



United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization  
Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture

# GUIDE SUR LA GESTION COLLECTIVE DES DROITS D'AUTEUR

**(La Société de Gestion au Service de l'Auteur et de l'Usager)**

**PAULA SCHEPENS**

L'auteur est responsable du choix et de la présentation des faits contenus dans ce livre, ainsi que des opinions qu'il y exprime ; celles-ci ne correspondent pas nécessairement à celles de l'UNESCO et n'engagent donc en aucune façon la responsabilité de l'Organisation.

Les demandes de reproduction et de traduction de ce Guide devront être adressées aux Editions UNESCO (Division éditoriale et des droits), 1, rue Miollis, 75732 Paris CEDEX 15, France

Imprimé par l'UNESCO

© UNESCO 2000

CLT-2000/WS/4

# GUIDE SUR LA GESTION COLLECTIVE DES DROITS D'AUTEUR

(La Société de Gestion au Service de l'Auteur et de l'Usager)

Page

## CHAPITRE I : LE ROLE DE LA GESTION COLLECTIVE

<b>Préface</b> .....	9
<b>Introduction</b> .....	12
<b>I.1. Législation</b> .....	12
Droit moral Droits patrimoniaux	
<b>I.2. Exercice des droits</b> .....	13
Par l'auteur Par un agent Par sa société de gestion	
<b>I.3. Pourquoi la gestion collective?</b> .....	15
Multiplicité d'usagers Multiplicité d'œuvres Multiplicité d'ayants droit Accès au répertoire	
<b>I.4. Rôle de la société de gestion</b> .....	16
Rôle politique Rôle juridique Rôle économique Rôle social Rôle culturel	
<b>I.5. Domaines d'intervention</b> .....	17
Catégories d'œuvres Catégories de droits Genres d'exploitation	
<b>I.6. Structuration</b> .....	18
Sur le plan national Sur le plan international	

	<b>Page</b>
<b>I.7. Approche pluridisciplinaire .....</b>	<b>19</b>
Avantages	
Inconvénients	
Compromis	

## CHAPITRE II : PERCEPTION

<b>Introduction .....</b>	<b>22</b>
<b>II.1. Principes de tarification.....</b>	<b>22</b>
Œuvre par œuvre	
Licence globale	
Lien avec les recettes	
Pourcentage sur les recettes	
Forfait	
<b>II.2. Structure tarifaire .....</b>	<b>23</b>
Droits musicaux : hiérarchie verticale ( <i>annexe 1</i> )	
Radiodiffusion	
Droits dramatiques	
Arts visuels	
Reproduction non-graphique	
Reproduction graphique	
Cas particuliers	
<b>II.3. Négociation .....</b>	<b>25</b>
Individuelle	
Collective	
Approche de l'utilisateur	
<b>II.4. Contrat d'autorisation .....</b>	<b>25</b>
Usagers occasionnels	
Usagers permanents : contrat-type	
droits phonographiques ( <i>annexe 2</i> )	
usagers communs ( <i>annexe 3</i> )	
radiodiffuseur ( <i>annexe 4</i> )	
Etendue de l'autorisation	
Clauses financières	
Relevé des oeuvres utilisées	

	<b>Page</b>
<b>II.5. Gestion des usagers</b> .....	26
Etude du marché	
Identification des usagers : fiches ( <i>annexe 5</i> )	
Echéancier	
Relevés des redevances	
<b>II.6. Contentieux</b> .....	28
Non-paiement des redevances	
Utilisation illicite	
Contrôle	
Auditing	
Piraterie	
<b>II.7. Organisation de la perception</b> .....	29
Centralisation	
Décentralisation	
Coopération avec les autorités	

## CHAPITRE III : DOCUMENTATION-REPARTITION

<b>Introduction</b> .....	32
<b>III.1. Ayants droit</b> .....	32
Adhérents	
Contrat d'adhésion	
Echange international : fichier CAE/IPI ( <i>annexe 6</i> )	
<b>III.2. Oeuvres</b> .....	33
Déclarations : bulletins de déclaration ( <i>annexe 7</i> )	
Echange international : fiche internationale, cue sheet ( <i>annexe 8</i> )	
Clé de répartition	
Fichiers internationaux	
Cas particuliers	
<b>III.3. Contrats</b> .....	35
Entre auteurs	
Auteurs/éditeurs-producteurs	
Entre éditeurs/producteurs	
Echange international	

**III.4. Rubriques de répartition : tableau (annexe 9).....37**

Par genre d'utilisation  
Par catégorie d'oeuvres  
Par type de droits  
Annexe : tableau

**III.5. Information sur le répertoire utilisé .....38**

Programmes  
Sondages  
Par analogie  
Annonces  
Contrôle

**III.6. Travaux de répartition .....39**

Documentation/relevés  
Oeuvres non identifiées  
Masse  
Valeur du point  
Barème-critères  
Décomptes (annexe 10)

**III.7. Informatisation .....40**

Equipement  
Logiciel  
Communication  
CIS

**CHAPITRE IV : ORGANISATION ADMINISTRATIVE, JURIDIQUE ET COMPTABLE**

**Introduction .....43**

**IV.1. Statuts .....43**

Objet social  
Adhérents  
Assemblée générale  
Conseil d'administration  
Commissions consultatives  
Services administratifs

