transport :** pour harpe et vibraphone.
Les indemnités de transport ne peuvent se cumuler.
Lorsque les instruments sont fournis par le producteur phonographique les indemnités de transport ne sont pas dues.
L'artiste-musicien qui participe à deux services consécutifs ou plus dans la même journée et dans le même lieu ne perçoit qu'une seule indemnité de transport. Le montant des indemnités de transport est fixé dans une annexe au présent protocole, celles-ci peuvent être réexaminées chaque année, étant précisé qu'il n'y a pas de rapport entre les variations du salaire de base et l'indemnité de transport.

Article 21 - Le producteur phonographique est présumé fournir les instruments suivants :
Piano, harmonium, clavecin, orgue électrique, célesta, ondes Martenot, timbales, marimba, contrebasse.
Lorsque ces instruments ne peuvent être fournis par le producteur phonographique et que leur location est demandée aux artistes-musiciens, le producteur phonographique est tenu de rembourser les frais de location supportés par ces derniers, tels qu'ils sont mentionnés sur la facture qu'ils doivent lui présenter.

Article 22 - Les salaires des artistes-musiciens doivent être payés par le producteur phonographique au plus tard dans un délai de quinze jours à compter de la date à laquelle le service a été effectué, sauf accords particuliers pris entre le SAMUP, le SNAM et le producteur.

Article 23 - Des accords spéciaux détermineront les conditions d'utilisation d'un phonogramme lorsque celui-ci sera exploité à des fins différentes de celles qui sont définies dans le préambule du présent protocole.

Article 24 - Le présent protocole prendra effet à compter de la date de sa signature par les organisations intéressées, il pourra être dénoncé par l'une ou l'autre des parties par lettre recommandée avec accusé de réception ; mais ses dispositions resteront en vigueur tant qu'un nouvel accord ne sera pas conclu.
Les partis signataires s'engagent à créer, dès la date de mise en application du présent protocole, une Commission mixte de conciliation à laquelle devront être soumises préalablement à toute action judiciaire, les contestations relatives à son interprétation ou à son exécution.
Cette Commission de conciliation aura également pour tâche de fixer les conditions d'utilisation de nouvelles techniques qui pourraient affecter les conditions de travail ou d'emploi des artistes-musiciens.

Article 25 - Tout conflit soulevé par l'une des parties sera signifié à l'autre partie par lettre recommandée avec demande de réunion de la Commission mixte de conciliation dans un délai de huit jours francs.
Si la conciliation ne peut intervenir dans un délai d'un mois à compter de la date de la première réunion, les parties pourront reprendre leur liberté d'action.

Fait à Paris, le 1er mars 1969

Doc. n°9

AVENANT AU PROTOCOLE D'ACCORD SNAM/SNEP DU 1er MARS 1969

Enregistrement d'un phonogramme du commerce au cours d'un spectacle vivant

Entre le SNEP Syndicat National de l'Edition Phonographique représenté par son Délégué Général, Monsieur Pierre CHESNAIS,
Et le SNAM représenté par M. Pierre ALLEMAND,
Et le SAMUP représenté par M. François NOWAK.

Les parties sont convenues :

Par dérogation aux dispositions des articles 2 et 8 du Protocole SNAM/SNICOP du 1er mars 1969, on entend aux fins du présent avenant par service, la durée d'un enregistrement phonographique réalisé au cours d'un spectacle vivant, et effectivement utilisé par le producteur. La durée de la musique enregistrée au cours d'un service tel que défini ci-dessus est limité à 12 minutes et donne lieu au paiement d'un salaire.

L'autorisation écrite des artistes-musiciens dont la prestation est ainsi fixée doit être obtenue par le producteur préalablement à l'enregistrement.

A défaut d'accord préalable sur la durée totale de la musique enregistrée et utilisée, le producteur doit obligatoirement payer à chaque artiste-musicien une rémunération minimale égale à 3 services de 12 minutes.

Au cas où le producteur serait amené à utiliser une durée excédant 3 fois 12 minutes, il lui incombera d'en informer les artistes-musiciens dans les 15 jours qui suivent la fixation et de régler le complément de salaire déterminé par le nombre supplémentaire de services indivisibles de 12 minutes.

Le cachet calculé en application du présent avenant est égal au salaire de base en vigueur en application de l'annexe 3 du Protocole d'accord du 1er mars 1969 à l'éxclusion de tous suppléments tels que visés aux articles 12, 13, 14, 15, 16 et 17 dudit protocole.

Fait à Paris, le 28 juillet 1983

Doc. n°10

ACCORD COLLECTIF SUR L'UTILISATION DES PHONOGRAMMES DU COMMERCE DANS LES SPECTACLES "VIVANTS"

Entre le Syndicat National de l'Edition Phonographique et Audiovisuelle, dont le siège est à Paris (17e) 57, avenue de Villiers, représenté par son Président (ci-dessous dénommé SNEPA) d'une part.

ET

- le Syndicat National des Artistes Musiciens de France, dont le siège est à Paris (19e) 14-16, rue des Lilas, représenté par son Président (ci-dessous dénommé SNAM)

- le Syndicat des Artistes Musiciens de Paris et de la Région Parisienne, dont le siège est à Paris (9e) 21 bis, rue Victor Massé, représenté par son Secrétaire Général (ci-dessous dénommé SAMUP)

d'autre part,

en application d'une part de l'article 23 du Protocole d'Accord fixant les conditions de travail et de rémunération des artistes musiciens exécutants et artistes musiciens-chanteurs dans l'Industrie Phonographique, passé entre le SNEPA et le SNAM et le SAMUP le 1er mars 1969

et d'autre part des recommandations faites sous le titre de "Principes IFPI-FIM" en 1962 et renouvelées par l'IFPI (Fédération Internationale des Producteurs de Phonogrammes et de Vidéogrammes) à laquelle le SNEPA est affilié et la Fédération Internationale des Musiciens à laquelle le SNAM est affilié,

compte tenu de l'intérêt des mandants des parties à voir leurs droits respectés par les utilisateurs de phonogrammes du commerce et l'emploi d'artistes musiciens sauvegardé et développé, les parties estimant que des artistes-musiciens doivent être engagés par les organisateurs ou les producteurs de spectacles "vivants" sauf dans des cas exceptionnels,

Il est convenu :

1°) Le producteur ou distributeur phonographique saisi d'une demande d'un organisateur ou producteur de spectacles, et qui la juge recevable pour ce qui le concerne, doit, quelle que soit l'origine des phonogrammes pour lesquels l'autorisation est sollicitée, la transmettre au SNEPA qui la fera parvenir au SNAM.

Celui-ci dispose d'un délai de 10 jours ouvrables, à compter de la réception de la demande, pour faire connaître son refus ou son accord assorti des conditions auxquelles il le subordonne.

2°) Le SNEPA communique la réponse du SNAM ou du SAMUP aux producteurs ou distributeurs phonographiques concernés. Ceux-ci ne peuvent accorder leurs éventuelles autorisations que si l'organisateur ou le producteur du spectacle s'engage par écrit à respecter les conditions fixées par le SNAM ou le SAMUP.

Si le SNAM ou le SAMUP ne répondent pas à la demande dans le délai de dix jours ouvrables, le SNEPA est en droit de considérer qu'il accepte l'utilisation demandée en contrepartie de la redevance définie en annexe.

3°) Toutefois, si l'organisateur d'un spectacle "vivant" précise par écrit dans sa demande qu'il n'aura pas recours à l'utilisation de musique enregistrée, de quelle sorte que ce soit, pendant plus d'un dixième de la durée effective de son spectacle, le producteur ou distributeur phonographique est dispensé de saisir le SNEPA de la demande et doit exiger de l'organisateur ou producteur du spectacle, pour le compte des artistes musiciens, une redevance par minute indivisible d'utilisation de son ou de ses phonogrammes et par représentation du spectacle.

Pour permettre au SNAM ou au SAMUP et au SNEPA de contrôler l'utilisation des phonogrammes, le producteur ou distributeur doit informer immédiatement le SNEPA et le SNAM ou le SAMUP de l'autorisation délivrée à l'organisateur du spectacle et de ses conditions pour ce qui concerne les musiciens.

Cette redevance est fixée par minute et représentation selon les modalités définies en annexe.

L'organisateur du spectacle doit payer la redevance au producteur ou distributeur phonographique avant la première des représentations. Au cas où le nombre de celles-ci est indéterminé, la redevance doit être payée le 1er de chaque mois et d'avance.
Le producteur ou le distributeur phonographique reverse la redevance dans le mois qui suit à la SPEDIDAM en lui donnant toutes les indications en sa possession sur le ou les enregistrements utilisés et leur durée.

4°) Si le SNAM ou le SAMUP est saisi directement de la demande d'un organisateur de spectacle, il doit renvoyer celui-ci aux producteurs ou distributeurs des phonogrammes du commerce en cause.

5°) Le SNEPA, le SNAM et le SAMUP décident de s'informer mutuellement sur les utilisations non autorisées de phonogrammes du commerce dans des spectacles vivants dont l'un d'eux aurait connaissance et de se concerter sur les suites à y donner.

6°) En contrepartie de l'exécution de la présente convention, la SPEDIDAM, dont le SNAM et le SAMUP garantissent sans exception ni réserve l'acquiescement pur et simple aux dispositions du présent accord collectif, garantit le SNEPA et les producteurs phonographiques concernés contre toutes demandes ou recours relatifs aux utilisations et reproductions autorisées aux conditions ci-dessus précisées de la part d'artistes musiciens français ou étrangers, sociétaires ou non.

Le présent accord est conclu pour une durée d'un an. Il se renouvellera ensuite par tacite reconduction par périodes annales s'il n'est pas dénoncé par l'une des parties, par lettre recommandée avec accusé de réception, cinq mois au minimum avant la date d'expiration de la période en cours. Il ne pourra être invoqué à titre de précédent, par l'une ou l'autre des parties, pour déterminer les modalités d'utilisation des prestations d'artistes musiciens pour une destination autre que celle visée ci-dessus, ni valoir renonciation de la part des artistes musiciens aux droits présents et futurs auxquels ils pourront prétendre à l'occasion de tout autre exploitation de leurs prestations fixées sur phonogrammes du commerce.

Le présent accord cessera de plein droit dès qu'il interviendra une loi nationale permettant la ratification de la Convention de Rome par la FRANCE.

Fait à Paris, en 7 originaux, le 18 juin 1980

Pour le Syndicat des Artistes Musiciens de France (SNAM), le Président

Pour le Syndicat des Artistes Musiciens de Paris et de la Région Parisienne (SAMUP), le Secrétaire Général

Pour le Syndicat National de l'Edition Phonographique et Audiovisuelle (SNEPA), le Président.

ANNEXE I

Pour l'application de cet accord, il est décidé que la redevance due en contrepartie de l'autorisation du SNAM ou du SAMUP doit être calculée à partir du salaire de base de l'artiste musicien applicable à la date de la demande d'autorisation, à raison d'un pourcentage progressif suivant la capacité d'accueil des salles ou lieux où les spectacles concernés se dérouleront.

Cette redevance est fixée par minute et par représentation, quel que soit le nombre des musiciens ayant participé à l'enregistrement du phonogramme dont l'utilisation est autorisée, suivant le barème ci-dessous :

- 5% du salaire de base pour les salles ou lieux prévus pour moins de 100 spectateurs
- 10% du salaire de base pour les salles ou lieux prévus entre 100 et 300 spectateurs
- 15% du salaire de base pour les salles ou lieux prévus entre 300 et 1000 spectateurs
- 20% du salaire de base pour les salles ou lieux prévus pour 1000 spectateurs et plus.

Fait à Paris, en 7 originaux, le 18 juin 1980

Pour le Syndicat des Artistes Musiciens de France (SNAM), le Président

Pour le Syndicat des Artistes Musiciens de Paris et de la Région Parisienne (SAMUP), le Secrétaire Général

Pour le Syndicat National de l'Edition Phonographique et Audiovisuelle (SNEPA), le Président.

Réf : SJ/EH/10/03/93
SONO SPECTACLES LD
(longue durée)
"....."

ACCORD COLLECTIF

Entre les soussignés :

1) Le SYNDICAT NATIONAL DES ARTISTES MUSICIENS DE FRANCE

14-16, rue des Lilas
75019 - PARIS

Représenté par Monsieur François NOWAK, Secrétaire Général

ci-après dénommé le SNAM

2) La SOCIETE DE PERCEPTION ET DE DISTRIBUTION DES DROITS DES ARTISTES INTERPRETES DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE

8, rue Brémontier
75017 - PARIS

Représentée par Monsieur Maurice HUSSON, Gérant

ci-après dénommée la SPEDIDAM

3) .....

.....
.....

Représentée par M....., ...

ci-après dénommée le PRODUCTEUR

Il est arrêté et convenu ce qui suit :

Article 1

Le présent contrat a pour objet :

a) de réglementer l'utilisation de supports sonores fixant la prestation des artistes-interprètes engagés pour interpréter la partie musicale des spectacles présentés par le PRODUCTEUR.

L'autorisation délivrée par le présent accord en contrepartie du paiement de la rémunération ci-après définie ne couvre que l'utilisation de la prestation des artistes-interprètes identifiés collectivement.

b) de réglementer l'utilisation des phonogrammes publiés à des fins de commerce pour la sonorisation des spectacles présentés par le PRODUCTEUR.

c) de déterminer les conditions de l'autorisation donnée au nom et pour le compte des artistes-interprètes ayant participé à ces enregistrements.

Article 2

Les enregistrements sonores identifiés conformément à l'article 8 ci-après peuvent être reproduits et communiqués au public pour l'accompagnement des spectacles présentés par le PRODUCTEUR.

Toutefois, le PRODUCTEUR doit, dans le délai de deux mois précédant la première représentation des spectacles, déclarer à la SPEDIDAM quelle sera la durée effective d'utilisation de musique enregistrée par rapport à la durée totale du spectacle concerné et quel sera le montant évalué du budget total nécessaire à la production de ce spectacle.

Si le PRODUCTEUR précise par écrit dans sa déclaration qu'il n'aura pas recours à l'utilisation de musique enregistrée, de quelque sorte que ce soit, pendant plus d'un dixième de la durée effective de son spectacle, le présent accord collectif vaut autorisation expresse de procéder à cette utilisation.

A défaut, ou si le PRODUCTEUR déclare qu'il aura recours à une utilisation de musique enregistrée, de quelque sorte que ce soit, pendant plus d'un dixième de la durée effective de son spectacle, il aura l'obligation de demander au SNAM et à la SPEDIDAM une autorisation spécifique au spectacle concerné.

Elle ne pourra remettre en cause les conditions de rémunérations définies à l'article 4 ci-après et sera de plein droit accordée pour les spectacles dont le budget de production est inférieur à 250.000 francs.

Article 3

Le présent accord est valable pour une durée de cinq années à compter du **1er ..... 199..**

A son expiration, il sera renouvelable par tacite reconduction, par période d'une année, sauf dénonciation par l'une des parties moyennant préavis de six mois.

En cas de dénonciation, les dispositions du présent accord continueront de lier les parties, pendant la durée des négociations devant aboutir à la conclusion d'un nouvel accord et ce pendant une durée maximum d'un an courant à compter du terme du contrat dénoncé.

Il est convenu, au surplus, que les dispositions de la présente convention continueront de s'appliquer à tous les enregistrements déjà réalisés.

Article 4

En contrepartie de l'autorisation qui lui est accordée dans les conditions définies ci-avant, le PRODUCTEUR versera à la SPEDIDAM, pour chaque représentation publique sonorisée, une rémunération calculée selon les tarifs joints en Annexes.

Si au cours de l'exécution du présent contrat intervient la signature d'un accord collectif national entraînant la modification du tarif ci-dessus défini, le nouveau tarif deviendra immédiatement applicable au contrat.

ABATTEMENT : 20 % pour la signature de l'accord d'une durée de 5 (cinq) ans.

Article 5

Le cachet versé par le PRODUCTEUR aux artistes-interprètes en rémunération des services de répétition ou d'exécution nécessaires à l'enregistrement spécifique de la partie musicale des spectacles ne constitue d'aucune manière la rémunération afférente à la communication au public des enregistrements ainsi réalisés.

Article 6

L'utilisation de ces enregistrements à des fins autres que celles prévues au présent contrat, et notamment leur commercialisation et leur télédiffusion, est subordonnée à la conclusion d'une convention déterminant les conditions et modalités de cette nouvelle exploitation.

Le PRODUCTEUR ne peut céder, ou louer, ou transférer à un tiers, de quelque manière que ce soit, le bénéfice de la présente autorisation sans l'accord préalable et écrit de la SPEDIDAM.

Article 7

Le non-paiement des rémunérations dans le délai d'un mois à compter de la date de la dernière représentation ou d'une échéance mensuelle au cas d'exploitation du support sonore pendant une durée supérieure à 30 jours entraînera de plein droit le paiement d'une indemnité égale à 10 % du montant des redevances exigibles, sans mise en demeure.

Article 8

Le PRODUCTEUR s'engage à fournir à la SPEDIDAM tous moyens de contrôle propres à établir le montant exact des rémunérations dues pour l'exploitation des supports sonores et leur répartition entre les artistes-interprètes ayant contribué à leur réalisation.

En particulier, il est tenu :

a) de lui remettre la Feuille de Présence SPEDIDAM portant la mention du nom et de la signature des musiciens ayant participé à l'éventuel enregistrement spécifique de la bande sonore ; ainsi que du montant du cachet qui leur a été versé.

Cette Feuille de Présence portera mention du nom du PRODUCTEUR ; de la date et de la destination de l'enregistrement ; du nom du compositeur, du Chef d'Orchestre et du titre de l'oeuvre interprétée.

b) de lui indiquer toutes les références permettant d'identifier les phonogrammes publiés à des fins de commerce éventuellement utilisés et les artistes-interprètes enregistrés sur ces phonogrammes.

c) de lui communiquer le nombre exact des représentations données à l'aide du support sonore, le minutage de la musique enregistrée effectivement utilisée au cours d'une représentation, et, le cas échéant, les localités où le spectacle a été présenté au public.

d) de permettre l'accès de la salle à un délégué de la SPEDIDAM.

Les éléments de contrôle mentionnés ci-avant, aux paragraphes a), b) et c) à l'exception du nombre exact des représentations, doivent être communiqués à la SPEDIDAM au plus tard le jour de la première représentation. Le défaut de communication de ces éléments dans un délai de 10 jours entraînerait, de plein droit, le paiement d'une indemnité égale à 10 % du montant des redevances exigibles, sans mise en demeure ; et ce sans préjudice du droit de la SPEDIDAM d'exiger devant la juridiction compétente la remise de ces documents avec toutes conséquences de droit.

Fait à Paris, le
en trois exemplaires originaux

Le SNAM La SPEDIDAM Le PRODUCTEUR

Tarif adopté le 9 Février 1989

UTILISATION D'UNE BANDE ORIGINALE POUR LA SONORISATION D'UN SPECTACLE VIVANT

1) SPECTACLES CONCERNES :

Spectacles dramatiques, chorégraphiques, de variété, ... à l'exclusion des revues.

Pour les revues, le barème d'usage reconduit par le Conseil d'Administration le 29 Juin 1988 continue de s'appliquer.

On entend par revues les établissements ayant une activité similaire à celle, actuelle, des établissements suivants :

Paradis Latin - Moulin Rouge - Folies Bergères - Lido - Alcazar de Paris et Crazy Horse.

2) AYANTS-DROIT CONCERNES :

Il est rappelé que le paiement de cette rémunération ne couvre que l'utilisation de la prestation des artistes interprètes identifiés collectivement.

3) TARIFICATION :

Le tarif est fonction :

a) du nombre de places du lieu de représentation,

b) de la durée de musique enregistrée utilisée,

c) de l'évolution du salaire de base

---

a)

Nombre de places	Taux par minute utilisée
de 1 à 100 places	2,5 % du salaire de base
de 101 à 300 places	5 % du salaire de base
de 301 à 500 places	7,5 % du salaire de base
de 501 à 1000 places	10 % du salaire de base
de 1001 à 1500 places	12,5 % du salaire de base
de 1501 à 3000 places	15 % du salaire de base
de 3001 à 6000 places	17,5 % du salaire de base
de 6001 à 10000 places	20 % du salaire de base
Plus de 10000 places	22,5 % du salaire de base

Ces taux sont de 50 % inférieurs à ceux concernant l'utilisation d'un phonogramme du commerce.

Les minutes prises en compte sont indivisibles.

b) Le tarif est dégressif en fonction de la durée de la bande originale utilisée : 2 % par période de 10 minutes dépassant les 10 premières minutes.

c) Le salaire de base du musicien est de 631 Francs jusqu'au 30 Septembre 1993.

4) MAJORATIONS :

Ce tarif est majoré :

a) lorsqu'aucun musicien n'est employé lors du spectacle sonorisé,

b) en fonction du prix moyen de la place.

---

a) Lorsqu'aucun musicien n'est employé pour une prestation vivante lors du spectacle sonorisé, le tarif est majoré de 50 % .

b) Si le prix moyen de la place est de (X) francs supérieur à 70 Francs, le tarif est majoré de (X) %.

Exemple : prix moyen de 120 francs
majoration de 120 - 70 = 50 %.

5) ABATTEMENTS

Des abattements sont pratiqués :

a) pour les spectacles dramatiques, chorégraphiques et sons et lumières,

b) en fonction du nombre de musiciens employés lors du spectacle sonorisé.

---

a) Comme par le passé, les différents genres de spectacles sont pris en compte :

- Spectacles de Variété : aucun abattement,

- Spectacles dramatiques : abattement de 5 %

- Spectacles Historiques Sons et Lumières : abattement de 30 % et montée en charge chaque nouvelle année pour les spectacles saisonniers repris annuellement.

- Spectacles chorégraphiques :

Petites Compagnies : - 30 %
Autres : - 5 %

b) L'emploi d'un musicien lors du spectacle permet d'échapper à la majoration de 50 %.

Au-delà, c'est-à-dire à partir du deuxième musicien employé lors du spectacle, dans la limite d'un total de 20 musiciens, est appliqué un abattement de 5 % par musicien.

Cette mesure est destinée à favoriser l'emploi de musiciens au cours des spectacles, puisque leur emploi diminue sensiblement le coût d'utilisation d'une bande originale.

6) MONTEE EN CHARGE

La montée en charge s'applique lorsque le Producteur du spectacle a pris l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'enregistrement utilisé pour sonoriser le spectacle.

La rémunération est due progressivement, selon les modalités suivantes :

10 % pour la première représentation
20 % pour la deuxième représentation
30 % pour la troisième représentation
40 % pour la quatrième représentation
50 % pour la cinquième représentation
60 % pour la sixième représentation
70 % pour la septième représentation
80 % pour la huitième représentation
90 % pour la neuvième représentation
100 % à partir de la dixième représentation

Tarif adopté le 9 Février 1989

UTILISATION D'UN PHONOGRAMME DU COMMERCE POUR LA SONORISATION D'UN SPECTACLE VIVANT

1) SPECTACLES CONCERNES :

Spectacles dramatiques, chorégraphiques, de variété, ... à l'exclusion des revues.

2) AYANTS-DROIT CONCERNES :

Il est rappelé que le paiement de cette rémunération ne couvre que l'utilisation de la prestation des artistes interprètes identifiés collectivement.

3) TARIFICATION :

Le tarif est fonction :

a) du nombre de places du lieu de représentation,

b) de la durée de musique enregistrée utilisée,

c) de l'évolution du salaire de base

---

a)

Nombre de places	Taux par minute utilisée
de 1 à 100 places	05 % du salaire de base
de 101 à 300 places	10 % du salaire de base
de 301 à 500 places	15 % du salaire de base
de 501 à 1000 places	20 % du salaire de base
de 1001 à 1500 places	25 % du salaire de base
de 1501 à 3000 places	30 % du salaire de base
de 3001 à 6000 places	35 % du salaire de base
de 6001 à 10000 places	40 % du salaire de base
Plus de 10000 places	45 % du salaire de base

Ces taux sont deux fois supérieurs à ceux concernant l'utilisation d'une bande originale.

Les minutes prises en compte sont indivisibles.

b) Le tarif n'est pas dégressif en fonction de la durée de musique utilisée puisque l'utilisation de phonogrammes du commerce ne nécessite pas la création spécifique d'une bande originale qui favoriserait l'emploi des musiciens.

c) Le salaire de base du musicien est de 631 Francs jusqu'au 30 Septembre 1993.

4) MAJORATIONS :

Ce tarif est majoré :

a) lorsqu'aucun musicien n'est employé lors du spectacle sonorisé,

b) en fonction du prix moyen de la place.

---

a) Lorsqu'aucun musicien n'est employé pour une prestation vivante lors du spectacle sonorisé, le tarif est majoré de 50 % .

b) Si le prix moyen de la place est de (X) francs supérieur à 70 Francs, le tarif est majoré de (X) %.

Exemple : prix moyen de 120 francs
majoration de 120 - 70 = 50 %.

5) ABATTEMENTS

Des abattements sont pratiqués :

a) pour les spectacles dramatiques et chorégraphiques,

b) en fonction du nombre de musiciens employés lors du spectacle sonorisé.

---

a) Comme par le passé, les différents genres de spectacles sont pris en compte :

- Spectacles de Variété : aucun abattement,

- Spectacles dramatiques : abattement de 5 %

- Spectacles chorégraphiques :

Petites Compagnies : - 30 %
Autres : - 5 %

b) L'emploi d'un musicien lors du spectacle permet d'échapper à la majoration de 50 %.

Au-delà, c'est-à-dire à partir du deuxième musicien employé lors du spectacle, dans la limite d'un total de 20 musiciens, il y a un abattement de 5 % par musicien.

Cette mesure est destinée à favoriser l'emploi de musiciens au cours des spectacles, puisque leur emploi diminue sensiblement le coût d'utilisation d'un enregistrement.

BIBLIOGRAPHIE

I. - Ouvrages de musique et musicologie

II. - Ouvrages juridiques (manuels, monographies, thèses)

III. - Articles de musique et musicologie

IV. - Articles juridiques (chroniques, extraits d'encyclopédies et de mélanges)

V. - Notes de jurisprudence

I. - OUVRAGES DE MUSIQUE ET MUSICOLOGIE

BENOIT (Marcelle), *Versailles et les musiciens du Roi*, usuel B.N.

BITCH (Marcel), *L'interprétation musicale*, P.U.F., 1941.

BRELET (Gisèle), *L'interprétation créatrice*, 2 vol., P.U.F., Bibliothèque internationale de musicologie, 1951.

CHAILLEY (Jacques),
— *Cours d'histoire de la musique*, t. I (des origines à 1700), Leduc, 1972, t. II (XVIII^{ème} siècle), avec la collaboration de Lila Maurice-Amour, Leduc, 1978, t. III (XIX^{ème} siècle), avec la collaboration de Jean Maillard, Leduc, 1983, t. IV (XX^{ème} siècle), avec la collaboration de 12 coauteurs, Leduc, 1990 ;
— *Eléments de philologie musicale*, Leduc, 1985 ;
— *La musique et le signe*, éd. Rencontre, 1967, épuisé, rééd. «Les introuvables», éditions d'aujourd'hui ;
— *Quarante mille ans de musique. L'homme à la découverte de la musique*, Paris, Plon, 1961 ;
— *Traité historique d'analyse harmonique*, Leduc, 1977.

CHAILLEY (Jacques) et CHALLAN (Henri), *Théorie complète de la musique* en deux volumes, de 95 et 78 p.

COLLECTIF, «L'interprète ?», *Musique en jeu*, n° 3, 1971, éd. du Seuil, 130 p.

COLLECTIF, *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, Gallimard, 2010 p.

COLLECTIF, *L'improvisation, Marsyas*, revue trimestrielle de pédagogie musicale et chorégraphique, publication de l'Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique (I.P.M.C.), n^{os} 9 et 11.

COLLECTIF, *La formation de l'interprète, Marsyas*, n° 28.

COLLECTIF, *Quadrivium, musiques et sciences*, Actes du colloque de Metz (1991), publication de l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, Paris, 1992, 226 p.

COMMISSION NATIONALE D'ÉTUDE DES PROBLÈMES DE LA MUSIQUE, *rapport général 1963-64* (Ministère d'Etat chargé des affaires culturelles).

CORTOT (Alfred), *Cours d'interprétation recueillis par Jeanne Thiéffry*, Libr. mus. R. Legouix, Paris, 1934.

DUFOURCQ (Norbert), BENOIT (Marcelle) et GAGNEPAIN (Bernard), *Les grandes dates de l'histoire de la musique*, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», n° 1333, 4ème éd., 1991, 128 p.

FRANÇOIS-SAPPEY (Brigitte), *Histoire de la musique en Europe*, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», n° 40, 1ère éd., 1992, 126 p.

GAGNEPAIN (Bernard), *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance*, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», n° 931, 5ème éd., 1993, 128 p.

HICKMANN (Hans), *Le métier de musicien au temps des pharaons*, Le Caire, éd. des Cahiers d'Histoire Egyptienne, 1954.

LUSSY (Mathis), *Traité de l'expression musicale*.

RAMEAU (Jean-Philippe), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, imprimerie Ballard, 1722, *fac simile* Slatkine Reprints, Genève, 1992, 449 p.

STRAVINSKI (Igor), *Poétique musicale*, Plon, 1952.

II. - OUVRAGES JURIDIQUES
(manuels, monographies, thèses)

ABBALEA (Armelle), BURNEL (Patrick), DAVERAT (Xavier), DUCOS-ADER (Robert), ESCARPIT (Robert), FRANÇON (André), GAUTREAU (Michel), GOBIN (Alain), HALPERN (Grégoire), PLAISANT (Robert), TRUCHET (Didier), S.P.E.D.I.D.A.M., *Droit d'auteur. Droits voisins. Communication audiovisuelle., Les cahiers du droit* 1984, T. IV.

ADDA (Pierre), *Théorie générale des droits voisins*, Thèse dactyl., Paris II, 1979.

ALIPRANTIS (N.), *La place de la convention collective dans la hiérarchie des normes*, L.G.D.J., Bibliothèque de droit social, 1980, 286 p.

ARNOLD (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Université d'Oxford, tome 1 : A à K, tome 2 : L à Z. Editions Robert Laffont, coll. «Bouquins», trad. française 1988.

ASSOCIATION DES AVOCATS DU DROIT D'AUTEUR, *La création salariée. Propriété intellectuelle et droit du travail*, Actes du colloque organisé les 5 et 6 mai 1988 par les éditions Lamy SA et l'association des avocats du droit d'auteur, édition INPI, 1988.

ASSOCIATION HENRI CAPITANT (sous la direction de Gérard CORNU), *Vocabulaire juridique*, P.U.F., 3ème éd., 1992.

AUDIER (Jacques), *Les droits patrimoniaux à caractère personnel*, Thèse Aix-en-Provence, L.G.D.J., 1979, préf. Kayser.

BÉNABENT (Alain), *Les contrats spéciaux*, Montchrestien, 1993.

BERENBOOM (Alain), *Le droit d'auteur*, Bruxelles, éd. Ferdinand Larcier, 1984.

BERTRAND (André), *Le droit d'auteur et les droits voisins*, Masson, 1991, 796 p., avec mise à jour périodique : *La mise à jour en droit d'auteur.*

BEUDANT et LEREBOURS-PIGEONNIERE, *Cours de droit civil*, 2ème éd., t. XI par BRETHE de la GRESSAYE.

BIGLE G., *Droits dérivés,* coll. française «Encyclopédie Delmas pour la vie des affaires», 1ère éd., Masson.

BIOLAY (Jean-Jacques), *Droit de la communication audiovisuelle*, coll. française «Encyclopédie Delmas pour la vie des affaires», Masson.

BIRONNE (Caroline), QUEROL (Yves), WOLMARK (Yaël), *Mémento social des professions audiovisuelles musicales et théâtrales*, Dixit, 1991.

BLAIZOT-HAZARD (Catherine), *Les droits de propriété intellectuelle des personnes publiques en droit français*, L.G.D.J., 1991.

BLONDEL (Pierre), *La transmission à cause de mort des droits extrapatrimoniaux et des droits patrimoniaux à caractère personnel*, L.G.D.J., Bibliothèque de droit privé, 1969.

BOCHURBERG (Lionel), *Les citations en propriété intellectuelle*, thèse, Paris I, 1992.

BONNEFOY (Gaston), *La nouvelle législation sur la propriété littéraire et artistique* (droit d'auteur - contrefaçon - contrats d'édition.) Commentaire article par article de la loi n° 57-927 du 11 mars 1957, Montchrestien, préface Paul COSTE-FLORET.

BOON (Milou), RYST (Agnès) et VINAY (Catherine), *Lexique de l'audiovisuel*, Dalloz, 1990, 296 p.

BOUTET (Marcel), *Le droit d'auteur et les droits dérivés*.

CABRILLAC et MOULY, *Droit des sûretés*, Litec, 2ème éd. 1993.

CAMERLYNCK (G.-H.),*Traité de droit du travail*, t. 1, 2ème éd., Dalloz, 1982.

CAPITANT (Henri), TERRE (François) et LEQUETTE (Yves), *Les grands arrêts de la jurisprudence civile*, Dalloz, 9ème éd., 1991, 1168 p.

CARBONNIER (Jean),
— *Droit civil*, P.U.F., coll. «Thémis Droit privé» :
t. 1 : *Les personnes*, 18ème éd., 1992,
t. 3, : *Les biens*, 14ème éd., 1992 ;
— *Flexible droit*, L.G.D.J., 5ème éd., 1983, 368 p.

CARREAU (Caroline), *Mérite et droit d'auteur*, L.G.D.J., Bibliothèque de droit privé, 1981, 458 p.

CHARTIER, *Le droit du musicien sur son œuvre*, th., Paris, 1925.

CHARTIER (Yves), *Droit des affaires*, tome 1 : *L'entreprise commerciale*, P.U.F., coll. «Thémis Droit privé», 4ème éd., 1993, 679 p.

CHERPILLOD (Yvan), *L'objet du droit d'auteur*, Centre du Droit de l'entreprise de l'université de Lausanne (C.E.D.I.D.A.C.), Lausanne, 1985, diff. en France par Litec.

CHESNAIS (Pierre), *L'acteur*, Paris, Librairies Techniques, 1957, coll. «Statuts professionnels».

CHEVALIER (Philippe le), *Le statut juridique du metteur en scène*, Thèse, Paris II, 1989.

CLEMENT (Paul), *Etude sur le droit des auteurs précédée d'une dissertation sur la propriété littéraire chez les Grecs et chez les Romains*, Thèse, Grenoble, Maisonville et fils, 1867.

COLLART DUTILLEUL (François) et DELEBECQUE (Philippe), *Contrats civils et commerciaux*, précis Dalloz, 2ème éd., 1993.

COLLECTIF, (sous la direction de Christian Gavalda), *Droit de l'audiovisuel. Cinéma, télévision, vidéo*, Lamy, 1989, 713 p.

COLLECTIF, *La protection des biens culturels*, travaux de l'association H. Capitant, tome XL., Economica, 1991.

COLLECTIF, *La responsabilité pénale des personnes morales*, actes du colloque de la faculté de droit de Limoges, 11 mai 1993, *Les Petites Affiches*, n° 120 du 6 oct. 1993, p. 3-55.

COLLECTIF, *Nouvelles technologies et propriété*, actes du colloque tenu à la faculté de droit de l'université de Montréal, les 9 et 10 nov. 1989, Les éditions Thémis, diffusion Litec,1991, 249 p.

COLOMBET (Claude),
—*Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, précis Dalloz, 6ème éd., 1992, 408 p. ;
—*Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde.Approche de droit comparé*, 2ème éd., Litec, 1992, 196 p.

COMITÉ NATIONAL DE LA MUSIQUE, *La musique dans l'Europe unie*, Paris, mars 1992, doc. AD. SG. 92. 100, Musique et C.E.E. [I.R.P.I., cote 8 0 CEE 5].

COMMISSION DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE (Travaux de la), éd. de l'O.P.I.M.A.C. et de l'O.P.I.A.C.L., 1944-45.

CONSEIL ECONOMIQUE ET SOCIAL, AUMONIER (André), rapporteur, *Rapport du Conseil Economique et Social sur «le problème de la télévision»*, 8 mai 1968, *J.O.*, 13 juil. 1968.

CONTANT-MENTZ, *Les contrats d'artistes-interprètes en matière musicale*, mémoire, Paris II, D.E.S.S. de propriété industrielle, 1979.

CORNU (Gérard),
— *Droit civil. Introduction, les personnes, les biens*, Montchrestien,

précis Domat, 6ème éd., 1993, 588 p. ;
— *Linguistique juridique*, Montchrestien, précis Domat, 1990, 416 p.
— *Les régimes matrimoniaux*, P.U.F., coll. «Thémis Droit privé», 6ème éd., 1992, 852 p.

COUSIN (Bertrand) et DELCROS (Bertrand), *Le droit de la communication, presse écrite et audiovisuelle*, éditions du Moniteur, coll. «l'actualité juridique».

CRIONNET (Marcel), *Les droits intellectuels et les régimes matrimoniaux en droit français*, préface d'André FRANÇON, L.G.D.J., «Bibliothèque de Droit privé», tome CXL, 1975.