	<b>Page</b>
<b>IV.2. Règlement d'ordre intérieur .....</b>	<b>43</b>
Règlement de perception	
Règlement de documentation	
Règlement de répartition	
<b>IV.3. Structure des services de la société .....</b>	<b>46</b>
Délimitation des compétences	
Hiérarchie verticale	
Structure horizontale	
Structure de base	
Organigramme	
<b>IV.4. Profil du personnel .....</b>	<b>47</b>
Formation	
Aptitudes intellectuelles et caractérielles	
Percepteur	
Répartiteur	
Comptable	
Documentaliste	
Juriste	
Directeur-gérant	
<b>IV.5. Système comptable .....</b>	<b>48</b>
Objectifs	
Bilan	
Compte de résultat	
Plan comptable	
Investissements	
<b>IV.6. Gestion des frais .....</b>	<b>49</b>
Solidarité	
Diversification	
Plan financier	
Budget annuel	
Contrôle périodique	
<b>IV.7. Relations publiques .....</b>	<b>50</b>
Membres et sociétés-soeurs	
Usagers	
Autorités	
Public	
Transparence	

## **V. Annexes**

- A.1 [Hiérarchie verticale des tarifs des prestations musicales](#)
- A.2 [Contrat modèle - Autorisation producteurs d'enregistrements sonores](#)
- A.3 [Contrat modèle - Autorisation d'abonnement tous répertoires](#)
- A.4 [Contrat modèle – radiodiffusion](#)
- A.5 [Modèle fiches-usagers](#)
- A.6 [Résumé fonctions du fichier CAE et exemples](#)
- A.7 [Modèles bulletins de déclaration des différentes catégories d'œuvres](#)
- A.8 [Modèles fiches internationales](#)
- A.9 [Tableau – rubriques de répartition](#)
- A.10 [Exemple de feuillet de répartition](#)



## Préface

La gestion collective du droit d'auteur est généralement utilisée pour faciliter l'exercice effectif de ces droits par les auteurs eux-mêmes et favoriser l'exploitation licite des œuvres et prestations culturelles. Elle s'est révélée, dans la société moderne, un des moyens les plus appropriés pour garantir le respect des œuvres exploitées et la juste rémunération de l'effort créateur de la richesse culturelle, tout en facilitant l'accès rapide du public à une culture vivante en constant enrichissement.

Les pays industrialisés l'ont largement utilisée, notamment dans le domaine de la musique, et les pays en développement et en transition vers l'économie de marché, s'attachent de plus en plus à la mettre en œuvre et la promouvoir.

L'UNESCO a régulièrement encouragé les Etats membres, notamment des pays en développement, à organiser et à promouvoir la gestion collective des droits par les auteurs et autres titulaires de droits, comme un élément essentiel de construction d'un système national moderne de protection du droit d'auteur, capable de concourir efficacement à la dynamique du développement culturel.

Son assistance a notamment porté sur la création de structures adaptées de gestion des droits, la formation de cadres spécialisés et la fourniture de l'expertise conduisant à l'organisation performante des différentes activités techniques d'administration des droits. La formation de spécialistes a été régulièrement menée en coopération avec la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC), dont la vocation est de promouvoir la gestion solidaire et efficace des droits de tous les auteurs dans le monde avec la disposition de favoriser la diffusion universelle licite des œuvres de l'esprit.

Le but de ce Guide est de donner à cette assistance une continuité dans le temps. La gestion collective a besoin de se développer dans le monde pour jouer efficacement son rôle de soutien endogène à la création continue des œuvres de l'esprit et de facteur dynamique de promotion des échanges culturelles entre les nations.

Le Guide vise à contribuer à l'amélioration de l'administration technique des droits tout en éclairant les rapports de cette activité avec les pouvoirs publics et les autres partenaires sociaux au service du développement culturel.

Le Guide informe utilement, les membres des organes statutaires et les cadres des jeunes sociétés d'auteurs, des conditions favorables à la création statutaire des sociétés d'auteurs selon la nature des droits à gérer et les données locales liées à la densité de l'activité culturelle. Il explique aux techniciens les mécanismes d'organisation de différentes activités de perception, de documentation, de répartition et de gestion administrative et comptable et les modalités de leur accomplissement technique. Il peut être à cet effet un outil bien utile aux cadres bénéficiaires du programme de formation lors de la préparation de leur stage pratique à l'étranger et quand il s'agira pour eux de consolider et d'améliorer les connaissances acquises afin d'être à leur tour des personnes ressources au service du perfectionnement des structures locales de la gestion collective. Le Guide rappelle aussi les normes de saine gestion qui assurent à la gestion collective, la considération et le respect des auteurs, des exploitants des œuvres, des pouvoirs publics et du public en général.

Le Guide résume par ailleurs utilement les fonctions politiques, culturelles, économiques et sociales de la gestion collective et son rôle dans le développement culturel. A cet égard, il fournit opportunément l'éclairage susceptible d'inspirer utilement la politique des pouvoirs publics d'encadrement juridique de cette activité et de détermination des règles de surveillance et de contrôle des différents rouages de fonctionnement de l'administration des droits.

La mise en évidence du caractère coopératif de l'autogestion des droits par les auteurs et sa finalité non lucrative, sont des données objectives qui rappellent le besoin d'éviter une mise en œuvre de la législation anti-trust et des règles habituelles de la concurrence qui gêne inutilement le bon fonctionnement de cette mission d'intérêt général.

La surveillance par les pouvoirs public du bon fonctionnement des organes statutaires et de l'application des règles de saine gestion apparaît comme un besoin et un gage essentiel au succès de la gestion collective. Elle appelle d'être organisée avec précision et menée avec continuité et objectivité dans le strict respect des compétences statutaires.

Le Guide donne opportunément des informations sur les conditions de communication des œuvres protégées au public. Les producteurs et les diffuseurs des biens et services culturels sont renseignés utilement sur les conditions d'exploitation licite des œuvres protégées. Leur coopération étroite avec les services de la gestion collective apparaît comme un moyen utile et efficace de renforcement de la sécurisation de leur investissement contre la piraterie, en plus de la protection efficace de leurs propres droits quand ils sont les cessionnaires légitimes de droits gérés.

Le public en général enfin peut noter le travail de précision et l'effort persévérant que la gestion collective accomplit constamment pour que les redevances payées par les usagers en contre partie de l'utilisation licite des œuvres protégées, arrivent aux auteurs et autres titulaires de droits et rémunèrent justement leur travail afin qu'ils continuent à pourvoir la société en biens et services culturels dont elle a besoin.

Le Guide a été rédigé par Mme Paula Schepens (Belgique) sur la base d'un plan élaboré par le Secrétariat de l'UNESCO, avec un style pédagogique visant à rendre cette matière, plutôt technique, accessible aux techniciens comme à un large public.

Les aspects techniques de la problématique sont reflétés dans les dix annexes auxquelles le texte fait référence au fur et à mesure des développements. Ces annexes représentent les principaux documents de base que toute structure de gestion collective performante doit régulièrement utiliser ou produire.

Il est à espérer qu'une fois largement diffusé, ce Guide aidera particulièrement les pays en développement et les pays en transition vers l'économie de marché, à organiser leur système de gestion collective du droit d'auteur avec la performance requise. Il contribuera ainsi à développer le réseau de la gestion collective dans le monde, avec une démarche de coopération solidaire de tous les auteurs. C'est avec cet esprit de soutien solidaire de tous les auteurs et la maîtrise technique des rouages d'accomplissement de sa mission que la gestion collective pourra jouer pleinement son rôle d'outil efficace de promotion constante de la création et de la diffusion des œuvres de l'esprit et de moyen performant de sécurisation et de promotion des échanges culturels entre les nations.

Salah Abada,  
Directeur,  
Section de la créativité et du droit d'auteur

# CHAPITRE I : LE RÔLE DE LA GESTION COLLECTIVE

## Introduction

Lorsque l'ONU a voulu consacrer par une déclaration solennelle les droits estimés essentiels, fondamentaux à la condition humaine, le droit d'auteur y a été intégré. La déclaration universelle des droits de l'homme du 10 décembre 1948, en son article 27.2. stipule : "Chacun a le droit à la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur".

Le droit d'auteur est dès lors devenu un droit essentiel que les Etats du monde entier ont l'obligation de reconnaître et de promouvoir.

Cet appel à la protection juridique des créateurs est une idée des temps dits modernes. C'est le 18ème siècle qui a vu la naissance du droit d'auteur. Auparavant les artistes étaient censés n'avoir pas besoin de cette protection. Leur talent était au service, non des hommes, mais du pouvoir : les puissances divines et leurs représentants sur terre. Mais avec l'invention de l'imprimerie et surtout l'organisation de la société marchande, l'art est devenu un bien économique et l'artiste avait à chercher sa place dans ce monde nouveau.

La disparition des Mécènes a modifié de façon radicale la situation de l'écrivain, du compositeur, du peintre ou sculpteur. L'auteur a dû revendiquer un statut en tant que travailleur, et des droits sur son œuvre en tant qu'objet du commerce. Sur le plan matériel il se devait de trouver des moyens d'apaiser sa soif et sa faim. La nature l'oblige à manger 365 fois par an!

L'auteur a toujours gardé la nostalgie d'une époque où le talent ne s'évaluait pas. Pour lui la valeur de son art est inestimable : elle est absolue. Mais cet art représente bel et bien un profit pour le marchand qu'est l'éditeur, l'organisateur de spectacles, le producteur, le tenancier d'une galerie d'art! L'auteur a compris qu'il n'était pas en mesure d'affronter seul, à titre individuel, tous les problèmes découlant de l'exploitation de son œuvre. Il s'est choisi un représentant. La voie vers la gestion collective était tracée.

## I.1. LEGISLATION

Le droit d'auteur étant intangible, il est nécessaire de le concrétiser dans des textes légaux qui le rendent opposable à tous. N'étant ni un objet palpable, ni un service rendu par une personne visible, il paraît difficile de classer ce droit par rapport à l'ensemble des normes juridiques.

Le droit d'auteur présente certains traits communs avec d'autres droits intellectuels, tels ceux afférents aux marques, brevets et inventions, mais conserve cependant des caractéristiques bien distinctes, dont la principale est qu'aucune formalité ne détermine sa mise en œuvre.

Les conditions auxquelles l'auteur liera son consentement, lui assureront certains revenus. Ces revenus présentent des similitudes avec les salaires. Le droit d'auteur pourrait donc être classé au chapitre du droit social. Mais l'une des prérogatives essentielles, le droit de grève, échappe au travailleur-auteur! La seule arme qu'il aura à sa disposition, sera un droit absolu, discrétionnaire d'autoriser ou d'interdire l'utilisation de son œuvre. Cette prérogative s'assimile aux droits du propriétaire.