CRUEGE (M.-D.), *Le concept contractuel et les négociations collectives*, Thèse, Paris I, 1974.

DAVERAT (Xavier), *L'artiste-interprète*, Thèse, Bordeaux, 1990.

DEBBASCH (Charles)
— *Le droit de la radio et de la télévision,* P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 1969, 128 p. ;
— *Droit de l'audiovisuel*, précis Dalloz, 3ème éd., 1993, 719 p. ;
— *Traité de la radiodiffusion. Radio et télévision*, L.G.D.J., 1967.

DELSOL (Xavier), *Le mécénat et le parrainage, guide juridique et fiscal*, éd. Juris service, AGEC, coll. «Les guides pratiques des entreprises culturelles», 1989.

DERIEUX (Emmanuel), *Le droit de la communication*, L.G.D.J.-E.J.A., 1991, 600 p.

DESBOIS (Henri), FRANÇON (André) et KEREVER (André), *Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins*, Dalloz, 1976, 452 p.

DESBOIS (Henri),*Le droit d'auteur en France*, 3ème éd., Dalloz, 1978, 1003 p.

DESJEUX (Xavier), *La Convention de Rome*, L.G.D.J., 1966.

DESJONQUERES (Pascale), *Les droits d'auteur, guide juridique et fiscal*, les éditions Juris service / A.G.E.C., coll. «Les guides pratiques des entreprises culturelles», 1990, diffusion L.G.D.J., 401 p.

DESPAX (Michel), *Droit du travail*, tome 7 : *Négociations, conventions et accords collectifs*, 2ème éd, 1989, 624 p.

DIETZ, *Le droit d'auteur dans la communauté européenne*, Munich, 1976.

DOCK (Marie-Claude), *Étude sur le droit d'auteur*, préface Henri Desbois, «Bibliothèque d'histoire du droit et droit romain», T. VIII, L.G.D.J., 1963.

DREYFUS (Simone), *La thèse et le mémoire de doctorat, étude méthodologique*, Cujas, 2ème éd., 1983, 341 p.

DUMAS (Roland), *La propriété littéraire et artistique*, P.U.F., coll. «Thémis Droit privé», 1987.

DUNES (André), *Documentation juridique*, Dalloz, coll. «Méthodes du droit», 1977, 198 p.

DURAND (Paul), *Traité de droit du travail*, Dalloz, 1950.

EDELMAN (Bernard)
— *Droits d'auteur, droits voisins*, *A.L.D.*, n° spécial hors série, 1987 ;
— *Droits d'auteur, droits voisins, droit d'auteur et marché*, Dalloz, 1993, 360 p. ;
— *La propriété littéraire et artistique*, P.U.F., coll. «Que-sais-je ?», 1989, 126 p.

ESCOLIER (MARC), *Les instruments musico-mécaniques et le droit d'auteur*, thèse, Paris, Sirey, 1930.

FONTETTE (François de), *Vocabulaire juridique*, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 3ème éd., 1991, 127 p.

FOULQUIER LE BORGNE DE LA TOUR, *Les droits des artistes, interprètes et exécutants*, Th. dactyl., Paris II, 1975.

FRANÇON (André)
— *La propriété littéraire et artistique en Grande Bretagne et aux Etats-Unis*, Thèse, Paris, 1953, Librairie Arthur Rousseau, 1955 ;
— *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, Les Cours de droit, 1993, 331 p. ;
— *Le droit d'auteur. Aspects internationaux et comparatifs*, Québec, Les éditions Yvon Blais inc., 1992.

GAUDOUX (Valérie), *Extranéité et droits voisins en droit français*, Thèse, Paris II, 1991.

GAUTIER (Pierre-Yves), *Propriété littéraire et artistique*, P.U.F., coll. «Droit fondamental», 1991, 576 p.

GAUTREAU (Michel), *La musique et les musiciens en droit privé français contemporain*, préface de Gérard Cornu, Publications de la faculté de droit et de sciences économiques de Poitiers, tome 2, P.U.F., 1970, 372 p.

GAVIN (Gérard), *Le droit moral de l'auteur*, Dalloz, 1960.

GELLER (Bernard), *La protection de l'artiste-musicien, interprète ou exécutant en droit suisse*, Thèse, Lausanne, 1980.

GHESTIN (Jacques), *Traité de droit civil, Les obligations*, 1er vol., *Le contrat (formation)*, L.G.D.J., 3ème éd., 1988.

GHESTIN (Jacques) et GOUBEAUX (G.), *Traité de droit civil. Introduction générale*, L.G.D.J., 3ème éd., 1990, 822 p.

GOBIN (Alain), *Le droit des auteurs, des artistes, et des gens du spectacle.*

GOTZEN (Frank), *Les contrats d'exploitation des artistes-interprètes et exécutants*, étude effectuée à la demande de la Commission des Communautés Européennes, dactyl., n° XII/47/80-F (I.R.P.I.-Henri Desbois, réf. 7. 6. CEE 2).

GOUBEAUX (Gilles), *Les personnes*, L.G.D.J., 1989, 640 p.

GRENON (Clarisse), *Aspects actuels de la protection juridique dans le domaine de la musique*, mémoire de D.E.S.S. de propriété industrielle, *Les Petites Affiches*, n° 31 du 13 mars 1991, p. 9-19.

GRIDEL (Jean-Pierre), *Notions fondamentales de droit et droit français. Introduction, méthodologie, synthèses*, Dalloz, 1992, 700 p.

GUEGUEN (Jean.Marie), *Les droits des artistes-interprètes sur leurs prestations en droit français*, Thèse, Paris II, 1986.

GUILLIEN (Raymond) et VINCENT (Jean), *Lexique de termes juridiques*, 9ème éd. sous la dir. de Serge GUINCHARD et Gabriel MONTAGNIER, 1993, 574 p.

HASSLER (Théo), NEDELEC (Yves-Henri), *Guide pratique des contrats de l'audiovisuel*, Préf. Jacques Boutet, Litec, 1992.

HAUMONT (Guy), *Le Guide juridique et pratique des musiciens*, Ondine édition, 1993, 190 p.

HOMBURG (R.), *Le droit d'interprétation des acteurs et des artistes exécutants*, Th., Paris, Sirey, 1920.

HOVASSE-BANGET (Suzanne), *La propriété littéraire et artistique en droit des sucessions*, Thèse dactyl., Rennes I, 1990.

HUGUET (André), *L'ordre public et les contrats d'exploitation du droit d'auteur*, préf. de René Savatier, L.G.D.J., 1962.

HUISMAN (Denis), «L'esthétique», P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 11ème éd., 1992, 128 p. (V. p. 87 : *III. — L'interprétation*).

I.A.E.L., *La musique et les nouvelles technologies*, MIDEM, 25-26 janv. 1988, Association Internationale des avocats du monde des industries du spectacle (I.A.E.L.).

INSTITUT DE RECHERCHE EN PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE HENRI-DESBOIS (I.R.P.I.),
—*Droits d'auteur et droits voisins - La loi du 3 juillet 1985*, colloque organisé par l'I.R.P.I. le 21 nov. 1985, Paris, Litec, coll. «Le droit des affaires - Propriété intellectuelle», 1986 ;
—*L'avenir de la propriété intellectuelle*, colloque du 26 oct. 1992, Litec, même coll., 1993.

JOUBERT (Claude-Henri), *Métier : Musique !*, publication de l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (I.P.M.C.), Paris, 1988, 213 p.

LALIGANT (Olivier), *La divulgation des oeuvres artistiques, littéraires et musicales en droit positif français*, L.G.D.J., Bibliothèque de droit privé, 1983, 658 p. ; mise à jour 1986 : *la loi du 3 juillet 1985 et la divulgation des œuvres audiovisuelles*, 40 p.

LE TARNEC (A.), *Manuel de propriété littéraire et artistique*, précis Dalloz, 2ème édition, 1966.

LEHMAN (Liane), *Le droit de l'artiste sur son interprétation*, L.G.D.J., thèse, Paris, 1935.

LESCAT (Philippe), *Méthodes et traités musicaux en France (1660-1800)*, publication de l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (I.P.M.C.), Paris, 1991, 240 p.

LINDON (Raymond), *Dictionnaire juridique : les droits de la personnalité*, Dalloz, 1983.

LOUBET DE SCEAURY (Paul), *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'ancien régime. Statuts corporatifs*, thèse, Paris, éd. A. Pedone, 1949.

LYON-CAEN (Gérard), *Traité de droit du travail*, T. 2, 2èmè éd., Dalloz, 1982.

LYON-CAEN(Gérard), CAMERLYNCK (G.-H.), *Droit du travail*, précis Dalloz, 1982.

LYON-CAEN (Gérard)et PÉLISSIER (Jean), *Droit du travail*, précis Dalloz, 16ème éd., 1992, 1142 p.

MAGNIEN (Michel), *Guide social des entreprises culturelles*, A.J.E.C., 1986.

MAGUIN (F.), *Le compositeur et les artistes-interprètes et exécutants de musique*, Yverdon, 1980, éd. de la Chiele.

MALAURIE (Philippe) et AYNES (Laurent), *Droit civil*, Cujas, 1994 ;
— *Les biens* ;
— *Les contrats spéciaux ;*
— *Les obligations* ;
— *Les régimes matrimoniaux.*

MANGUIAN (Jean-Pierre), *Les radiocommunications*, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 1ère éd., 1993, 127 p.

MARTY (Gabriel) et RAYNAUD (Pierre),
— *Les biens*, Sirey, 2ème éd., 1980, 602 p. ;
— *Les obligations*, t. 1, *Les sources*, Sirey, 2ème éd., 1988, 826 p. ;
— *Les régimes matrimoniaux*, Sirey, 2ème éd., 1986 avec mise à jour au 1er janv. 1986, 490 p.

MATRAS (Jean-Jacques), *Radiodiffusion et télévision*, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 4ème éd., 1978.

MAZEAUD (Henri, Léon et Jean) et CHABAS (François), *Leçons de droit civil*, Montchrestien :
— tome 1, vol. 1 : *Introduction à l'étude du droit*, 10 ème éd., 1991, 608 p. ;
— tome 1, vol. 2 : *Personnes I.- La personnalité. Les incapacités*, 8ème éd.,
— tome 2, vol. 1 : *les obligations ; théorie générale.*, Monchrestien - E.J.A., 8ème éd. 1991 ;
— tome 2, vol. 2 : *Biens. Droit de propriété et ses démembrements*, 7ème éd., 1989, par F. CHABAS et F. GIANTIVI, 442 p. ;
— tome 3, vol. 1 : *Sûretés. Publicité foncière*, 6ème éd., 1988 par F. CHABAS et V. RANOUIL, 708 p. ;
— tome 3, vol. 2, 1ère partie : *Principaux contrats*, 7ème éd., 1987, par M. DE JUGLART, 384 p. ;
— tome 4 : *Régimes matrimoniaux. Successions. Libéralités*, 1982, par M. DE JUGLART et A. BRETON.

MÉAU-LAUTOUR (Huguette), *La donation déguisée en droit civil français*, L.G.D.J., Bibliothèque de droit privé, 1985, 511 p.

METEYE (Thierry) et ARSEGUEL (Albert), «Nature des créances garanties», *Juriscl. travail*, fascicules 26-30 (1990).

MINISTÈRE DE LA CULTURE, DE LA COMMUNICATION, DES GRANDS TRAVAUX ET DU BICENTENAIRE, *La gestion des droits d'auteur et*

des droits voisins, Ministère de la Culture, Direction de l'Administration générale, Sous-Direction des Affaires juridiques, Bureau de la Propriété littéraire et artistique, Service de documentation juridique, juin 1990.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Musique*, La Documentation Française, coll. «Etat et Culture».

MINISTÈRE DE LA CULTURE, avec la collaboration de M. KEREVER (André), *La mise en oeuvre du droit d'auteur et des droits voisins en Fance*, rapport présenté par la sous-direction des affaires juridiques de la direction de l'administration générale du Ministère de la culture, Ministère de la culture, centre de documentation juridique et administrative, mars 1993, 2 vol., 401 et 327 p.

MONNET (Pierre)
— *Dictionnaire Encylopédique de propriété littéraire*, Cercle de la librairie, 1962 ;
— *Nouveau mémento de propriété littéraire pour la France et l'étranger*, 2ème éd., L.G.D.J., 1954.

NÉRET (Jean), *Le sous-contrat*, L.G.D.J., Bibliothèque de droit privé, 1979.

NORDEMANN (Wilhem), *International copyright and neighbouring right law*, 1ère éd. V.C.H. Publishers.

O.M.P.I., *Glossaire de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle* (World Intellectual Property Organization), 1980, W.I.P.O. / O.M.P.I.

OLAGNIER (Paul), *Le droit des artistes-interprètes et exécutants*, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1937.

ORGANISATION INTERNATIONALE DU TRAVAIL, COMMISSION CONSULTATIVE DES EMPLOYES ET DES TRAVAILLEURS INTELLECTUELS, *Le droit de l'exécutant en matière de radiodiffusion, de télévision et de reproduction mécanique des sons*, Bureau International du Travail (B.I.T.), Genève, 1952.

ORGANISATION MONDIALE DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE (O.M.P.I.),
— *Gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins. Etudes et conseils sur la création et le fonctionnement des organisations de gestion collective*, O.M.P.I., Genève, 1990 ;
— *Guide de la Convention de Rome et de la Convention Phonogrammes*, O.M.P.I., Genève, 1981.

PAGE (Henri de), *Traité élémentaire de droit civil belge*, T. II : *la personne*, volume I, 4ème éd., 1990, Bruxelles, Bruylant.

PLAISANT (Robert)
— *Le droit des auteurs et des artistes-exécutants*, Delmas, 1970 ;
— *Propriété littéraire et artistique*, mise à jour au 1er août 1985, J. Delmas et Cie, Coll. "Ce qu'il vous faut savoir", 1985.

PLANIOL (Marcel)RIPERT (Georges), ROUAST (André), SAVATIER (René), LEPARGNEUR (Jean)et BESSON (André), *Traité de droit civil français*, Tome XI, *Contrats civils*, L.G.D.J., 2ème éd.,1954.

PLANIOL et RIPERT, *Traité pratique de droit civil*, 2ème éd., T. X par HAMEL.

POINSARD (Léon), *La propriété artistique et littéraire . Répertoire alphabétique rédigé d'après la législation, les traités, les usages et la jurisprudence des divers pays*, Paris, L.G.D.J., 1910.

PONTIER (Jean-Marie), RICCI (Jean-Claude) et BOURDON (Jacques), *Droit de la culture*, précis Dalloz, 1990, 608 p.

POUILLET (Eugène), *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 2ème éd., Imprimerie et Librairie Générale de Jurisprudence Marchal et Billard, Paris, 1894.

PROVENÇAL (Serge), *Vivre de la création musicale*, Les publications du Québec, Québec, 1991.

PRADEL (Jean), *Le nouveau code pénal*, Dalloz, coll. «Dalloz Service», 1993.

RECHT (Pierre), *Le droit d'auteur, une nouvelle forme de propriété : histoire et théorie*, éd. J. Duculot, Paris, 1969.

REMOND (C.), KHOURY (F.), Ministère de la Culture et de la Communication, *Le Mécénat*, La Documentation Française, 1991.

RIOU (Alain), *Le droit de la culture et le droit à la culture*, E.S.F., 1993, 231 p.

ROUBIER (Paul), *Le droit de la propriété industrielle*, Sirey, 1954.

SAVATIER (René),
— *Le droit de l'art et des lettres. Les travaux des muses dans les balances de la justice*, L.G.D.J., 1953 ;
— *La théorie des obligations en droit privé économique*, Dalloz, 4ème éd., 1979, 424 p.

SBRIGLIA (Georges), *L'exploitation des oeuvres musicales par les instruments de musique mécaniques et le droit de l'auteur.*, thèse, Paris, Librairie nouvelle de Droit et de Jurisprudence Arthur Rousseau, 1907.

SCHMIDT (André), *Les sociétés d'auteurs. SACEM-SACD. Contrats de représentation*, L.G.D.J., 1971.

SCHMIDT- SZALEWSKI (Joanna), *Droit des contrats*, Litec, coll. «Jurisprudence française», t. V.

SCHORRO (Charles), *La protection de l' artiste-interprète en droit suisse*, Thèse, Fribourg, 1952.

SIRINELLI (Pierre)
— *Le droit moral de l'auteur et le droit commun des contrats*, thèse, Paris II, 1985 ;
— *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, mémento Dalloz, 1992, 182 p.

SOLUS (sous la direction de Henri), PICHON (R.), DURAND-AUZIAS (R.), préface de Henri DESBOIS, *La Convention de Rome (10-26 octobre 1961). Etude de la protection des artistes, interprètes et exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion*, L.G.D.J., Paris, Bibliothèque de droit privé, 279 p.

STEWART (Stephen M.), *International copyright and neighbouring rights*, Butterworths, 2ème éd., 1989.

STOLFI (Nicolas), *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, Paris, M. Giard & E. Brière, libraires-éditeurs, 1916.

STRASCHNOW (G.), *Nouveaux aspects du droit d'auteur et des droits connexes en radiodiffusion*, Paris, 1950.

STRÖMHOLM (Stig), *Le droit moral de l'auteur*, Stockholm, P.A. Norstedt et Söners Förlag.

TERRÉ (François), *Introduction générale au droit*, précis Dalloz, 1991, 602 p.

TERRÉ (François) et SIMLER (Philippe), Droit civil. Les biens, précis Dalloz, 4ème éd., 1992, 636 p.

THÉRY (Philippe), *Sûretés et publicité foncière*, P.U.F., coll. «Droit fondamental», 1ère éd., 1988, 437 p.

UNESCO, *ABC du droit d'auteur*, Les presses de l'UNESCO, Paris, 1982.

VEAUX (Daniel), *Contrats et obligations. effets des conventions à l'égard des tiers. Règles générales*, *Juriscl. civ.*, art. 1165, fasc. 1(1989).

VICO (G.), *Origine de la poésie et du droit, De constantia jurisprudentis*, éd. franç., 1983.

VILLA (V.), *La science du droit*, L.G.D.J., 1990, 209 p.

VILLEY (Michel), *Philosophie du droit*, t. II - *Les moyens du droit*, précis Dalloz, 2ème éd., 1984, 256 p.

WEILL et TERRÉ, *Droit civil. Les personnes, la famille, les incapacités*, précis Dalloz, 5ème éd., 1983 avec mises à jour au 20 mai 1993, 1028 p.

WISTRAND (Hugo), *Les exceptions apportées aux droits de l'auteur sur ses oeuvres*, Montchrestien, 1968.