Qu'importe le cadre dans lequel s'inscrit la protection, l'essentiel est qu'elle existe et qu'elle soit consacrée par des textes ayant force de loi.

Une loi moderne doit répondre aux besoins des œuvres traditionnelles comme celles nées du mariage entre l'imagination et la technique. Il ne sert à rien que la loi protège les intérêts des auteurs, si l'application reste réservée aux nationaux et s'arrête aux frontières. Parce que les œuvres traversent les frontières. Un réseau de conventions internationales devait donc être mis en place.

Deux grands instruments de protection internationale existent : la Convention de Berne<sup>1</sup> et la Convention universelle de Genève<sup>2</sup>. Ils ont été complétés par les accords ADPIC<sup>3</sup> mettant un peu plus l'accent sur l'aspect économique du droit d'auteur et par les nouveaux traités de l'OMPI sur le droit d'auteur et les droits voisins de décembre 1996 qui adaptent la protection des droits à l'environnement numérique.

Toutes ces conventions sont fondées sur le principe de l'assimilation des étrangers aux nationaux.

Le **droit moral** et les **droits patrimoniaux** constituent les deux piliers de la protection de l'auteur.

L'auteur-créateur ne veut pas couper le cordon ombilical qui le lie à sa création. Il en est le père et il tient à ce que tout le monde le sache et le respecte. En vertu de son droit moral il voudra contrôler l'utilisation qui est faite de son œuvre et se prémunir contre tout accaparement ou toute altération contraire à ses intentions premières.

Outre cet aspect moral de la protection, les législations assurent à l'auteur la faculté de cueillir les fruits de son effort intellectuel. Toute utilisation de son œuvre, que ce soit par le procédé de la reproduction, ou par la communication publique, ne pourra se concevoir qu'avec son consentement. C'est la règle générale, qui ne souffre que des exceptions expressément et limitativement prévues par la loi.

Le droit d'auteur doit permettre d'établir un juste équilibre entre les intérêts de la collectivité, le public, qui a droit à l'information, à l'instruction, à la formation, afin d'arriver à un plein épanouissement intellectuel, et les intérêts personnels du créateur. L'auteur a besoin de son public, il a besoin d'être entendu, d'être compris. Le public à son tour, a besoin de ceux qui ont été favorisés par la nature, et qui ont ce petit quelque chose de plus, appelé talent, qui leur permet de créer une œuvre, capable d'émouvoir, de captiver l'esprit, d'élargir la vision du monde.

L'auteur ne peut pas s'isoler. Il doit vivre dans la collectivité d'où il retire son inspiration. Il puisera dans la culture que lui auront laissée les ancêtres. Il rendra au monde ce qu'il en a retiré en y ajoutant l'empreinte de sa personnalité. Il s'agit d'une interaction. C'est pourquoi il faut des limites à son pouvoir absolu.

Afin de conserver cet équilibre son droit exclusif sera dans certains cas converti en un simple droit à rémunération.

## I.2. EXERCICE DES DROITS

Les droits reconnus à l'auteur, consacrés dans des textes législatifs, peuvent être exercés **par l'auteur** personnellement, **par un agent**, ou **par sa société de gestion**.

Dans la pratique l'auteur exercera rarement les droits dont il dispose. Il le fera cependant toujours lui-même, lorsque ses droits moraux sont en cause, et à l'occasion de la toute première diffusion de son œuvre. Il use d'ailleurs ainsi de son droit moral de divulgation.

L'écrivain négociera personnellement avec l'éditeur de son roman, de sa poésie.

Le compositeur en fera autant pour la publication de sa partition ou, en l'absence d'édition graphique, de la production de son édition phonographique.

<sup>1</sup> Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, du 9 septembre 1886 plusieurs fois révisée, administrée par l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI).

<sup>2</sup> Convention universelle sur le droit d'auteur adoptée à Genève le 6 septembre 1952 et révisée à Paris le 24 juillet 1971, administrée par l'UNESCO.

<sup>3</sup> Accords sur les aspects des droits de propriété intellectuelle touchant au commerce, annexés au Traité de Marrakech du 15 avril 1994 créant l'Organisation mondiale du commerce (OMC).

L'auteur dramatique sera en contact avec le directeur du théâtre où se déroulera la première représentation de sa pièce.

Le scénariste discutera avec le metteur en scène et le producteur de œuvre audiovisuelle, que ce soit un film cinématographique ou une œuvre télévisuelle, afin de fixer les règles suivant lesquelles se réalisera son ouvrage.

Le peintre ou sculpteur choisira la galerie où se tiendra la première exposition de ses tableaux ou sculptures, et conviendra des conditions de cette communication au public.

L'auteur interviendra personnellement pour que la première confrontation avec son public, capitale pour sa réputation, se concrétise sous les meilleurs augures. La relation avec ce premier usager de son œuvre est et doit être une relation de confiance. Le contrat déterminant les conditions de l'exploitation, est conclu en fonction de la personne que l'auteur aura en face de lui. Il signera avec lui et pas avec n'importe qui.