III. - ARTICLES DE MUSIQUE ET MUSICOLOGIE

ANONYME, «Herbert von Karajan et les nouvelles technologies», *La Lettre du musicien,* n° 131, p. 7.

ANSERMET (Ernest), «La musique et son exécution», *R.I.D.A.* 1960, n°XXVI, p. 57.

BOULEZ (Pierre), «Dix ans après», *Cahiers Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, «La musique et ses problèmes contemporains», n° 41, déc. 1963, p. 360, éd. Julliard.

BRELET (Gisèle), «L'exécution musicale et les recherches de Seashore», *Contrepoints*, fév. 1946, p. 36.

BRUN (Frédéric), «Profession, metteur en son», *Paroles et musique* 1989, n° 20 (juil.-août), propos recueillis par Frédéric Brun.

COLLECTIF, *L'interprétation en question*, *Analyse Musicale*, 1987, n° 7, p. 9 à 49.

DEPAMBOUR-TARRIDE (Laurence), «La création de l'Académie royale de musique. Théorie et pratique de l'absolutisme français», *in* : *La musique et le pouvoir*, Aux amateurs de livres. 1987. Paris. coll. «Domaine musicologique», sous la dir. d'Hugues Dufour et Joël-Marie Fauquet.

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, «Interprétation. De l'herméneutique d'Aristote aux sciences humaines. L'interprétation en psychanalyse».

FAUQUET (Joël-Marie), «La musique et le pouvoir. L'association des artistes musiciens et l'organisation du travail de 1843 à 1853», *in* : *La musique et le pouvoir*, Aux amateurs de livres, 1987, Paris, coll. «Domaine musicologique», sous la dir. d'Hugues Dufour et Joël-Marie Fauquet, p.103 à 123.

GIL-MARCHEX (Henri), «De l'interprétation», *La Revue musicale*, 1926, n° 6, p. 26 à 32.

VAN DAM (José), «Patience et longueur de chant», interview *in* : *Diapason-Harmonie*, juin 1990, n° 361, p. 36 à 38.

IV. - ARTICLES JURIDIQUES
(chroniques, extraits d'encyclopédies et de mélanges)

ALBERTINI (Jean-Paul), «Vers un code de la communication», *Légipresse* 1993. II. 45-56.

ALLEMAND (Pierre), «Comment constituer juridiquement un groupe de musiciens», *L'artiste musicien* 1979, n° 46, p. 12.

ALTER (Sylvie) et LYON-CAEN (Gérard), «Salaires et créances assimilées aux salaires», *Répertoire de droit du travail*, p. 1 à 14.

ANONYME, «Le droit d'auteur et les droits voisins dans la communauté européenne : l'émergence d'un espace européen de la créativité», *Les Petites Affiches*, n° 32 du 13 mars 1992, p. 11.

ASTIER (Hubert), «La copie privée», *R.I.D.A.* 1986, n° 128, p. 113-145.

AUBRY (Chantal), «La soudaine richesse des gens de l'ADAMI», *La Croix-l'événement*, mercredi 11 déc. 1991.

BADINTER (Robert), «Le droit de l'artiste sur son interprétation (L'arrêt Furtwaengler)», *J.C.P.* 1964. I. 1844.

BARABE (ANNE), «Le mécénat va-t-il supplanter le sponsoring ?», *Les Petites Affiches,* n° 108 du 9 sept. 1991, p. 4 à 14.

BÉCOURT (Daniel),
— «A propos du projet de loi portant réforme du dépôt légal», *Les Petites Affiches*, n°44 du 10 avril 1992 ;
— «Le droit d'auteur dans les communications par satellites», *Les Petites Affiches*, n°26 du 29 fév. 1988, p.12 ;
— «Droit d'auteur et droit du travail», *J.C.P.* 1988. I. 3364 ;
— «Droit d'auteur et patrimoine culturel», *Les Petites Affiches*, n° 86 du 18 juil. 1990, p. 4 ;
— «Réflexions sur le dépôt légal, l'urgence d'une réforme (1ère partie)», *Les Petites Affiches* 1991, n° 62, p. 15 à 24. ;
— «Réflexions sur le dépôt légal, l'urgence d'une réforme (2 ème Partie)», *Les Petites Affiches* 1991, n° 63, p. 15 à 21.
— «Réflexions sur le projet de codification des textes sur la propriété littéraire et artistique», *A.L.D.* 1992. 47;
— «Le régime des présomptions légales du droit d'auteur», *Légipresse* 1992. II. 97-107 ;

— «Vivre, c'est créer; créer, c'est vivre», *Les Petites Affiches,* août 1991, n°104, p.8.

BEERENBOOM (Alain), «La parodie», *Revue de droit intellectuel*, mars-avril 1984. 76.

BERTRAND (André),
— Chronique de propriété intellectuelle, *Gaz. Pal.*, 14-16 fév. 1993, p. 2 et s.
— «La notion de contrefaçon : différence fondamentale entre le "droit d'auteur" et le "copyright"», *La mise à jour en droit d'auteur*, août 1991, n° 2, p. 7 ;
— «Un nouveau droit voisin du droit d'auteur : le droit à l'image», *C.D.A.*, nov. 1990, n° 32, p. 1 à 5.
— «Le référé en matière de droit d'auteur», *La mise à jour en droit d'auteur*, n° 2, août 1991, p. 7 ;
— «Les traducteurs et le droit d'auteur», *R.D.P.I.* 1992. 40. 38.

BIGLE (Gérald), «Les bandes sonores pour les programmes de cinéma, vidéo et télévision et leur impact sur l'industrie musicale», *Music and the new technologies*, coll. Midem 1988, I.A.E.L., éd. Maklu (Pays-Bas et Belgique).

BLANCO LABRA (Victor),
— «La Convention de Rome : un mariage à trois ?», *Bull. D.A.* 1991, vol. XXV, n°4, p.17 à 19 ;
— «Les trois catégories protégées par la Convention de Rome», *Le Droit d'auteur*, janv. 1978, p.27 à 33.

BOIS (Rob du),
— «Les aspects juridiques du *sound sampling*», *Bull. D.A.* 1992, vol. xxvi, n° 2, p. 3-7 ;
— «L'échantillonnage (*sampling*) numérique. Quelques considérations juridiques», *Bull. D.A.* 1992, vol. XXVI, n° 2, p. 8.

BOLLA (Plinio) et BOUTET (Marcel), «Perspectives d'une Convention internationale concernant la protection de certains droits dits voisins du droit d'auteur», *Mélanges Marcel Plaisant*, p. 207 à 218.

BONET (Georges) et DESJEUX (Xavier), «Le droit de la publicité dans l'article 14 de la loi du 3 juil. 1985», *J.C.P. Cahiers du droit de l'entreprise*, 1987, études et commentaires, n° 14 792, p. 653.

BOUGEARD (C.), «Les racines du droit d'auteur» (Etude historique : XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles), *in : Le droit d'auteur aujourd'hui*, ouvrage collectif, C.N.R.S., 1991, p. 5.

BOURDALE-DUFAU (André), «L'élaboration du projet de loi», Colloque de l'IRPI, *Droit d'auteur et droits voisins*, sous le haut patronnage de M. Jack

Lang, Ministre de la Culture (Paris, 21 et 22 nov. 1985), Librairies Techniques, coll. «Le droit des affaires - Propriété intellectuelle», 1986, p. 5.

BOURSIGOT (H.), «Pour un statut de l'oeuvre d'art», *J.C.P.* 1971. I. 2400 bis.

BOUTET (Marcel), «Le droit d'auteur et les droits dérivés», *Mélanges Marcel Plaisant*, 1960, p. 219 à 223.

BOYTHA (György), «La justification de la protection des droits d'auteur à la lumière de leur développement historique», *R.I.D.A.*, janv. 1992, n°151. 52 à 100.

BRESSAND (Gilles), «Les oeuvres musicales et les nouvelles technologies», *Expertises*, n° 138, avril 1991, p. 135-139.

BRETHE DE LA GRESSAYE, «La convention collective de travail est-elle un contrat ?», *Etudes de droit civil à la mémoire de Henri Capitant*, Librairie Edouard Duchemin, 1977, p. 101-113.

BRETON (André), «De la faculté pour la Société des gens de lettres d'ester en justice en vue de la protection du droit moral d'un auteur décédé», *Etudes de droit commercial offertes à Henri Hamel*, Dalloz, 1961, p. 19-31 et s.

BRUNET (Andrée), «Clientèle commune et contrat d'intérêt commun», *Etudes dédiées à Alex Weill*, Dalloz-Litec, 1983, p. 85-105.

BURCKHARDT (Yvonne), «Les satellites de télévision et les droits des artistes interprètes ou exécutants», *Le Droit d'auteur*, 1985. 215.

BUREAU INTERNATIONAL DE L'ORGANISATION MONDIALE DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE (O.M.P.I.), «Gestion collective des droits d'auteur et des droits voisins», *Le Droit d'auteur*, 1989. 327.

CACHIA, «Les droits patrimoniaux à caractère personnel dans le régime de la communauté», *R.T.D.civ* 1950.

CACHIN (Olivier) et MARYSE (Bernard), «Le *play-back* : faux et usage de faux», *Paroles et musique*, n° 20, juil.-août 1989.

CALACE DE FERLUC (Dominique), «La protection des droits des artistes interprètes ou exécutants», *Les Petites Affiches*, n° 106 du 19 sept. 1978, p. 11.

CANDE (Patrice de), «Faut-il supprimer la distinction entre oeuvres collectives et oeuvres de collaboration ?», *La Vie Judiciaire*, n° 2240 du 13-19 mars 1989, p. 1-8 et 10-11.

CANTIN CUMYN (Madeleine), «L'avant-projet de loi sur la fiducie, un point de vue civiliste d'outre-atlantique», *D.* 1992, chron. 118-120.

CARBONNIER (Jean), «A beau mentir qui vient de loin ou le mythe du législateur étranger», in : *Essai sur les lois*, 1979, p. 194.

CARREAU (Caroline), «La protection nationale et internationale de l'œuvre de télévision», *Droit et pratique du commerce international*, Paris, n° 4, 1990, p. 571-654.

CASTELAIN (Raoul), «Les droits des artistes-interprètes et exécutants», *R.I.D.A.*, 1986, n° 128, p. 47-65.

CASTELAIN (R.) et CURTIL (M.), «Interprètes, progrès social et droits voisins», *R.I.D.A.*, avril 1960, n° XXVII. 73-93

CASTELAIN (Raoul) et ROUANET DE VIGNE-LAVIT (André), «Les disques et le référé», *R.I.D.A.*, avril 1968, n° LVI. 41.

CATALA (Pierre), «La transformation du patrimoine dans le droit civil moderne», *R.T.D. civ.* 1966.185.

CEDRAS (J.), «Les oeuvres collectives en droit français», *R.I.D.A.*, oct. 1979, n° 102. 3-71.

CERF-WEIL (A.), «L'audiovisuel et les droits voisins», *FILMéchange* 1979, n° 5, p. 5-8.

CHARBONNIER (Lucien), «Propriété littéraire et artistique, II-Dévolution du droit moral», *Les Petites Affiches*, n° 113 du 20 sept. 1989, p. 13.

CHARDIN (Virginie), «Droit moral du réalisateur sur l'oeuvre audiovisuelle achevée», *Les Petites Affiches*, n° 42 du 27 nov. 1989, p. 6.

CHATEAU (Benoît), «L'évolution de la propriété littéraire et artistique», *in : L'évolution contemporaine du droit des biens*, Toisièmes journées René Savatier, Poitiers, 4-5 oct. 1990, P.U.F., 1991.

CHESNAIS (Pierre),

— «Artistes du spectacle, contrat d'engagement, nature, conditions et modalités», *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique*, fasc. 401 (1990);

— «Contrat d'engagement», *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique*, fasc. 401-403.

— «Editions phonographiques et vidéographiques», *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique,* fasc. 420, (1987);

— «Les lois du 26 décembre 1969 relatives aux artistes du spectacle et aux mannequins», *J.C.P.* 1970. I. 2315 ;

— «Producteurs de phonogrammes et vidéogrammes et entreprises de communication audiovisuelle», *R.I.D.A.*, avril 1986, n°128. 67 ;

— «Radios et droits voisins. Guerre et Paix !», entretien avec Pierre

Chesnais, *C.D.A.*, mars 1988, n° 3, p. 1-3 ;
— «La reproduction des phonogrammes du commerce aux fins de communication au public, et notamment de radiodiffusion», *C.D.A.*, avril 1989, n° 15, p. 6-11.
— «Spectacles vivants», *Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique*, fasc. 410 (1988) ;

COHEN JEHORAM (Herman),
— «*Battles around the agreements concerning simultaneous cable distribution of broadcasting programmes*» («Batailles autour des accords relatifs à la distribution simultanée par câble des programmes hertziens»), *R.I.D.A.*, janv. 1987, n°131.32 à 53;
— «Principes fondamentaux des sociétés de droit d'auteur», *Le Droit d'auteur*, 1990. 224.

COLLECTIF, «Le droit moral de l'auteur dans la jurisprudence française depuis la mise en vigueur de la loi du 11 mars 1957», *R.I.D.A.*, avril 1966, n° 49. 93 à 135;
— «Les producteurs connaissent-ils la musique ?», *News*, n° 10, 5 juin 1989, p. 6-7, I.R.P.I. Desbois, cote 3-455;
— «La protection des logiciels», *R.I.D.A.* 1986, n° 128. 257.

COLLOVA (Taddeo),
— «Diritto d'autore, diritti connessi e utilizzazione di opere dell'ingegno a mezzo magnetofono» («Droits d'auteur, droits voisins et utilisation d'œuvres de l'esprit au moyen du magnétophone»), *R.I.D.A.*, juil. 1966, n° LII. 60-180 ;
— «Reproduction sonore et visuelle pour l'usage personnel», *R.I.D.A.*, janv. 1979. 77-155.

COLOMBET (Claude),
— Sommaires commentrés, *Propriété littéraire et artistique*, *Recueil Dalloz (D.) :*
— «L'art et l'originalité (sur quelques propos de Georges Braque)», *D.* 1992, chron. 195 ;
— «L'énigme de l'art. 21, § 2, de la loi du 11 mars 1957-modifié par la loi du 3 juill. 1985- ou un aspect de la portée de l'allongement de la durée de protection des compositions musicales avec ou sans paroles», *D.* 1987. 145 à 149 ;
— «Le nom et les propriétés incorporelles», *D.* 1989, chron. 31 ;
— «Mécénat et propriété littéraire et artistique», *Mélanges Derruppé*, 1991, p. 61 ;
— «Un aspect de la portée de l'allongement de la durée de protection des compositions musicales», *D.* 1987, chron. 145.

CORBET (J.),
— «De lege ferenda en matière de droits voisins», *Ing. cons.* 1963. 327-346 ;
— «Les relations internationales dans le domaine des droits voisins», *Ing.*

cons. 1978. 193-206 ;
— «Lettre de Belgique», *Le Droit d'auteur*, 1973. 260-267.

DA COSTA (J.F.), «Quelques considérations sur la Convention de Rome», *Le Droit d'auteur* 1976. 79-83.

DAIGUEPERSE (C.), «L'animal, sujet de droit : réalité de demain ?», *Gaz. Pal.* 1981. 1. doctr. 160.

DAVERAT(Xavier),
— «L'art et la manière, à propos de T.G.I. Paris, 19 mai 1982 et Versailles, 23 juin 1982», *Cahiers du Droit*, 1984, t. III, p. 85 ;
— «L'impuissance et la gloire. Remarques sur l'évolution contemporaine du droit des artistes-interprètes», *D.* 1991, chron. 93 ;
— «Rome, ville ouverte. A propos de l'arrêt de la Cour de justice des Communautés européennes du 2 mars 1983», *Cahiers du droit* 1984, t. IV, p. 109.

DAVIES (Gillian), «Problèmes juridiques découlant de l'utilisation des vidéogrammes», *Le Droit d'auteur*, 1979. 268.

DAVOUST (D.), «Assujettissement à la taxe sur la valeur ajoutée des auteurs interprètes des oeuvres de l'esprit et des artistes du spectacle (article 24 de la loi de finances pour 1992)», *Les Petites Affiches*, n°13 du 29 janv. 1992, p. 16.

DE SANCTIS (Valerio),
— «Lettre d'Italie», *Le Droit d'auteur* 1973. 227-238 ;
— «Lettre d'Italie», *Le Droit d'auteur* 1976. 219-233.

DEBBASCH (Charles), «A propos de la distinction entre les films et les oeuvres audiovisuelles», *D.* 1991, chron. 179 ;

DEBONNE-PENET (R.), «Le statut juridique des artistes du spectacle», *D.* 1980, chron. 17.

DECLERT (Alain G.), «U.S.A. Immigration Act», *La Lettre du musicien,* n° 131. 58.

DELCROS (Bertrand) et JOUANDET (Thierry-Pierre), «Le régime juridique du câble : les aménagements apportés par la loi du 29 décembre 1990», *Légipresse* n° 78, janv.-fév. 1991, I.

DESBOIS (Henri),
— Article «Propriété littéraire et artistique» de l'*Encyclopædia Universalis*, 1985, *corpus*, vol. 15, p. 250-253;
— Chroniques de jurisprudence, *R.T.D. com.* ;
— «Commentaires sur la loi du 11 mars 1957», *D.* 1957, chron. 165 ;

— «Les droits des acteurs et artistes sur leur interprétation», *D.* 1964, chron. 247 ;
— «Les droits dits voisins du droit d'auteur», *Mélanges Savatier*, Dalloz, 1965, p. 249 ;
— «Le droit moral», *R.I.D.A.*, avril 1958. 121 à 159 ;
— «La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique», *D.* 1957, chron. 165 ;
— «Magnétophones et droit d'auteur», *R.T.D. com.* 1963. 276 ;
— «La protection des artistes interprètes et exécutants d'oeuvres musicales et dramatiques en France», U.F.I.T.A., 1972, n° 63, p. 109-128 ;
— «La protection des artistes, interprètes et exécutants d'oeuvres musicales et dramatiques en France», *Archiv. für Urheber-Film-Funk und Theaterrecht*, band 63, 1972, p.109-128 ;
— «La protection des artistes-interprètes ou exécutants, en France», *Mélanges Kayser*, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1979, p. 351.

DESJARDINS (Michel), «L'échantillonnage du son en digitales et le droit d'auteur au Canada», *C.P.I.*, janv. 1991, vol. 3, n° 2, p. 205 à 229.

DESJEUX (Xavier),
— «La mise en scène de théâtre est-elle une oeuvre de l'esprit ? », *R.I.D.A.* 1973, n° LXXV. 43-83 ;
— «Lettre de la République fédérale d'Allemagne», *Le Droit d'auteur*, 1974. 91-117.

DESURMONT (Thierry), «Garanties et sanctions», *R.I.D.A.* 1986, n° 128. 287.

DIENER (Michelle), «Pour la co-gestion des droits de propriété industrielle en régime de communauté légale», *D.* 1983, chron. 201.

DOCK (Marie-Claude),
— «Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire», *R.I.D.A,* janv. 1974. 127 ;
— «Privilèges et contrefaçon», *R.I.D.A,* janv. 1964. 91 ;

DROUOT (Guy),
— «Commentaire de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication», *A.L.D.* 1987. 55 ;
— «Le statut de l'entreprise de communication audiovisuelle en France», *R.I.D.C.* 1989. 449-473.

DUCOULOUX-FAVART (Claude), «Demain les personnes morales responsables pénalement», *Les Petites Affiches*, n°42 du 7 avril 1993, p. 7.

DUFOUR (Bernard),
— «Le développement des techniques électroniques et les rapports du producteur de phonogrammes avec les compositeurs et l'artiste-interprète», *Riv. Dir. Autore*, 1976.269 ;
— «Musique électroacoustique, droit d'auteur et droits voisins», *R.I.D.A.*,

juil. 1977, n° L XXXX III. 84-137 et *R.I.D.A*, oct. 1977, n° L XXXX IV. 3-61.

DURAND (Paul), «Naissance d'un droit nouveau. Du droit du travail au droit de l'activité professionnelle», *Droit social*, 1952. 438.

DURRANDE (Sylviane),
— «Contrat de commande», *Jurisclasseur civil, annexes, Propriété littéraire et artistique*, fasc. 390, (1991) ;
— «La cession du droit d'exploitation des oeuvres publicitaires de commande», *D.* 1986, chron. 280.

EDELMAN (Bernard),
— «A bas le droit du travail, vive la concurrence! (à propos de l'arrêt de la Cour de Paris du 6 mars 1991)», *D.* 1992, chron. 1 ;
— Chroniques de propriété littéraire et artistique, *J.C.P.*, éd. G., I., depuis 1987, spéc. n^{os} 3312, 3433, 3478 ;
— «Création et banalité», *D.* 1983, chron. 73 ;
— «Entre *copyright* et droit d'auteur : l'intégrité de l'oeuvre de l'esprit», *D.* 1990, chron. 295 ;
— «Une loi substantiellement internationale : la loi du 3 juillet 1985 sur les droits d'auteur et les droits voisins», *J.D.I.* 1987. 555 à 609 ;
— «La main et l'esprit», *D.* 1980. chron. 44 ;
— «De la nature des oeuvres d'art d'après la jurisprudence», *D.* 1969, chron. 61 ;
— «Le personnage et son double», *D.* 1980, chron. 224 ;
— «La rue et le droit d'auteur», *D.*1992. chron. 91.

E.U.T.E.R.P.E., «La réforme de la publicité à la télévision», *Images Juridiques,* n° 91, p. 7.

FABRE (R.), «Le prêt à usage en matière commerciale», *R.T.D. com.* 1977. 193.

FAULTRIER (Sandra de), «Emergence d'un droit à deux vitesses : l'information, le droit d'auteur, l'administration», *Les Petites Affiches*, 1988, n°53, p. 20 à 24.

FICHET (Patrice), «L'acte unique et les professions musicales : quelques questions. L'harmonisation et l'exercice des droits voisins», *in* Colloque de la fondation pour la création et la diffusion musicales sonores et du fonds de soutien pour la chanson, les variétés et le jazz, M.I.D.E.M., 26 janv. 1988, doc. dactyl., I.R.P.I.-Henri Desbois

FLORENTIN (Serge), BOUVIER-RAVON (Sandrine), «La publicité des contrats de production cinématographique et audiovisuelle», *C.D.A.* 1988.1.

FONCELLE (Anne-Marie), «Garanties et sanctions», Colloque I.R.P.I., *Droit d'auteur et droits voisins*, 1985, Litec, 1986.

FRANCESCHELLI (Remo), «Nature juridique des droits de l'auteur et de l'inventeur», *Mélanges Paul Roubier*, tome II, Dalloz, 1961, p. 452 à 466.

FRANÇON (André),
— «L'Avenir du droit d'auteur», *R.I.D.A.* 1987, n° 132. 3-27 ;
— Chroniques de propriété littéraire et artistique, *R.T.D. com.* ;
— «La conception traditionnelle du droit d'auteur», *in* : *Le droit d'auteur aujourd'hui*, C.N.R.S., 1991, p. 15 ;
— «Le contrat de production audiovisuelle», Colloque IRPI, *Droit d'auteur et droits voisins*, 21-22 nov. 1985, Paris, Litec, 1986 ;
— «Le contrat de production audiovisuelle», *R.I.D.A.* 1986, n° 127. 71-101 ;
— «Défense et illustration du droit d'auteur», *C.P.I.* 1991. 349 ;
— «Droit d'auteur, droit des interprètes et exécutants, droit de réponse en France», *R.I.D.C.* 1989. 403-419 ;
— «Faut-il réviser la Convention de Rome sur les droits voisins ?», *Bull. D. A.* 1991, vol. XXV, n°4, p.20 ;
— «Lettre de France», *Le Droit d'Auteur* 1986. 319 ;
— «Loi du 30 septembre 1986 sur la liberté de communication», *R.T.D. com.* 1988. 53 ;
— «La nouvelle loi française sur le droit d'auteur», *Bull. D.A.* 1986, vol. XX, n° 2/3, p. 17 et s. ;
— «Les présomptions de cession de droits dans la loi française sur le droit d'auteur», *Mélanges Deliyanni*, Thessalonique, 1991, p. 341-353 ;
— «Le Professeur Henri Desbois», *R.I.D.A.*, 1985, n° 125. 5 ;
— «La protection du droit moral de l'auteur, relatif à une oeuvre tombée dans le domaine public», *Etudes de droit commercial à la mémoire d' Henri Cabrillac,* p. 167 et s. ;
— «La protection internationale des droits voisins», *R.I.D.A.*, janv. 1974 407-477 ;
— «La protection pénale des droits d'auteur et des droits voisins contre les actes de piraterie audiovisuelle», *in* : *Le droit criminel face aux technologies nouvelles de la communication* ;
— «Questions de droit d'auteur relatives aux parodies et productions similaires», *Le Droit d'auteur*, 1988. 302-306 ;
— «Réflexions sur le livre vert», *R.I.D.A.,* janv. 1989, n° 139. 129-157 ;
— «Défense et illustration du droit d'auteur», *C.P.I.* 1991. 349 ;
— «L'action de l'O.M.P.I., perspectives d'avenir», *in* Colloque I.R.P.I.-Henri Desbois : *L'avenir du droit d'auteur*, Paris, 26 oct. 1992, Litec, coll. «Le droit des affaires - Propriété intellectuelle», 1993, p. 111-117 ;
— «Les nouveaux moyens de reproduction», Travaux de l'association Henri Capitant, t. XXXVII, Economica, 1986 ;
— «Les conventions internationales de droit d'auteur comme facteur d'harmonisation des législations nationales», *Mélanges Derruppé*, Litec, 1981, p. 391 à 397 ;
— «Les contrats de production de phonogrammes», Association des avocats du droit d'auteur, Colloque du 6 juin 1987.

FRANÇON (André) et PATARIN (Jean), «L'arrêt Bonnard et la condition des oeuvres picturales dans le régime de communauté», *Defrénois*, 1957. I, art. 27504, p.73.

GAST (Olivier) et HUCHEDE (Christian), «Le droit d'auteur américain en France ou une nouvelle lecture de la convention de Genève», *Les Petites Affiches*, n° 118 du 2 oct. 1987, p.18 à 20.

GAUBIAC (Yves),
— «Les nouveaux moyens techniques de reproduction et le droit d'auteur», *R.I.D.A.*, oct. 1984, n° 122. 23-145 et janv. 1985, n° 123.107-177 ;
— «La rémunération pour copie privée des phonogrammes et vidéogrammes selon la loi française du 3 juillet 1985», *R.D.P.I.*, 7 déc. 1986.

GAUDEL (Denise),
— «La distribution par câble et la diffusion par satellite des oeuvres de l'esprit», *in* : *Droit d'auteur et droits voisins*, journées de l'I.R.P.I., 21-22 nov. 1985, Paris, Litec, 1986, p. 67 ;
— «Les éternels excommuniés : la situation des artistes-interprètes en France», *R.I.D.A.*, janv. 1980, n° 103. 93 ;
— «Les contrats entre producteurs et interprètes», *in* : *Droit de l'audiovisuel*, Lamy, 2ème éd., 1989, n° 477-526.

GAUTIER (Pierre-Yves),
— «L'accession mobilière en matière d'oeuvres de l'esprit : vers une nouvelle querelle des Proculiens et des Sabiniens», *D.* 1988, chron. 152 ;
— «Du contrat de précaire sur les images de cinéma», *D.* 1989, chron. 113 ;
— «La "solution Goncourt" : les fondations indirectes en droit d'auteur», *D.* 1991, chron. 145.

GAUTREAU (Michel), «Un principe contesté : le droit pécuniaire de l'auteur salarié ou fonctionnaire», *R.I.D.A.* 1975, n°84. 129 ;

GELLER (Paul-Edward), «Le droit de location communautaire : comment éviter des objections basées sur la Convention de Berne ?», *A.L.D.* 1992. 29-34.

GENDREAU (Ysolde), «La loi française du 3 juillet 1985. Un modèle pour les droits des artistes-interprètes canadiens ?», *C.P.I.* 1989. 371.

GENINET (Mirène), «Les droits de la SACEM», *Les Petites Affiches*, n° 142 du 26 nov. 1986, p. 6.

GOBIN (Alain),
— «Les interprètes, collecteurs et éditeurs de musique folklorique», *R.I.D.A.*, avril 1985, n° 124.105 ;
— «Le statut des oeuvres d'art dans les régimes de communauté légale», *J.C.P.* éd. N. 1975. I. 2731.

GOTZEN (Franck),
— «Le devenir de la propriété intellectuelle en Europe, II. Les droits d'auteur et les droits voisins», *in* : *L'avenir de la propriété intellectuelle,* Colloque de l'I.R.P.I.-Henri Desbois, Paris, 26 oct. 1992, Litec, coll. «Le droit des affaires - propriété intellectuelle», 1993, p.75-88 ;
— «*Das Recht der Interpreten in der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft*», Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, *in : Schriftenreihe Europäischen Wirtschaft herausgegeben von Prof. Rudolf Regul*, band 107, 1980 ;
— «Les droits des artistes-interprètes et exécutants», Études effectuées à la demande de la commission de la CEE, *in* : *Angleichung des Rechts der Ausubenden Kunstler im Rahmen der E.W.G.*, G.R.u.R.i.T., 1980, p. 471.

GRECO, «La radiodiffusion au moyen des disques du commerce constituerait-elle une reproduction de l'oeuvre enregistrée ?», *Bull. U.E.R.* 1956. 333, n°37.

GRENON (Clarisse), «Aspects actuels de la protection juridique dans le domaine de la musique», *Les Petites Affiches*, 13 mars 1991, n° 31, p. 9.

GUILLOUX (Jean-Marie) et VINCENT (Jean), «Droits d'auteur, droits voisins et télévision par satellite», *Les cahiers du spectacle et de l'audiovisuel*, n° 1, avril 1991.

GULPHE (P.), «Propriété littéraire et artistique : exercice des droits des auteurs, droit de reproduction, rémunération pour copie privée des phonogrammes et vidéogrammes», *Jurisclasseur civil, annexes, Propriété littéraire et artistique,* fasc. 335 (1986).

HASSLER (Théo), Sommaires commentés de *droit de l'audiovisuel, Recueil Dalloz (D.)*

HAZAN (Victor), «La reproduction illicite au moyen d'enregistrements sonores et audiovisuels à domicile : une idée nouvelle», *Le Droit d'auteur* 1982. 323-327.

HEPP (François), «Droit d'auteur, propriété incorporelle», *R.I.D.A.*, avril 1958, n° XIX. 161.

HERMAN COHEN (Jehoram), «Batailles autour des accords relatifs à la distribution simultanée par câble des programmes hertziens», *R.I.D.A.* 1987, n° 131. 32-36.

HOFFMANN (Willy), «Le droit d'auteur et la radiophonie», *Revue juridique internationale de Radio-Electricité*, 1932. 6.

HUET (Jérôme), «Droit de l'informatique : la liberté documentaire et ses limites, ou les banques de données à l'épreuve du droit d'auteur (commentaire de

l'arrêt rendu par la Cour de cassation dans l'affaire *Microfor - Le Monde*)», *D.* 1984, chron. 129-136.

HUET-WEILLER (Danièle), «La protection juridique de la voix humaine», *R.T.D. civ.* 1982. 497.

JAVILLIER (Jean-Claude), «La partie obligatoire des conventions collectives», *Droit social* 1971. 259.

JOSSELIN (Muriel), «La notion de contrat d'exploitation du droit d'auteur. Approche de droit comparé», *Bull. D.A.* 1992, vol. XXVI, n° 4, p. 6-16.

JOSSERAND, «Configuration du droit de propriété dans l'ordre juridique nouveau», *Mélanges Sugiyama*, p. 95 et s.

JOUBERT (Claude),
— «Les sociétés de perception et de répartition des droits», Colloque IRPI 1985, p. 181.
— «Les sociétés de perception et de répartition des droits», *R.I.D.A.* 1986, n° 128. 147.

JOURDAIN (Patrice), «La nature de la responsabilité dans les groupes de contrats après l'arrêt d'Assemblée plénière du 12 juillet 1991», *D.* 1992, chron. 150-156.

KAYSER (Pierre)
— «Les droits de la personnalité. Aspects théoriques et pratiques», *R.T.D. civ.* 1971. 445 et s. ;
— «Un conflit de la liberté des conventions et de la liberté de l'auteur : le contrat de mécénat», *Mélanges Audinet*, 1968, p. 129 à 147.

KEREVER (André),
— «La loi du 3 juillet 1985 et la protection des étrangers», *R.I.D.A.*, 1987, n° 133. 3 à 39.
— «Les aspects internationnaux du droit d'auteur et des droits voisins», *R.I.D.A.*, janv. 1989, n° 139. 3-7 ;
— «La Convention internationale pour la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion», *Interauteurs* 1963, n° 150, p. 13-29 ; n° 151, p. 11-40 ; n° 152, p. 115 ; n° 153, p. 245 ;
— «Droit d'auteur, droits voisins et droit de la concurrence», *R.I.D.A.*, n° 151, janv. 1992, p.213 ;
— «Est-il nécessaire de réviser la Convention de Rome et, dans l'affirmative, est-ce le moment opportun pour le faire ?», *Bull.D.A.* 1991, vol. XXV, n° 4, p. 5 ;
— «La loi du 3 juillet 1985 et la protection des étrangers», *R.I.D.A.* 1987, n°133. 3-39 ;
— «Rémunération "équitable" (article 22 de la loi du 3 juillet 1985)»,

R.I.D.A., avril 1991, n° 148. 114-115 ;
— «Révolution française et droit d'auteur», *R.I.D.A.* 1989, n° 141. 3-9.

LAFARGE (Philippe) et GENDREL (Michel), «Lien de subordination et lois sociales dans les professions du spectacle», *Gaz. Pal.* 1959. 1. 40.

LANG (Jack), «La loi du 3 juillet 1985», *R.I.D.A.* 1986, n°127. 7-13.

LANGLOIS (Philippe), «Contrat individuel de travail et convention collective : un nouveau cas de représentation», *Droit social* 1975. 283.

LAURENS (Marcel), «La contrefaçon en matière de chansons», *R.I.D.A.* 1960, n° XXVII. 5.

LE BAYON, «Le sort des fruits dans les différents régimes matrimoniaux», *J.C.P.* 1972. 2459.

LUCAS (André),
— «Propriété littéraire et artistique : exercice des droits des auteurs, oeuvres protégées», *Jurisclasseur civil, annexes, Propriété littéraire et artistique*, fasc. 303 (1990) ;
— «Propriété littéraire et artistique : exercice des droits des auteurs, titularité des droits, *Jurisclasseur civil, annexes, Propriété littéraire et artistique*, fasc. 306 (1990) ;
— «Les droits voisins du droit d'auteur», intervention avec Henri-Jacques Lucas au Colloque Juriscope, 17-18 nov. 1989 : *Europe, satellites et droit d'auteur*, compte rendu *in* : *C.D.A.*, janv. 1990, n° 23, p. 5.

LUCAS (André) et SIRINELLI (Pierre), «L'originalité en droit d'auteur», *J.C.P.* 1993. I. 3681.

LUND (Torben), «Les droits des fabricants de disques», *Etudes sur la propriété industrielle, littéraire, artistique*, Mélanges Marcel Plaisant, Sirey, 1960, p. 259.

LYON-CAEN (Gérard), «Une querelle juridique des anciens et des modernes», *Mélanges Paul Roubier*, t. II, p. 497.

MAGNIEN (Michel), «Le droit de préemption des auteurs de l'oeuvre audiovisuelle», *La Vie judiciaire*, n° 2254, p. 1.

MARCHAND (Jean-Michel), «Police des spectacles et des jeux», *Juriscl. adm.*, fasc. 265 (1982).

MASOUYE (Patrick),
— «La Convention de Rome en matière de droits voisins», *in* : *Les Journées du droit d'auteur*, Bruylant, Bruxelles, 1989, p. 43 et s.
— «La Convention de Rome : réalités et perspectives», *Le Droit d'auteur* 1985. 259-276 ;

— «Les droits des artistes-interprètes ou exécutants, dans la convention de Rome», *R.I.D.A.*, mai 1965, n°46. 171 ;
— «La copie privée : un nouveau mode d'exploitation des oeuvres», *Le Droit d'auteur* 1982. 81-90 ;
— «Le Droit français face à la piraterie des phonogrammes», *R.I.D.A.*, n° 108. 123-155.

MAZEAUD (Henri), «Le droit moral des artistes sur leurs oeuvres et son incidence (à propos de l'arrêt de la Cour d'Orléans rendu dans l'affaire Pierre Bonnard)», *D.* 1959, chron. 133.

MESTRE (Jacques), «La protection, indépendante du droit de réponse, des personnes physiques et des personnes morales contre l'altération de leur personnalité aux yeux du public», *J.C.P.* 1974. I. 2623.

MODOT (A.), «La piraterie des oeuvres audiovisuelles : une véritable flibuste des temps modernes», *Antennes*, avril 1988.

MOLLET-VIEVILLE (Thierry), «La loi du 3 juillet 1985, relative aux droits d'auteur et aux droits voisins», *Gaz. Pal.* 1985. 2. 580.