Dès qu'une première publication a été effectuée, l'auteur se désintéressera quelque peu du sort ultérieur de son œuvre. Déjà une nouvelle création sera-t-elle en train de mûrir! Il confiera la gestion des utilisations ultérieures à un intermédiaire, à un agent, qui négociera à sa place et pour son compte, tout en le consultant si des décisions graves ou lourdes de conséquences, sont à prendre.

En effet, l'auteur est généralement peu enclin à entreprendre les transactions quasi –ou purement commerciales. La fée assistant à sa naissance, qui l'a doté d'un talent créateur, l'a peut-être dépourvu de prédispositions commerciales, même les plus élémentaires. L'imagination et la gestion des affaires ne font pas très bon ménage!

Cet intermédiaire sera quelquefois le premier usager de l'œuvre. Il sera, tout comme l'auteur, intéressé à ce que l'œuvre, dans laquelle il a investi une partie de sa fortune, connaisse la plus grande diffusion possible. Chaque fois qu'une nouvelle technologie crée le loisir d'utiliser une œuvre préexistante pour une autre forme d'exploitation, l'auteur devra être récompensé pour l'effort intellectuel qu'il a fourni, et l'intermédiaire pour le capital investi. Au cours des dernières décennies, ces intermédiaires ont acquis, sur le plan national et international, la reconnaissance de leurs droits dits voisins.

C'est pourquoi il serait ambigu et risqué que l'auteur confie la gestion de ses droits à un agent, qui est devenu ayant droit à son tour. Celui-ci détiendrait ainsi tous les droits, ses droits propres et ceux qui lui seraient cédés par l'auteur, ce qui risque de créer une certaine confusion dans les esprits, et ouvre la porte aux abus causés par les appétits toujours grandissants des industries dominantes.

Nul n'ignore la situation peu enviable dont souffre une grande partie des créateurs dans les pays où le système du "by out" prime, et où seuls les auteurs à succès réussissent à obtenir des gages attrayants. Certaines études comparatives démontrent clairement que l'auteur moyen perdra des sommes considérables, s'il cède au départ tous ses droits moyennant paiement d'un forfait, qui sans nécessairement représenter la légendaire croûte de pain, n'en sera pas moins dérisoire par rapport à ce qu'il est permis d'espérer d'une exploitation normale de œuvre.

La meilleure solution consiste indubitablement à ce que le rôle de l'agent se limite à assurer la promotion de l'œuvre, moyennant rémunération bien entendu, et rien de plus. L'auteur doit confier la gestion de ses droits à sa société de gestion collective.

### 1.3. : POURQUOI LA GESTION COLLECTIVE?

La gestion collective veut dire : gestion au bénéfice de la collectivité d'auteurs. Les sommes ainsi récoltées ne peuvent pas être détournées de leur destinataire final, l'auteur individuel. A chacun son dû! Les droits ne doivent pas servir à des fins collectives. Il ne s'agit pas d'une taxe, mais du salaire de l'auteur. Donc : perception collective, mais répartition individuelle.

La gestion collective est la seule possibilité qui garantisse le respect de ses intérêts légitimes, lorsque l'auteur a en face de lui une **multiplicité d'usagers**.

Comment le compositeur pourrait-il connaître l'usage qui est fait de sa musique par les innombrables exploitants de bars, cafés, boutiques, bref dans tous les lieux publics, à travers le monde? Et comment poursuivre les violations de ses droits?

L'auteur dramatique pourra peut-être suivre les représentations de ses pièces par des comédiens professionnels, et encore! Mais il est dans l'incapacité totale de contrôler les spectacles du théâtre amateur. L'artiste-peintre connaîtra la première vente de ses tableaux, mais lorsque l'heureux propriétaire se voit obligé pour des raisons indépendantes de sa volonté, ou décide sciemment de se débarrasser de son acquisition, les ventes successives échapperont à l'attention de l'artiste.

La gestion collective est le moyen le plus efficace pour faciliter la diffusion publique des oeuvres lorsque l'utilisateur fait appel à une **multiplicité d'oeuvres**.

L'animateur d'une radio locale qui, à partir de disques ou cassettes enregistrées, quelque part dans la brousse des tropiques ou celle des grandes villes, assure l'émission de musique, 24 heures sur 24, presque sans interruption, à qui d'autre qu'à la société de gestion pourra-t-il s'adresser pour obtenir les autorisations que la loi lui impose?

La télévision diffuse un nombre considérable d'oeuvres musicales. D'où tiendrait-elle les autorisations, s'il n'y avait pas de société d'auteurs? A plus forte raison l'opérateur d'un réseau câblé, qui ne connaît même pas le contenu des programmes de radio ou de télévision avant de procéder à la retransmission, se verrait dans l'incapacité totale de s'assurer du consentement des auteurs des oeuvres de toutes disciplines qu'il utilise, qu'il s'agisse de musique, audiovisuel, arts graphiques ou photos.

Pour en rendre la consultation plus attrayante, l'éditeur d'une encyclopédie ou banque de données électronique, doit utiliser un grand nombre d'illustrations. En s'adressant à la société d'auteurs il pourra puiser dans le répertoire mondial que celle-ci représente. Sinon il devrait se contenter des seuls dessins de son illustrateur faisant partie de son équipe de rédaction. Quelles richesses devrait-il délaisser ainsi?

Sauf à se comporter en pirate, l'utilisateur qui a en face de lui une **multiplicité d'ayants droit**, trouvera comme unique solution la gestion collective, même s'il n'utilisait qu'une seule oeuvre.