MOREL (René), «Le contrat imposé», *in* : *Le droit privé au milieu du XX*ème *siècle*, Mélanges Ripert, L.G.D.J., 1950, t. II, p. 116.

NAWROCKI (Boleslaw), «Création musicale et société de consommation (quelques réflexions)», *R.I.D.A.*, janv. 1975, n° L XXX III. 57-105 et avril 1975, n° L XXX IV. 3-39.

NICOLAS-MAGUIN (Marie-France), «Le mandat exclusif», *D.* 1979, chron. 265.

NOEL (Wanda), «*Compulsory licenses and copyright*» («licences obligatoires et droit d'auteur»), *R.I.D.A.*, avril 1981, n° 108. 51-61.

NOGUIER (Pierre),
— «Gestion collective des droits d'auteur et des droits voisins. Rémunération obligatoire ou libre exercice d'un droit ? », *Légipresse* 1993. II. 1.
— «Les définitions de l'oeuvre audiovisuelle», *Légipresse* 1992 . II . 57.

NOWAK (François), «Droits de l'artiste musicien interprète et non pas exécutant», *L'artiste musicien* 1979, n° 46, p. 13.

OST (François) et KERCHOVE (Michel van de), «Interprétation», *Vocabulaire fondamental du Droit*, Archives de philosophie du Droit, tome 35, Sirey, 1990, p. 173.

OURLIAC (P.), «Troubadours et juristes», *Cahiers de civilisation médiévale*, 1965, p. 159.

PARENT (Emmanuelle), «Contrat de commande d'une oeuvre publicitaire», *Juriscl. propr. litt. et art.*, fasc. 391 (1990).

PARISOT (Bernard),
— «La présomption de cession des droits d'auteur dans le contrat de production audiovisuelle : réalité ou mythe ?», *D.* 1992, chron. 75-80 ;
— «Les droits d'auteur et l'oeuvre d'art en régime de communauté», *D.* 1967, chron. 189 ;
— «Les relations entre le droit public de la communication audiovisuelle et la propriété littéraire et artistique : de l'interaction à l'interférence», *D.* 1993, chron. 173.

PARROT (François), «C'est quoi, la rémunération équitable ?», *La lettre d'information de l'ADAMI*, oct. 1991, p. 2.

PATARIN (Jean), «Loi du 11 mars 1957. Commentaire», *Defrénois* 1957. II. 81 et s.

PLAISANT (Robert),
— «Le droit des artistes exécutants», *Revue U.E.R. / Radio et télévision*, vol. XXVI, n° 6 ;
— «Les droits intellectuels et les régimes matrimoniaux», *Mélanges Voirin*, L.G.D.J., 1966, p. 654-665 ;
— «Les créations publicitaires.», Colloque I.R.P.I., *Publicité et droit d'auteur*, Litec, 1990 ;
— «L'oeuvre audiovisuelle. Le contrat de production audiovisuelle», *Les Petites Affiches*, n° 7 du 16 janv. 1987, p. 14. ;
— «Propriété littéraire et artistique : exercice des droits des auteurs, droit moral», *Jurisclasseur civil, annexes, Propriété littéraire et artistique*, 1985, fasc. 310 ;
— «Propriété littéraire et artistique : exercice des droits des auteurs, droit de représentation», *Jurisclasseur civil, annexes, Propriété littéraire et artistique*, 1987, fasc. 338 ;
— «Propriété littéraire et artistique : exercice des droits des auteurs, droit pécuniaire, contrat de commande, d'adaptation et de traduction», *Jurisclasseur civil, annexes, Propriété littéraire et artistique*, 1984, fasc. 321 ;
— «Propriété littéraire et artistique : exercice des droits des auteurs, droit pécuniaire, règles générales», *Jurisclasseur civil, annexes, Propriété littéraire et artistique*, 1987, fasc. 320 ;
— «Une réglementation européenne des droits des artistes exécutants», *Rev. U.E.R.* 1981, vol. XXXII, p. 32.

POLLAUD - DULIAN (Frédéric),
— «Abus de droit et droit moral», *D.* 1993, chron. 97-102 ;
— «Le droit moral en France à travers la jurisprudence récente», *R.I.D.A.*, juill. 1990. 127 et s. ;
— «Propriété littéraire et artistique : exercice des droits des auteurs, droit de reproduction», *Jurisclasseur civil, annexes, Propriété littéraire et*

artistique, fasc. 317 (1989) ;
— «Réflexions sur le Droit de destination», *C.D.A.*, fév. 1989, n° 13. 1-5.

POULAIN (Marie-Annick), «Le statut juridique de l'artiste de spectacle», *Les Petites Affiches*, n° 91 du 29 juil. 1992, p. 30.

REBOUL (Yves), «Le régime juridique de l'interview», *R.I.D.A.* 1987, n° 131, p. 55-79.

REMBE (Rolf), «De la nécessité d'une convention pour les artistes interprètes ou exécutants», *Bull. D.A.* 1991, vol. XXV, n° 4, p. 25-32.

RIDDER (Frédérique de), «Le droit d'auteur et l' administration», *Images Juridiques*, sept. 1991, n° 87, p. 1 à 3

RIPERT (Georges), «Ebauche d'un droit civil professionnel», *Etudes de droit civil à la mémoire de Henri Capitant*, Librairie Edouard Duchemin, 1977, p. 677-693.

RISTICH de GROOTE (Marina), «Les personnages des oeuvres de l'esprit. Approche en droit français», *R.I.D.A.*, oct. 1986, n° 130. 19 et s., spéc. p. 41, C. - *Le statut de l'interprète.*

RIVERO (Jean), «Remarques sur le procédé de l'accord collectif appliqué au droit de l'activité professionnelle», *Droit social*, 1952. I. 656.

ROTH (Docteur E.), «La musique, son exécution et les droits voisins», *R.I.D.A.* 1960, n° XXVIII. 45-51.

ROUAST (André),
— «L'évolution du droit de propriété», rapport à la séance du 7 juil. 1945 de l'Association Henri Capitant, Travaux de l'Association Henri Capitant, t. I, 1945, p. 45 et s. ;
— «Les droits discrétionnaires et les droits contrôlés», *R.T.D. civ.* 1941. 1 et s.

ROUSSEL (Ghislain), «Le droit d'auteur des auteurs salariés et employés : étude comparative de législations nationales», *Le Droit d'auteur* 1990. 232-244.

SACEM, «Création /Edition musicale», *Images Juridiques*, n° 83, 1er juin 1991, p. 4.

SAINT-JOURS (Yves),
— «Le statut juridique des artistes du spectacle et des mannequins», *D.* 1970, chron. 17-20 ;
— «Artistes et mannequins», *Encyclopédie Dalloz, Répertoire de droit du travail* (1976).

SALCZER-SANCHEZ, «Le droit d'auteur et les nécessités de l'enseignement», *R.I.D.A.*,oct. 1981.137.

SANCTIS (Valerio de), «De la nature juridique du droit d'auteur», *Interauteurs*, 1962,p.11-32.

SAPORTA (Marcel),
— «Les droits dits "connexes" au droit d'auteur», *R.I.D.C.* 1952. 42 ;
— «Les reproductions mécaniques et leur usage privé», *R.I.D.A.*, oct. 1953, n° I. 65-89.

SARRAUTE (Raymond), «Peintres et marchands de tableaux», *Gaz. Pal.* 1965.1. doctr. 92.

SARRAUTE (Raymond) et GORLINE (Michel), «Le droit moral de l'acteur de cinéma sur son interprétation», *Gaz. Pal.* 1959, doctr., p. 63.

SAURET (Alain), «Indépendance technique et subordination juridique», *Les Petites Affiches*, n° 73 du 17 juin 1992, p. 24-28.

SAVATIER (René),
— «La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique», *J.C.P.* 1957. I. 1398 ;
— «Le sort, dans la communauté, des droits personnels à l'un des époux»., *Defrénois* 1960. I., art. 27867, p. 25 ;
— «Essai d'une présentation nouvelle des biens incorporels», *R.T.D. civ.* 1958. 331-360, spéc. n^{os} 42 et s.

SCHMIDT (André),
— «L'application jurisprudentielle de la loi du 11 mars 1957», *R.I.D.A.*, juil. 1975, n°LXXXV. 74-100 ;
— «France. Le "cover musical" illicite», *in* : *Music and the new technologies*, M.I.D.E.M. 1988, I.A.E.L. (International Association of Entertainment Lawyers), éd. Maklu, Koninginnelaan 96 73 15 EB Apeldoorm NETHERLANDS Sommerstraat 13-15 2018 Antwerpen, Belgique, p. 197 à 205.

SILLARD MALPHETTES (Dominique-Catherine), «Droits voisins du droit d'auteur : principes et limites de l'article 15 de la loi du 3 juillet 1985», *C.D.A.* 1988, n° 2, p. 18.

SOHM-BOURGEOIS (Anne-Maris), «La personnification de l'animal : une tentation à repousser», *D.* 1990, chron. 33.

SOOKMAN (Barry B), «La création assistée par ordinateur d'oeuvres protégées par le droit d'auteur», *C.P.I.* 1990, vol. 2, n° 2, p. 187.

SPURGEON (C.-P.), « L'échantillonnage (*sampling*), numérique.Quelques considérations juridiques», *Bull. D.A.* 1992, vol. XXVI, n° 2, p. 8-21.

STANC (Christian Le), «La propriété intellectuelle dans le lit de Procuste : observations sur la proposition de loi du 30 juin 1992 relative à la protection des «créations réservées», *D.* 1993, chron. 4.

STROWEL (Alain), «Licences non volontaires et socialisation du droit d'auteur : un danger ou une nécessité ?», *C.P.I.* 1991, vol. 3, n° 2, p. 161.

STROWEL (Alain) et DOUTRELEPONT (Carine), «La socialisation du droit d'auteur à travers la généralisation des licences non volontaires : un danger ou une nécessité ?», *R.I.E.J.* 1989, n°22, p.133 à 148.

TAFFOREAU (Patrick),
— «Droits d'auteur et droits voisins», *La Lettre du musicien,* mai 1986, p. 10 ;
— «Définition juridique du metteur en scène», *La Lettre du musicien,* nov. 1986, n° 31, p. 14 ;
— «Les imitateurs et le droit», *La Lettre du musicien,* oct. 1988, n° 62, p. 22 ;
— «Nature juridique de l'improvisation», *La Lettre du musicien,* nov. 1988, n° 65, p. 30 ;
— «Code du droit d'auteur et des droits voisins», *La Lettre du musicien,* mars 1989, n° 70, p. 29 ;
— «Le droit de siffler», *La Lettre du musicien,* déc. 1989, n° 81, p; 34 ;
— «Le droit moral du chef d'orchestre», *La Lettre du musicien,* déc. 1990, n° 96, p. 41 ;
— «Qu'est-ce qu'elle a ma chanson ?», *La Lettre du musicien,* déc. 1990, n° 96, p. 41 ;
— «Musique et droit des marques», *La Lettre du musicien,* mai 1991, n° 103, p. 43 ;
— «Le droit patrimonial des artistes-interprètes», *La Lettre du musicien,* nov. 1991, n° 109, p. 49 ;
— «Le "play-back" et le droit», *La Lettre du musicien,* déc. 1991, n° 111, p. 52 ;
— «Le chef d'orchestre est-il l'employeur des musiciens ?»; *La Lettre du musicien,* mars 1992, n° 114, p. 47 ;
— «De l'influence de la peur en avion sur l'exécution des contrats», *La Lettre du musicien,* juin 1992, n° 119, p. 56 ;
— «Le droit de rétention des musiciens», *La Lettre du musicien,* 1ère quinzaine de mars 1993, n° 129, p. 56 ;
— «Droit d'auteur et régimes matrimoniaux», *La Lettre du musicien,* 1ère quinzaine de mai 1993, n° 132, p. 56 ;
— «Actualité européenne : l'harmonisation de la propriété littéraire et artistique», *La Lettre du musicien,* sept. 1993, n° 136, p. 60 ;
—«Les coups de théâtre de la *rémunération équitable*», *La Lettre du musicien,* déc. 1993, n° 141, p. 64.

TALLON (Denis), «Droits de la personnalité», *Rép. civ. Dalloz,* v° *Personnalité (Droits de la),* 1981.

THOMAS (Ian D.), «La révision de la Convention de Rome. Est-elle nécessaire ? Est-ce le moment ?», *Bull. D.A.* 1991, vol. XXV, n°4, p.33 à 37.

THOMPSON (Edward), «La piraterie des phonogrammes», *Le Droit d'auteur* 1980. 199.

TOURNIER (Alphonse),
— «L'arrêt de Bruxelles du 9 mai 1983 sur l'usage radiophonique des disques du commerce», *R.I.D.A.*, oct. 1953, n° I. 11-43 ;
— «L'auteur et l'artiste interprète ou exécutant.», *R.I.D.A.* 1960, n° XXVIII, p. 53-77 ;
— «La Conférence de Rome, *R.I.D.A.*, n° XXXIV, p. 49 ;
— «L'exécution mécanique», *R.I.D.A.*, n° IX. 61 ;
— «La notion d'enregistrement éphémère», *R.I.D.A.*, janv. 1954, n° II. 31-46 ;
— «Quelques considérations nouvelles sur l'usage radiophonique des disques du commerce», *R.I.D.A.*, oct.1961, n°XXXIII. 85-107 ;
— «La vertu des contrats-type», *R.I.D.A.*, juil. 1954, n° IV. 59-79

TOURNIER (Jean-Loup), «Le droit exclusif du compositeur de musique : réalité ou fiction ?», *R.I.D.A.*, n° XXXIII. 21.

UNESCO, «Réunion de réflexion sur"le droit d'auteur face au défits de l'an 2000"», Maison de l'UNESCO, Paris, 16-18 nov. 1992; *Bull. D.A.*, 1992, vol. XXVI, n° 4.

VALLIER (Maurice), «La copie privée», *La lettre d'information de l'ADAMI*, oct. 1991, p. 3.

VAN BUNNEN (Louis), «Droits voisins du droit d'auteur : plaidoyer pour une théorie extensive», *R.D.I.*, mai 1986, n° 5, p. 169 à 185.

VASSEUR (Michel), «Un nouvel essor du concept contractuel. Les aspects juridiques de l'économie concertée et contractuelle», *R.T.D. civ.* 1964. 5-48.

VAUNOIS (Louis), «L'évolution du droit moral», *Mélanges Marcel Plaisant*, 1960, p. 295 à 301.

VAUTIER (Patrice), «La Goulue de la musique», *Le Canard enchaîné*, mercredi 5 fév. 1992.

VERDIER (Jean-Maurice), «Négociation collective et représentativité syndicale. Du pluralisme intégral au pluralisme tempéré», *Etudes Alex Weill*, Dalloz-Litec, 1983.

VINCENT (Jean),
— «F.I.M.- F.I.A.- I.F.P.I., Conférence de Genève, 4-5 juillet 1988 "Syndicats et sociétés de perception"», *L'artiste musicien* 1988, n° 84, p. 10 ;
— «La loi du 3 juillet 1985 et le nouveau statut des musiciens d'orchestre», *L'artiste musicien* 1986, n° 76, p. 6.

VINCENT (Jean-Marie),
— «Le droit des artistes-interprètes, un nouveau droit de propriété intellectuelle, méconnu et peu respecté», *C.D.A.* n° 8, sept. 1988, p. 1-7 ;
— «Le *play-back*. L'utilisation passée et future des enregistrements sonores pour l'accompagnement des artistes se produisant à la télévision», *Gaz. Pal.* 1988. 2 doctr. 528.

VIVANT (Michel),
— «Informatique et propriété intellectuelle », *J.C.P.* 1984. I. 3169, n° 14-24 ;
— «Pour une compréhension nouvelle de la notion de courte citation en droit d'auteur», *J.C.P.* 1989. I. 3372.

ZÉNATI (Frédéric), «Pour une rénovation de la théorie de la propriété», *R.T.D. civ.* 1993. 305-323.

V. - NOTES DE JURISPRUDENCE

AUDIT (Bernard), note sous Paris, 4ème ch. B, 6 juil. 89, *D.* 1990. 152.

BIZIÈRE, observations sous Paris, 10 juin 1964, *J.C.P.* 1965. II. 13980.

BROUCHOT (Jean), note sous Cass. crim., 11 juin 1953, *D.* 1954. 1. 61.

CABANNES, concl. sous Ass. plén., 30 oct. 87, *Microfor c/ Le Monde*, *D.* 1988. 21.

CABRILLAC (Michel), note sous Paris, 1ère ch., 12 déc. 1964, *Bernheim-Tenoudji, Films Marceau c/ Contrib. indirectes, Wiel, ès qualités, Films Sacha Gordine*, *D.* 1965. 586.

COLIN (Ambroise), note sous Cass. civ., 25 juin 1902, *Cinquin c/ Lecocq*, *D.C.* 1903. 1. 5.

COLOMBET (Claude),
—note sous Cass. civ. 1ère, 13 nov. 1973, *Consorts Renoir c/ Guino*, *D.* 1974. 533 ;
—note sous T.G.I. Paris, 30 nov. 88, *D.* 1990. 52.

CORNU (Gérard), observations sur Dijon, 28 juin 74, *R.T.D. civ.* 1976. 160.

DAVERAT (Xavier),
—note sous Paris, 1ère ch. B, 29 juin 1990, *Caisse de retraite et de prévoyance du cinéma, du spectacle et de l'audiovisuel c/ Le Théâtre musical de Paris et autres*, *D.* 1992. 161 ;
—note sous Cass. civ. 1ère, 16 juil. 1992, *S.N.A.M. c/ Sté Antenne 2*, *D.* 1993. 220 ;
—note sous Cass. civ. 1ère, 28 mai 91, *Cts Huston et autre c/Sté Turner Entertainment Co.et autres*, *Les Petites Affiches* 19 fév. 1993, n° 22, p.15 ;
—note sous Cass. com., 5 nov. 1991, *SDRM c/ France Loisirs*, *D.* 1993. 63 ;
—note sous Cass. soc., 25 janv. 1990, *Sté Centre artistique de Paris-Salle Pleyel c/ Association Les Congés spectacles et autres*, *D.* 1992. 161 ;
—note sous Cass. soc., 31 oct. 1991, *D.* 1992. 490 ;
—note sous Cass. civ. 1ère, 25 mai 1992, *Boisset et autres c/ Sté Worldvision Entreprise Inc. et autres*, *D.* 1993. 184 ;
—note sous Paris, 1ère ch. B, 16 déc.1988, *D.* 1992. 490 ;
—note sous Cass. civ. 1ère, 16 juil. 92, *Syndicat national des artistes musiciens et autre c/ Soc. Antenne 2*, *D.* 1993. 220.

DEBBASCH (Charles),
—observations sous Trib. corr. Seine, 17 ème ch., 10 mai 67, *Jules Moch et Christian Pineau c/ Roger Stéphane et autres*, *J.C.P.* 1968. II 15325 ;

—note sous T.G.I. Paris, 3ème ch., 15 mai 91, *Société SPADEM c/ Société Antenne 2*, *D.* 1992. 146.

DEPARIS (Ariane), note sous T.G.I. Paris, 3ème ch., 15 mai 91, *Société SPADEM c/ Société Antenne 2*, *Les Petites Affiches* 1993, n° 39, p. 4.

DERIEUX (Emmanuel), note sous Cass. civ. 1ère, 1er mars 1988, *Sté Agueda "Le fox-Trot" c/ SACEM*, *Les Petites Affiches,* n° 75 du 23 juin 1989, p. 23.

DESBOIS (Henri),

—note sous Cass. civ. 1ère, 6 déc.1966, *Sté Films Marceau et autres c/ Sté des Gens de Lettres* (2 arrêts), *D.* 1967. 381 ;

—note sous Cass. civ. 1ère, 19 fév. 1975, *Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) c/ SA Librairie Armand Colin*, *D.* 1975. 534 ;

—note sous Cass. civ. 1ère, 1er juin 77, *Aff. Michel Fugain c/ Le Monde*, *D.* 1978. 230 ;

—observations sur Paris, 1ère ch., 8 juil. 72, *Société des disques Vogue International-Industrie c/ Société Alpha et autres (Jacques Dutronc), R.T.D. com.* 1974. 91 ;

—observations sur Cass. civ. (1ère sect. civ.), 4 janv. 64, *Soc. Urania records et soc. Thalia disques c/ Consorts Furtwaengler*, *R.T.D. com.* 1964. 320-327 ;

—observations sur Paris, 1ère ch., 8 juil. 1971, *Jean Darnel c/ Emile Noël et Association pour la sauvegarde et la mise en valeur du Paris historique (Festival du Marais), R.T.D. com.* 1973. 100 ;

—observations sur Cass. civ. 1ère, 13 nov. 1973, *Renoir c/ Guino*, *R.T.D. com.* 1971. 698 ;

—observations sur Paris, 1ère ch., 13 fév. 57, *Vve Lehmann c/ Soc. Le chant du monde et Screpel*, *R.T.D. com.* 1957. 653-659 ;

—observations sous Paris, 2ème ch. nouvelle, 24 déc. 40, *Dame Martinelli et Union des Artistes c/ Société Radio Nathan Vitus et autres*, *J.C.P.* 1941. II, n°1649 ;

—observations sur Versailles, 23 juin 82, *S.N.E.P.A. c/ Radio France*, *R.T.D. com.* 1982. 434 ;

—note sous Cass. civ. 1ère, 3 déc. 68, *D.* 1969. 499 ;

—observations sur Cass. civ. 1ère, 15 mars 1977, *S.P.E.D.I.D.A.M.E. et consorts S.N.I.C.O.P. c/ O.R.T.F., R.I.D.A.*, juil. 1977, n° LXXXXIII. 141-146 ; *R.T.D. com.* 1977. 501 ;

—observations sur Cass. civ. 1ère, 5 nov. 80, *S.N.E.P.A. c/ Radio France*, *R.T.D. com.* 1981. 544-546 ;

—observations sur Trib. civ. Seine, 1ère ch., 4 janv. 56, *Consorts Furtwaengler c/ Soc. Thalia et Soc. Urania*, *R.T.D. com.* 1956. 275-279 ;

—observations sur Trib. civ. Seine, réf., 19 déc. 53, *Furtwaengler c/ Soc. Urania et autres.*, *R.T.D. com.* 1954. 637, obs. Desbois ;

—observations sur Paris, 1ère ch., 8 juil. 1972, *Société des disques Vogue International-Industrie c/ Sté Alpha et autres*, *R.T.D. com.* 1974. 91 ;

—note sous Paris 4ème ch. B, 30 nov. 74, *Affaire Dalida* : *Jean Stout c/ O.R.T.F.*, *R.I.D.A.* 1975, n° LXXXIV. 142-146.

DETTON, concl. sous C.E., 20 nov. 31, *aff. Frantz, Rev. jur. int. radiodiff.* 1932. 57.

EDELMAN (Bernard),
—note sous Cass. civ. 1ère, 11 janv. 1989, *Fabris c/ Sté Airone International Arts et autre, D.* 1989. 308 ;
—note sous Paris, 1ère ch. A, 31 mai 88, *Bruckberger c/ Agostini et autres, D.* 1990. 235 ;
—note sous T.G.I. Paris, 10 janv. 90, *Aff. Rostropovitch, D.* 1991. 206 ;
—note sous T.G.I. Paris, 4 oct. 88, *SPEDIDAM et autres c/ Radio France, D.* 1990. 54, *J.C.P.* 1990, éd.G, I 3433, n°9 ;
—note sous T.I. Versailles, 3 mai 87, *D.* 1987. 382 ;
—note sous Versailles, 1ère ch., 13 fév. 1992, *Cautela c/ Tony Rallo, D.* 1993. 402 ;
—note sous Paris, 21ème ch., 10 nov. 1992, *SARL Editions 23 c/ Jean Guidoni D.* 1993. 418.

FONTANGES (Ch.), note sous Cass. civ., 2 fév. 1927, *Marchand c/ Oranie L'Host, D.* 1927. 1. 164.

FOULON-PIGANIOL (Jacques), note sous Paris, 7ème ch., 27 fév. 1967, *Sté de Presse Marcel Dassault c/ Dame Brigitte Bardot, D.* 1967. 450.

FRANÇON (André),
—observations sur Cass. civ. 1ère, 12 janv. 1988, *Editions Salabert c/ Thierry Le Luron, Bernard Mabille et autres, R.T.D. com.* 1988. 227 ;
—observations sous Cass. civ. 1ère, 1er mars 1988, *Sté Agueda "Le fox-Trot" c/ SACEM, J.C.P.* 1988. II. 21120 ;
—note sous Paris, 1ère ch. A, 2 avril 1991, *SA Editions de la Manufacture et autre c/ Ville de Nantes, D.* 1991. 483 ;
—observations sous T.G.I. Paris, 9 janv. 1970, *J.C.P.* 1970. II. 16645 ;
—observations sur T.G.I. Paris, 3ème ch., 14 mai 1992, *Michel Sardou et autres c/ André Lamy et autres, R.T.D. com.* 1993. 96 ;
—observations sur Ass. plén., 30 oct. 87, *Microfor c/ Le Monde, R.T.D. com.* 1988, n° 41 (janv.-mars) ;
—observations sur Cass. civ. 1ère, 4 oct. 1988, *Ponty c/ Chamberland et autres, R.T.D. com.* 1990. 32 ;
—observations sur Paris, 2 juil. 1992, *Masson c/ Pactet, R.T.D. com.* 1993. 95 ;
—observations sur Paris, 8 oct. 82, *Soc. Rannou Graphie et autre c/ Comité National pour la Prévention des Reproductions illicites (C.N.P.R.I.), Editions Bordas, R.T.D. com.* 1983. 434-437 ;
—observations sur Versailles, 23 juin 1982, *SNEPA c/ Radio France, R.T.D. com.* 1982. 434 ;
—observations sur Cass. civ. 1ère, 22 mai 79, *Michel Fugain c/ Le Monde, R.T.D. com.* 1980. 81 ;
—observations sous Cass. civ. 1ère, 9 nov. 83, *Microfor c/ Le Monde, R.T.D. com.* 1984. 96, *J.C.P.* 1984. II. 20189 ;
—observations sur Cass. civ. 1ère, 22 mars 1988, *SARL Vauban Production c/ Alex Joffé, R.T.D. com.* 1988. 629 ;

—observations sur Cass. civ. 1ère, 13 avril 88, *Lengelle dit Tardy c/ Librairie Larousse et autres, R.T.D. com.* 1989. 238 ;
—observations sous T.G.I. Paris, 9 janv. 1970, *Sté Editions et Productions musicales du Pactole c/ Sté Editions Arpèges, J.C.P.* 1971. II. 16645 ;
—observations sur T.G.I. Paris, 15 oct. 1992, *Lindon et S.A.C.D. c/ La Compagnie Brut de Beton et Boussagol (affaire "En attendant Godot"), R.T.D. com.* 1993. 98 ;
—observations sur T.G.I. Paris, 1ère ch., 27 nov. 1985, *VAAP et Zorine c/ Théâtre du Lucernaire, R.T.D. com.* 1986. 397, *R.I.D.A.* 1986, n° 128. 166 ;
—observations sur T.G.I. Paris, 4 juin 80, *affaire Léo Ferré, R.T.D. com.* 1981. 80 ;
—observations sur T.G.I. Paris, 20 déc. 1989, *Ville de Nantes et Sté Le Cherche Midi Editeur c/ Dumas et Sté Editions de la Manufacture, R.T.D. com.* 1990. 29.

GAUBIAC (Yves), note sous T.G.I. Pau, 30 mars 1988, *Ministère public et autre c/ Vendôme, R.I.D.A.*, juil. 1988, n° 137. 113 ;

GAUDEL (Denise),
— note sous T.G.I. Paris, 3ème ch., 28 juin 89, *Les Petites Affiches*, n° 17 du 8 fév. 91 ;
— note sous Paris, 1ère ch. A, 10 juil. 1990, *Les Petites Affiches*, n° 17 du 8 fév. 91, p. 9 ;
— commentaire de Civ. 1ère, 16 juil. 1992, *SNAM c/ Antenne 2, Les Petites Affiches*, n° 139 du 19 nov. 1993, chron. de droit de l'audiovisuel n° X, p. 11-12.

GAUTIER (Pierre-Yves),
—note sous T.G.I. Paris, 3ème ch., 12 janv. 1988, *Romano Musumarra c/ Editions Musicales "Le Minotaure" (aff. Jeanne Mas), R.I.D.A.*, juil. 1988, n° 137. 116 ;
—note sous Cass. civ. 1ère, 18 oct. 1989, *Jean-Jacques Tazartez dit Nicolas Peyrac c/ Evelyne Guglielmi, D.* 1990. 505 ;
—note sous Cass. civ. 1ère, 4 fév. 92, *Soc.Trust Company Bank et autres c/ Mme Desforges et autre, D.* 1992. 261 ;
—note sous Cass. civ. 1ère, 4 avril 91, *Mme Widmaier c/ Consorts Picasso et autre, D.* 1992. 261 ;
—note sous Cass. civ. 1ère, 4 oct. 1988, *Ponty c/ Chamberland et autres, D.* 1989. 482 ;
—note sous Cass. civ. 1ère, 12 janv. 1988, *Editions Salabert c/ Thierry Le Luron, Bernard Mabille et autres, D.* 1989. 1 ;
— note sous T.G.I. Paris, 3ème ch., 26 janv. 1989, *Alain Villain c/ Polygram France-Hollande et R.F.A., FNAC et Lido Music, R.I.D.A.*, oct. 1989, n° 142. 348.

GAUTREAU (Michel), observations sous Paris, 4ème ch., 22 nov. 1990, *S.A. Polygram et autre c/ Villain et autres*, aff. «Les Boréades» de Rameau, *J.C.P.* 1991. II. 21736.

GAVALDA (Christian),
—note sous Paris, 6 mars 1991, *Syndicat français des artistes interprètes (S.F.A. et autres c/ Union des producteurs de films (U.P.F.), Les Petites Affiches* 1992, n° 85, p. 8 ;
—note sous Cass. civ. 1ère, 28 mai 1991, *Consorts Huston et autres c/ Sté Turner*

Entertainment, *Les Petites Affiches* 1992, n° 85, p. 16 ;
—note sous Cass. civ. 1ère, 9 oct. 1991, *Robert and Partners c/ Société Joker*, *Les Petites Affiches* 1992, n° 85, p. 10 ;
—note sous T.I. Paris, 17 juin 92, *C.N.C., F.N.D.F., F.N.C.F. c/ Soc. Virgin Stores S.A.*, *Les Petites Affiches* 1993, n° 39, p. 10.

GHESTIN (Jacques), note sous Paris, 4ème ch., 22 avril 82, *affaire Léo Ferré, D.* 1984. 397.

GOBIN (Alain),
—observations sous Paris, 4ème ch., 22 avril 82, *affaire Léo Ferré, J.C.P.* 1983. II. 19948 ;
—observations sous T.G.I. Paris, 1ère ch., 19 mai 82, *affaire Maria Callas*, *J.C.P.* 1983. II. 19955.

HASSLER (Théo),
—note sous Cass. civ. 1ère, 9 oct. 1991, *Joker c/ Robert and partner*, *Les Petites Affiches* 1992, n° 147, p. 9 ;
—observations sous Cass. civ. 1ère, 17 juil. 90, *J.C.P.* éd. E., 1991. II. 147.

HOVASSE-BANGET, observations sous T.G.I. Paris, 20 déc. 89, *J.C.P.* II. 21560.

HUET (Jérôme), observations sous Ass. plén., 30 oct. 87, *Microfor c/ Le Monde*, *J.C.P.* 1988. II. 20932.

IENNE (Jean-Christophe), note sous T.G.I. Paris, 15 mai 91, *Bessand-Massenet c/ S.A.R.L. Foxtrot Productions*, *Les Petites Affiches* 1993, n° 39, p. 10.

KEREVER (André),
—note sous Paris, 1ère ch. A, 10 juil. 90, *R.I.D.A.*, janv. 1991, n° 147. 296 ;
—note sous Paris, 2 juil. 1992, *Masson c/ Pactet*, *R.I.D.A.*, oct. 1992, n° 154. 166 ;
—note sous T.G.I. Paris, 3ème ch., 14 mai 92, (*Imitation d'une chanson de Michel Sardou par André Lamy)*, *R.I.D.A.*, oct. 1992 ;
—note sous Trib. com. Nanterre, 2 déc. 1992, *Antenne 2 c/ T.F.1*, *R.I.D.A.*, avril 1993, n° 156. 188.

LAMOUREUX et POCHON, note sous Paris, 4ème ch. A, 7 juin 83, *affaire Claude François*, *Gaz. Pal.* 1984. 2. 528.

LANGLADE (Jean-Pierre), observations sous Cass. civ. 2ème, 8 juil. 81, *Consorts Brel c/ Sté Cogédipresse (Paris-Match) et autres*, *J.C.P.* 1982. II. 19830.

LE TOURNEAU et DURAND (Jean-François), observations sous Cass. civ. 1ère, 4 juin 1971, *Dame Adam et autre c/ Dame Gatien et autre*, *J.C.P.* 1971. II. 16913.

LELOUP (Jean-Marie), observations sous Paris, 1ère ch., 8 juil. 72, *Société des disques Vogue International-Industrie c/ Société Alpha et autres (affaire Jacques Dutronc)*, *J.C.P.* 1973. II. 17509.

LINDON (Raymond),
—concl. sous Cass. civ. 1ère, 6 déc.1966, *Sté Films Marceau et autres c/ Sté des Gens de Lettres* (2 arrêts), *J.C.P.* 1967. II. 14937 ;
—note sous Paris, 10 juil. 1957, *D.* 1957. 622 ;
—note sous Orléans, 18 déc. 1979, *Chapelle c/ Dame Julien*, *D.* 1981. 263 ;
—note sous Paris, 1ère ch., 10 juil. 1957, *Dutourd c/ Royer de la Bastie et autres*, *D.* 1957. 662 ;
—note sous Paris, 1ère ch., 14 mai 1975, *Dame Dorléac dite Deneuve c/ SA Presse-Office*, *D.* 1976. 291 ;
—note sous T.G.I. Paris, 1ère ch., 19 mai 1982, *Dames Dimitriadou et Calogeropoulos c/ Sté Radio-France et Charles Vannes Van Poelvoorde*, *D.* 1983. 147 ;
—note sous T.G.I. Paris, réf., 14 mai 74, *Carole Laure c/ Soc. V.M. Productions*, *D.* 1974. 766 ;
—concl. sous Cass. civ. 1ère, 4 juin 1971, *Dame Adam et autre c/ Dame Gatien et autre*, *D.* 1971. 489 ;
—observations sous Cass. civ. 1ère, 18 mars 71, *Abadie c/ O.R.T.F. et Association des paralysés de France*, *J.C.P.* 1971. II. 16763 ;
—concl. sous Paris, 1ère ch., 13 fév. 57, *Soc. Thalia disques et Soc. Urania records inc. c/ Consorts Furtwaengler*, *J.C.P.* 1957. II. 9838.

LYON-CAEN (Charles),
—note sous Req., 16 sept. 1880, *Gaudichot dit Michel Masson c/ Gaudichot*, *S.* 1881. 1. 25 ;
—note sous Cass. civ., 25 juin 1902, *Cinquin c/ Lecocq*, *S.* 1902. 1. 305.

LYON-CAEN (Gérard),
—note sous T.G.I. Paris, 23 nov. 1968, *Sté Quadrangle-films c/ Sophia Loren*, *D.* 1969. 402-404 ;
—note sous Paris, 1ère ch., 30 mai 1961, *Curd Jurgens c/ Sté Régina*, *D.* 1961. 669 ;
—note sous T.G.I. Paris, 3ème ch., 17 nov. 1967, *Sté Paris Film-Production c/ Jean-Paul Belmondo*, *D.* 1968. 407 ;
—observations sous Cass. crim., 2 déc. 1964, *Gayout et autres*, *J.C.P.* 1965. II. 14069.

MARCHI (Jean-Pierre), note sous T.G.I. Saumur, 15 mai 1987, *SACEM c/ Roger Tremblay*, *Gaz. Pal.* 1987. 2. 18.

MESTRE (Jaques), note sous C.E., 20 nov. 31, *aff. Frantz*, *Rev. jur. int. radiodiff.* 1932. 57.

NETTER (Alain-Pierre), note sous T. com. Paris, 17 mars 1972, *Production du Chesne c/ Laboratoires GTC-CTM*, *Revue de jurisprudence commerciale* 1972. 244.

NICOT, rapport sur Ass. plén., 30 oct. 87, *Microfor c/ Le Monde*, *J.C.P.* 1988. II. 20932.