Déjà l'oeuvre audiovisuelle réunissait des auteurs de tout genre. La liste des participants à la réalisation d'un film est toujours impressionnante.

Le phénomène s'est davantage compliqué à l'apparition de l'oeuvre multimédia. Seule une gestion collective peut résoudre les problèmes qui se posent si l'on veut que ces modes d'exploitation fonctionnent en toute légalité.

On dit parfois que le XXI<sup>e</sup> siècle sera le siècle de l'information. Le monde est devenu un village. **Avoir accès**, en toute sécurité juridique, à **toutes les oeuvres**, constitue donc un défi primordial. La clef en est offerte par les sociétés de gestion. D'aucuns pensent qu'à l'ère digitale, ce mode de gestion serait dépassé. Rien n'est plus inexact!

Certes, la gestion collective pourrait ne pas être le privilège exclusif des sociétés d'auteurs. Il peut facilement être imaginé que les usagers intermédiaires, agissant en tant qu'agents des auteurs, s'organisent à leur tour en sociétés de gestion, puisqu'ils le font déjà pour collecter leurs droits voisins.

Mais dans cette hypothèse l'Etat devrait contrôler dans les moindres détails, l'affectation des sommes perçues, afin d'offrir toutes garanties à ceux qui fournissent la matière première : le

contenu de l'information. On n'est jamais aussi bien servi que par soi-même! Les auteurs ne doivent pas abandonner l'autogestion de leurs droits. Ils y perdraient leur âme et leurs intérêts économiques!

Les sociétés de gestion collective, créées à l'initiative des auteurs ou avec le soutien de l'Etat dans les pays en développement, sont au service des auteurs, des exploitants des oeuvres et du public en général.

## I.4. ROLE DE LA SOCIETE DE GESTION

Le vocabulaire utilisé a une importance qu'il ne faut pas sous-estimer. La pollution attaque les mots comme elle met en péril la nature. Jusqu'à peu n'existaient que les sociétés d'auteurs. Imperceptiblement elles ont été remplacées par des sociétés de droits d'auteur, pour enfin céder la place aux sociétés de gestion, notion encore plus large. D'une approche personnelle l'on glisse vers le commerce pur! Le rôle et la fonction d'une société se verront ainsi modifiés.

Les sociétés de gestion ont un **rôle politique** d'équilibre entre le droit à l'information et le droit à la protection effective des créateurs. Elles doivent veiller à ce que cet équilibre ne soit pas brisé au détriment des auteurs. Il n'y a aucune raison pour que la culture soit offerte gratuitement au détriment des intérêts légitimes des auteurs créateurs de la richesse culturelle. Comme pour les biens de première nécessité, le consommateur doit, par principe, payer l'accès au produit ou service culturel de son choix. Il doit aussi payer son pain quotidien! Mais il faut que les tarifs restent abordables pour le commun des mortels. La société de gestion est la gardienne de l'équilibre de ces deux droits!

Afin de préserver la possibilité d'intervention pour les utilisations dérivées ultérieures, les sociétés doivent assister leurs membres dans leur gestion individuelle. C'est le **rôle juridique** qu'elles ont à accomplir. La société est le conseiller privilégié de ses adhérents. Il faut cependant rester attentif aux frais qu'engendre cette démarche. Les sociétés doivent proposer des modèles de contrat et rédiger des clauses type garantissant le maintien du droit en faveur de l'auteur. Elles doivent négocier l'adoption de ces principes par les éditeurs ou producteurs. Ces services sont rémunérés par la commission qu'elles encaissent à l'occasion des utilisations des oeuvres.

La société peut faire plus, en assistant l'auteur individuellement lors de la négociation de ses contrats. Cette gestion des contrats doit être offerte sur une base facultative et être rémunérée séparément sur chaque contrat.

Le **rôle économique** constitue bien entendu le plat consistant du menu offert par la société d'auteurs. La perception et la répartition des droits encaissés, présentent la raison d'être des sociétés de gestion. Elles garantissent aussi les revenus légitimes récompensant l'effort créateur de la richesse culturelle.

La société d'auteurs assure la sécurité juridique aux différents intervenants de l'exploitation économique des oeuvres et crée aussi la condition de base qui favorise leur développement économique.

La sécurité juridique proposée aux usagers, ne sera cependant complète que si la société bénéficie d'un monopole, légal ou de fait. Il est clair que l'usager perdrait une partie des avantages de la gestion collective, s'il était forcé, par la juxtaposition de sociétés concurrentes dans le même domaine, de s'adresser à une multiplicité de sociétés.

Accessoirement la société de gestion exerce un **rôle social**. Les créateurs ont une vie irrégulière. Leurs revenus sont irréguliers. Leur carrière ne se plie pas aux exigences des structures sociales mises en place par les pouvoirs publics. Les sociétés connaissent bien les habitudes, bonnes et mauvaises, de leurs protégés. Il faut en effet protéger l'auteur contre lui-même. Le succès est grisant, mais il est traître et aléatoire. Les sociétés obligent leurs membres à prévoir la pomme pour la soif. En retenant sur les répartitions un certain pourcentage, elles aident les auteurs lorsque se manifestent les trois grandes souffrances de l'humanité : la maladie, la vieillesse, et la mort. Ce système ne peut fonctionner que sur une base de solidarité,



entre les riches et les pauvres. Dans un monde où triomphe le matérialisme égoïste, cette pratique est parfois contestée.