PLAISANT (Robert),

—observations sous Cass. civ. 1ère, 7 mars 84, *Soc. Rannou Graphie et autre c/ Comité National pour la Prévention des Reproductions illicites (C.N.P.R.I.), Editions Bordas, J.C.P.* 1985. II. 20351 ;

—observations sous Trib. civ. Seine, 3ème ch., 19 fév. 55, *Francined c/ Sté Franco-London Film, J.C.P.* 1955. 8678 ;

—observations sous Cass. civ. 1ère, 15 mars 1977, *S.P.E.D.I.D.A.M.E. et consorts S.N.I.C.O.P. c/ O.R.T.F., J.C.P.* 1979. II. 19153 ;

—observations sous Paris, 4ème ch. B, 30 nov. 74, *O.R.T.F. c/ SPEDIDAME,Jean Stout et autres (affaire Dalida), J.C.P.* 1976. II. 18336 ;

—observations sous Trib. civ. Seine, 2 juil. 58, *Aff. Jean Cocteau, J.C.P.*1958. II. 10762.

PLAISANT (Robert) et SIALELLI (J.-B.),

—observations sous Paris, 1ère ch., 25 mai 55, *S.A.R.L.Thalia Disques c/ Vve Schlusnus, J.C.P.* 1955. II. 8806, obs. anonymes : renvoi à *J.C.P.* 1954. II. 8114 ;

—observations sous Trib. civ. Seine, réf.,19 déc. 53, *Furtwaengler c/ Soc. Urania et autres., J.C.P.* 1954.II.8114 ;

—observations sous Trib. civ. Seine, réf., 8 mars 54, *Phil. de Vienne c/ Lederer et Thalia Disques, J.C.P.* 1954. II. 8114.

PLUYETTE (Philippe), note sous Cass. civ. (1ère sect. civ.), 4 janv. 64, *Soc. Urania records et Soc. Thalia disques c/ Consorts Furtwaengler, D.* 1964. 321.

PUECH (Marc), note sous T.G.I. Paris, 3ème ch., 8 nov. 1973, *Beauvais c/ Valery, D.* 1975. 401.

RAIMBAULT, concl. sous Trib. civ. Seine, 23 avril 37, *Rigault dit Marnay c/ Chaprot et Capelier, Gaz. Pal.* 1937. II. 247.

RAISON (A.), note sous Paris, 4ème ch., 22 avril 82, *affaire Léo Ferré, Journ. not. et av.* 1982. 1586.

RAYNARD (Jacques),

— note sous Cass. civ. 1ère, 28 mai 1991, *Cts Huston et autres c/ Sté Turner Entertainment Co et autres, D.* 1993. 197 ;

—note sous Cass. civ. 1ère, 10 mars 1993, *Association La Fraternité blanche universelle c/ Boizeau et autres, J.C.P.* 1993. II. 22161, p. 462.

RAYNAUD (Pierre), observations sur Paris, 10 juil. 1957, *R.T.D. civ.* 1958. 135.

SARRAUTE (Raymond), note sous Paris, 1ère ch., 15 nov. 66, *Guille c/ Colmant, Gaz. Pal.* 1967. 1. 17.

SIRINELLI (Pierre), note sous Cass. civ. 1ère, 14 mai 1991, *Raymond Chiavarino c/ Sté S.P.E., R.I.D.A.,* janv. 1992, n° 151, p. 272.

TOULEMON (André), note sous Trib. civ. Seine, 23 avril 37, *Rigault dit Marnay c/ Chaperot et Copelier*, *S.* 1938. 2. 57.

VERDIER (Jean-Maurice), Paris, 3ème ch., 29 nov. 1962, *Pilon c/ S.A. Philipps Pain et Vermorel*, *D.* 1963. 648.

VIGNETON, note sous Dijon, 28 juin 74, *D.* 1975. 564.

VIRENQUE (Antoine), note sous T.G.I. Nanterre, 1er avril 92, *Soc. Philip Morris Product Inc. c/ Ministère des affaires sociales et de l'intégration, délégué à la santé, C.N.A.M. et Comité français d'éducation pour la santé*, *Les Petites Affiches* 1993, n° 39, p. 12.

WEILL (Alex), observations sous Orléans, aud. sol., 18 fév. 1959, *Consorts Bonnard -Terrasse c/ Consorts Bowers*, *J.C.P.* 1959. II. 11141.

WEKSTEIN (Isabelle), Paris, 4ème ch. A, 27 fév. 90, *D.* 1991. 300.

TABLE DES MATIERES

Pages

INTRODUCTION 6

PREMIERE PARTIE

L'INTERPRETATION MUSICALE, OBJET D'UN DROIT VOISIN 27

TITRE PRELIMINAIRE : **LA NOTION D'INTERPRETATION** 29

SECTION I. - **Approche musicologique** 30

§ 1. - *L'évolution historique du concept d'interprétation* 30

§ 2. - *Définition générale et esthétique* 37

SECTION II. - **Approche juridique** 43

§ 1. - *De lege lata* 45
A. - L'interprétation dans le Code de la propriété intellectuelle 45
B. - L'interprétation dans la jurisprudence 53
C. - Le droit du travail 58
D. - L'interprétation dans la Convention internationale de Rome du 26 octobre 1961 61

§ 2. - *De lege ferenda* 63

A. - Les qualifications doctrinales 63
B. - Difficultés de qualification. Application à quelques cas particuliers 72
C. - Conclusion sur la nature juridique de l'interprétation 97

TITRE PREMIER : **LES INCIDENCES DE LA NATURE DE L'INTERPRÉTATION SUR LE CONTENU DU DROIT DE L'ARTISTE-INTERPRÈTE (LE DROIT PATRIMONIAL)** 102

SOUS-TITRE I. - LE DROIT PATRIMONIAL 106

CHAPITRE I. - **Le contenu du droit patrimonial** 107

SECTION I.- **L'objet de l'autorisation** 107

§ 1. - *L'objet de l'autorisation dans les spectacles vivants* 108

A. - Communication au public de l'interprétation 109
B. - Fixation de la prestation 110

§ 2. - *L'objet de l'autorisation en vue d'utilisations secondaires* 113

A. - La reproduction de la prestation 114
B. - La communication au public de la fixation ou de la reproduction 114
C. - L'utilisation séparée du son et de l'image 115

SECTION II. - **Le droit d'autoriser** 118

§ 1. - *Définition du droit d'autoriser* 118

§ 2. - *Forme de l'autorisation* 122

§ 3. - *Portée du droit d'autorise* 123

CHAPITRE II. - **La contrepartie pécuniaire de l'autorisation** 126

§ 1. - *La nature de la rémunération* 128

§ 2. - *Les modes de fixation de la rémunération* 133

I. - Le domaine de la liberté contractuelle 133

II. - Le domaine des accords collectifs 134

A. - Principes 134

B. - Applications 135

III. - Le domaine de l'intervention administrative 138

A. - Principes 138
B. - Applications 142

SOUS-TITRE II. - LES LIMITES APPORTÉES AU DROIT PATRIMONIAL 152

CHAPITRE I. - **Les exceptions par suppression du droit patrimonial** 154

SECTION I. - **Fondement des exceptions aux droits des artistes-musiciens** 156

SECTION II. - **Conditions d'application des exceptions** 158

§ 1. - *Les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille (art. L. 211-3, 1°)* 160

A. - La notion de représentation 160
B. - La notion de cercle de famille 161
C. - La notion de gratuité 162

§ 2. - *Les analyses et courtes citations (art. L. 211-3, 3°)* 163

A. - Le support des analyses et courtes citations 164
B. - Les éléments constitutifs 165

§ 3. - *Les revues de presse* 171

§ 4. - *La parodie, le pastiche et la caricature* 171

A. - Définitions 171
B. - Les éléments constitutifs 178

§ 5. - *Les prestations accessoires à un événement* 179

SECTION III. - **La portée de l'atteinte aux droits** 185

§ 1. - *Le droit patrimonial* 185

§ 2. - *Le droit moral* 186

CHAPITRE II. - **Les exceptions restreintes au droit d'autoriser (Les licences légales)** 187

§ 1. - *Le fondement des licences légales* 189

A. - Les fondements pratiques 190
B. - Les fondements théoriques 191

§ 2. - *La nature juridique des licences légales* 192

§ 3. - *Le champ d'application des licences légales* 197

A. - Les utilisations secondaires de phonogrammes du commerce (art. L. 214-1, 1° et 2° du Code de la propriété intellectuelle) 198
B. - La copie privée de phonogrammes et vidéogrammes (art. L. 211-3, 2° et L. 311-1 à L. 311-8 du Code de la propriété intellectuelle) 200

§ 4. - *Les modalités d'application des licences légales* 205

A. - Les dispositions légales impératives 206
B. - L'autonomie résiduelle de la volonté collective 208
C. - Les dispositions légales supplétives 209

CHAPITRE III. - **La durée du droit patrimonial de l'artiste-interprète** 210

§ 1. - *Comparaison avec la durée des droits patrimoniaux d'auteur* 212

§ 2. - *Interprétation de l'article L. 211-4 du Code de la propriété intellectuelle* 214

§ 3. - *Difficultés d'application de l'article L. 211-4 du Code de la propriété intellectuelle* 221

A. - L'application dans le temps de l'article L. 211-4 221
B. - Les autres difficultés d'application de l'article L. 211-4 223

Annexe au sous-titre II. — La règle de prééminence du droit d'auteur (article L. 211-1 du Code de la propriété intellectuelle) 227

TITRE II. - **LES INCIDENCES DE LA NATURE DE L'INTERPRÉTATION SUR LA MISE EN OEUVRE DU DROIT DE L'ARTISTE-INTERPRÈTE** 231

CHAPITRE I. - **L'exploitation du droit patrimonial** 233

SECTION I. - **Le régime de l'autorisation expresse** 234

Sous-section I. - **Les modalités communes à l'exercice individuel et à l'exercice collectif** 235

§ 1. - *Les différentes formes de l'autorisation* 236

§ 2. - *Qualification des contrats d'exploitation du droit patrimonial* 237

I. - Les domaines respectifs du droit du travail et des droits voisins 238

II. - Les contrats d'exploitation du droit voisin de l'artiste-interprète, autres que le contrat de travail 246

A. - Les contrats non-translatifs 246
B. - Les contrats translatifs 250
C. - Application aux contrats usuels 254

Sous-section II. - **Les modalités spéciales à l'exercice collectif** 273

§ 1. - *Les autorisations données à l'occasion d'un contrat de travail* 275

A. - L'affaire Radio-France 275
B. - Solutions pratiques 284

§ 2. - *Les autorisations collectives accordées indépendamment d'un contrat de travail* 288

A. - Domaine 288
B. - Régime 290

SECTION II. - **Le régime de l'autorisation présumée** 294

§ 1. - *L'autorisation forcée* 295

I. - Les conditions d'application de la présomption 295

A. - Le contrat 296
B. - Les parties au contrat 299

II. - Nature et objet de la présomption 301

A. - Présomption irréfragable 302
B. - Présomption d'autorisation et non de cession 303

III.- Portée de la présomption 305

A. - Les modes d'exploitation soumis à la présomption 305
B. - La durée de l'autorisation 311

§ 2. - *Les contreparties de l'autorisation forcée* 313

I. - La fixation de la rémunération due à l'artiste-interprète 313

A. - L'apparence d'une simple contrepartie pécuniaire 313

B. - La ruine latente de la présomption 315

II. - Les obligations du producteur 316

A. - Les obligations propres au contrat passé avec l'artiste-interprète 317

B. - Les obligations envers les auteurs 317

CHAPITRE II. - **L'effectivité du droit patrimonial** 319

SECTION I. - **Les sûretés** 322

§ 1. - *Les privilèges des salariés* 323

A. - Les salaires 324
B. - Les redevances 325

§ 2. - *Le droit de rétention* 331

§ 3. - *Les sûretés en matière audiovisuelle* 334

A. - Le nantissement de films cinématographiques 335
B. - La délégation de recettes 337
C. - La cession de créance 338

SECTION II. - **Les sanctions** 339

§ 1. - *Le délit d'utilisation secondaire sans autorisation est-il une sanction du droit patrimonial ?* 340

§ 2. - *Le délit de défaut de versement des redevances pour licences légales* 341

§ 3. - *Les peines complémentaires* 343

DEUXIEME PARTIE

L'ARTISTE-INTERPRETE, TITULAIRE D'UN DROIT VOISIN 345

TITRE PRELIMINAIRE :
LA DEFINITION DE L'ARTISTE-INTERPRETE 347

SECTION I. - **La définition rationnelle** 348

§ 1. - *Définition lexicale* 349

§ 2. - *Inventaire des artistes-interprètes* 353

A. - Les artistes-interprètes exclusivement musiciens 354
B. - Les artistes-interprètes principalement musiciens 356
C. - Les artistes-interprètes accessoirement musiciens 359

SECTION II. - **La définition juridique** 361

§ 1. - *La définition de lege lata* 361

A. - Analyse 361
B. - Synthèse 368

§ 2. - *La définition de lege ferenda* 370

A. - Le metteur en scène 370
B. - Les instruments de musique mécanique 371

TITRE I. - **LES INCIDENCES DE LA PERSONNE DU TITULAIRE SUR LE CONTENU DE SON DROIT VOISIN (LE DROIT MORAL)** 375

I. - Droit moral et droits de la personnalité 376

II. - Droit moral de l'artiste-interprète et droit moral de l'auteur 378

III. - Droit moral de l'artiste et autres droits voisins 380

IV. - Les caractères du droit moral de l'artiste-interprète 380

V. - Particularités musicales 381

CHAPITRE I. - **Les attributs du droit moral directement attachés à la personne de l'artiste-interprète** 384

SECTION I. - **Les prérogatives** 384

§ 1. - *Le droit au nom* 384

A. - Contenu du droit au nom 384
B. - Nature du droit au nom. Patrimonialisation du droit au nom 387

§ 2. - *Le droit au respect de la qualité* 388

SECTION II. - **L'application des prérogatives** 389

§ 1. - *Les cas réglés par la jurisprudence* 390

A. - Le droit au nom ou au pseudonyme 390
B. - Le droit à l'anonymat 392
C. - Les problèmes posés par les médias et les oeuvres audiovisuelles : la post-synchronisation, le "play-back" et le montage 393

§ 2. - *Les cas non réglés par la jurisprudence* 399

A. - Les problèmes posés en considération du nombre d'interprètes d'une oeuvre musicale ou dramatico-musicale 402
B. - Les problèmes posés en considération du mode de communication au public 407

CHAPITRE II. - **Les attributs du droit moral indirectement attachés à la personne de l'artiste-interprète** 414

SECTION I . - **L'artiste-interprète a-t-il un droit de divulgation ?** 415

§ 1. - *L'aspect moral du droit d'autoriser* 419

A. - Principes d'un droit de divulgation 420
B. - Exceptions au droit de divulgation 433
C. - Les applications jurisprudentielles du droit de divulgation 441

§ 2. - *Le droit de divulgation et la force obligatoire des contrats* 459

A. - Le problème 459
B. - Les solutions 461

Conclusion sur le droit de divulgation 474

ANNEXE : L'aspect moral du droit d'autoriser la fixation ou la reproduction d'une prestation 475

SECTION II. - **L'absence de droit de retrait ou de repentir** 479

§ 1. - *Le droit de retrait ou de repentir de lege lata* 479

A. - La jurisprudence 479
B. - Le Code de la propriété intellectuelle 480

§ 2. - *Le droit de retrait ou de repentir de lege ferenda* 481

SECTION III. - **Le droit au respect de l'interprétation** 484

§ 1. - *Le droit au respect de l'interprétation en lui-même* 484

A. - La jurisprudence avant la loi du 3 juillet 1985 485
B. - Le droit positif depuis la loi du 3 juillet 1985 488

§ 2. - *Le droit au respect de l'interprétation dans les rapports de l'artiste-interprète avec les auteurs et avec les autres titulaires de droits voisins* 494

A. - Rapports entre artistes-interprètes et auteurs 494
B. - Rapports entre artistes-interprètes et autres titulaires de droits voisins 499
C. - Rapports entre artistes-interprètes du point de vue du droit au respect de leur interprétation 500

CHAPITRE III. - **La portée actuelle de la jurisprudence antérieure à la loi du 3 juillet 1985** 503

§ 1. - *Les droits moraux consacrés par la loi du 3 juillet 1985* 505

§ 2. - *Les autres droits* 506
A. - Les droits de la personnalité communs à toutes les personnes physiques 506
B. - Les droits de la personnalité spécialement reconnus aux artistes-interprètes 511
C. - Les simples libertés individuelles 513

§ 3. - *Conclusion sur l'état du droit positif* 515

TITRE II. - **LES INCIDENCES DE LA PERSONNE DU TITULAIRE SUR LA MISE EN OEUVRE DE SON DROIT VOISIN** 518

CHAPITRE I. - **Les incidences tenant au fait que l'artiste-interprète est un créateur ou la mise en oeuvre du droit moral** 521

§ 1. - *Les sanctions civiles du droit moral* 522

A. - Les personnes ayant qualité pour défendre le droit moral 522
B. - Les condamnations prononcées 524

§ 2. - *Les sanctions pénales* 525

A. - Les infractions et leurs sanctions 526
B. - Les auteurs des délits 530

CHAPITRE II. - **Les incidences tenant au fait que l'artiste-interprète est une personne physique** 533

SECTION I. - **Droit voisin de l'artiste-interprète et régimes matrimoniaux** 534

§ 1. - *Le cas de la communauté légale* 535

A. - Le monopole d'exploitation en tant que bien du patrimoine 535
B. - Les produits pécuniaires 538
C. - Le support de la prestation fixée ou reproduite 542

§ 2. - *Le cas des régimes communautaires conventionnels* 544

SECTION II. - **Droit voisin de l'artiste-interprète et successions** 545

§ 1. - *La dévolution du droit moral* 546

A. - Le droit moral est-il perpétuel ? 546
B. - La nature du droit moral après la mort de l'artiste-interprète 549

§ 2. - *La dévolution du droit patrimonial* 551

SECTION III. - **Droit voisin de l'artiste-interprète et incapacités** 552

§ 1. - *Droit moral et incapacités* 553

§ 2. - *Droit patrimonial et incapacités* 555

CHAPITRE III. - **Les incidences tenant à la qualité professionnelle de l'artiste-interprète** 558

SECTION I. - **La cause juridique de l'intervention des sociétés de perception et de répartition des droits** 563

§ 1. - *Le mandat* 563

A. - Les caractères du mandat de gestion 564
B. - L'étendue du mandat 567

§ 2. - *L'apport-cession* 571

SECTION II. - **Le rôle des sociétés de perception et de répartition des droits dans la mise en oeuvre du droit voisin de l'artiste-interprète** 574

§ 1. - *L'exercice du droit patrimonial* 577

A. - L'exercice par contrat 577

B. - Le cas des licences légales 581
C. - Les contrats de production audiovisuelle 584

§ 2. - *La répartition des sommes perçues* 587

§ 3. - *La défense des droits de l'artiste-interprète* 592

A. - La défense du droit patrimonial 592
B. - La défense du droit moral 595

CONCLUSION 599

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES MATIERES