Qui n'est pas solidaire, sera solitaire! Cet égoïsme aveugle risque de devenir suicidaire. Le droit d'auteur ne doit exister que s'il profite à tous les auteurs. Les solitaires seront isolés et vont sombrer dans la banalité.

Le **rôle culturel** est tellement évident que l'on hésite à le souligner. En militant pour le maintien de la protection, les sociétés mobilisent l'intelligence de création de la richesse culturelle et contribuent à la conservation de l'identité culturelle. Sans nouveaux créateurs, la culture se meurt. Sans droits d'auteur, les auteurs meurent.

Les nouvelles expressions, même basées sur la technologie, s'adressent toujours à un petit nombre de privilégiés au début. L'industrie culturelle a pourtant besoin de ces précurseurs dont elle se nourrit. Par des mécanismes correcteurs dans leur règlement de répartition, les sociétés vont soutenir les oeuvres des genres négligés par les lois du marché.

Suivant leur spécificité, les sociétés mettront l'accent sur toute ou partie de ces différents aspects de leur rôle.

## I.5. DOMAINES D'INTERVENTION

Les sociétés d'auteurs peuvent être classées par **catégorie d'oeuvres** représentées.

C'est dans le monde de la musique que le phénomène a très vite pris une dimension internationale. Les oeuvres liées à la langue, voyagent mal. La musique par contre, ne connaît pas les frontières.

La gestion des droits théâtraux par des sociétés d'auteurs n'a jamais connu une expansion mondiale. Cette prise en charge par une collectivité d'auteurs d'une gestion qui ne coupe pas le lien avec l'auteur individuel, n'a pas vraiment pris racine en dehors des pays sous influence latine. Le monde anglo-américain continue à se contenter du statut d'agent dramatique.

L'oeuvre littéraire se prête mal à une exploitation autre que par la lecture, sauf si elle est adaptée. C'est alors sous cette forme qu'elle sera portée à l'attention du public, et gérée dans la catégorie adéquate.

La gestion collective des oeuvres des arts graphiques et plastiques a timidement démarré au cours de ce siècle. La vente des oeuvres reste cependant la source principale de revenus. L'exploitation donnant lieu au versement de droits d'auteur reste marginale. L'importance ne fait que croître toutefois avec l'avènement du multimédia.

Les oeuvres photographiques ont longtemps été un peu boudées par les sociétés d'auteurs. On a eu du mal à accepter que ces oeuvres, nées de la technique et n'existant sous aucune autre forme, présentent le caractère d'originalité requis pour être rangées parmi les oeuvres de l'esprit.

Les oeuvres audiovisuelles, une catégorie particulière, constituent un moyen d'expression techniquement nouveau. Soit il s'agit d'oeuvres dramatiques (fictions), soit d'oeuvres littéraires (documentaires). C'est sous la forme audiovisuelle que les oeuvres dramatiques et littéraires se prêtent à la gestion collective.

Les programmes d'ordinateur se trouvent, à défaut de mieux, sous la protection du droit d'auteur. Ces oeuvres sont rarement gérées en gestion collective, puisque c'est l'entreprise qui le plus souvent procède à leur réalisation.

Les législateurs accordent aux auteurs deux grandes **catégories de droits** : le droit de reproduction et le droit de communication publique.

La reproduction peut être graphique, mécanique, électronique, numérique. La duplication a évolué depuis Gutenberg! De l'impression sur papier, tissus, disque, cassette audio ou vidéo, film, photocopie, CD, copie électronique, CD ROM, CD I, etc. au stockage en base de données électronique pour transmission au moyen de réseaux, suivie de copies écran, chaque fois la reproduction d'une oeuvre ouvre la voie à l'intervention de la part de la société de gestion collective.

La communication publique va de la représentation ou exécution dans un lieu public, en passant par la radio, la télédiffusion et la câblodistribution, à la transmission par ligne ou réseau de télécommunication. Les autorisations sont délivrées par la société de gestion collective.

Certains droits, accordés aux auteurs, sont difficiles à mettre en œuvre : le droit de suite sur les reventes des oeuvres d'art, le droit de location ou prêt, le droit d'exposition. Quelle que soit la classification, ces droits doivent être gérés collectivement.

La gestion collective intervient pour tous les **genres d'exploitation**. Il y a lieu de constater une évolution dans les moyens par lesquels l'auteur communique avec son public. Nous assistons à un déplacement de l'utilisation des oeuvres de l'esprit des lieux publics vers l'intimité du foyer. Les réseaux de communication vont encore accélérer ce phénomène. L'auditeur-spectateur ne va plus dans le monde. Le monde entre chez lui.

La reproduction ne se fait plus uniquement à une échelle industrielle; des copies se font à domicile.

L'intermédiaire, qui met à la disposition du public un vaste choix d'oeuvres, assure une communication publique comme le faisait et le fait encore, l'organisateur d'exécutions publiques. Le public prend connaissance des oeuvres sans avoir à se déplacer.

Tous les genres d'exploitation des oeuvres se font concurrence, mais continuent à coexister. La radiodiffusion n'a pas supprimé les salles de concert; le cinéma n'a pas remplacé le théâtre; la télévision n'exclut pas les organisations de spectacles; la vidéo n'a pas tué le cinéma; la diffusion numérique ne mettra pas hors cause l'enregistrement sur support; les réseaux de communication ne se substituent pas aux livres ou cassettes.

Les sociétés de gestion sont appelées à étendre leurs activités à tous les procédés de reproduction ou de communication publique, quels qu'ils soient.

## I.6. STRUCTURATION

Une société d'auteurs n'est pas une société commerciale ni une entreprise économique comme les autres. Elle ne vit pas pour elle-même. Elle ne fait pas de bénéfice. Elle existe au seul profit des auteurs qui la composent. Les auteurs en sont les propriétaires. Par l'acte d'adhésion ils acquièrent une part d'actionnaire. La politique de la société ne sera pas le fait de quelques administratifs anonymes bien intentionnés, mais sera décidée par les ayants droit. Il s'agit d'une véritable autogestion, dont les responsables administratifs sont les porte-parole.

**Sur le plan national** se constituent une ou plusieurs sociétés. Le choix en revient aux auteurs. Ils se regroupent selon leurs affinités et les opportunités qui leur sont offertes par la situation culturelle et économique de leur pays.

Si le pays a la chance d'avoir un répertoire national très important, les auteurs peuvent créer des sociétés spécialisées, qui ne gèrent que les droits afférents à une discipline de création bien déterminée ou qui se limitent à une catégorie de droits, voire à certains modes d'exploitation. Il est possible de fractionner à loisir, la seule limite étant l'acceptabilité par le public. Il ne peut jamais être perdu de vue que la société de gestion est au service des auteurs comme des usagers.

Les auteurs des pays qui sont avant tout des pays de consommation de biens ou produits culturels importés, n'ont pas l'opportunité de dicter la marche des opérations. Afin de ne pas être réduits à se résoudre à une politique défensive, ils doivent se réunir dans une société forte, ouverte à tous : c'est la formule de la société pluridisciplinaire.

Les droits liés aux nouvelles technologies, touchent une grande variété d'ayants droit. Les auteurs ne sont plus seuls. Les droits voisins s'ajoutent à ceux des auteurs. Il ne serait pas opportun de confier à une seule et unique organisation la gestion d'intérêts risquant de devenir conflictuels. La société de gestion doit réunir des éléments formant un groupe relativement homogène. Pour les besoins de la cause ces différents groupements peuvent former une association ad hoc, lorsque des intérêts communs sont en cause. Les sociétés faitières

"parapluie" se sont ainsi constituées en matière de copie privée et reprographie. Le guichet unique, réclamé par les opérateurs dans le contexte multimédia, en constitue un autre exemple.

Il ne suffit pas de s'organiser dans chaque pays. Pour remplir de façon efficace leur rôle, les sociétés de gestion doivent établir des relations **sur le plan international**.

La plus ancienne association de sociétés d'auteurs est la *CISAC*<sup>4</sup>, fondée en 1926. Cet organisme est devenu une Institution indispensable à la survie du droits d'auteur.

La *CISAC* groupe des sociétés de toutes les disciplines, qui gèrent tous types de droits. Ce caractère pluridisciplinaire se reflète dans sa structure.

Deux outils d'une importance capitale sont mis à la disposition des sociétés par la *CISAC*: d'une part le réseau de contrats de représentation réciproque et d'autre part le système d'échange de la documentation sur les répertoires représentés. Sans ces instruments les sociétés ne pourraient pas fonctionner.

Par la conclusion d'un contrat de réciprocité, les sociétés nationales se confient mutuellement la gestion des droits de leurs adhérents. Chaque auteur se trouve ainsi représenté et ses intérêts sauvegardés dans le monde entier. En s'adressant à sa société nationale, l'usager obtient l'autorisation d'utiliser l'ensemble du répertoire mondial.

Par l'échange de la documentation internationale, chaque société est équipée pour attribuer aux auteurs du monde entier les droits qui leur sont destinés.

Dans quelques domaines bien déterminés, les intéressés ont ressenti le besoin de créer une structure plus spécifique. Dès les années 1920 se présente ainsi le couple *BIEM*/*IFPI*<sup>6</sup>, représentant respectivement les sociétés gérant les droits de reproduction mécanique et l'industrie phonographique. Dans les années 1980, dû à l'explosion de l'audiovisuel, un autre couple fit son apparition : *AIDAA*/*AGICOA*<sup>8</sup>, représentant auteurs et producteurs des oeuvres audiovisuelles. La photocopie illégale a donné naissance en 1988 à la création par les auteurs et éditeurs de l'*IFRRO*<sup>9</sup>.

## I.7. APPROCHE PLURIDISCIPLINAIRE

Les sociétés pluridisciplinaires intègrent généralement quatre catégories de répertoires : les oeuvres musicales avec ou sans texte; les oeuvres dramatiques, littéraires; les oeuvres audiovisuelles et les arts visuels.

Deux rubriques de droits existent : droits de reproduction et droits de communication publique.

La société pluridisciplinaire sera donc une société multi-répertoires et multi-droits.

Dans les pays où la gestion collective n'est pas encore implantée, la jeune société débutante se verra placée devant le choix de se limiter prudemment à une catégorie et envisager une extension ultérieure, ou d'embrasser l'ensemble de la gestion des droits d'auteur. La jeunesse est l'âge où tout semble possible, donc tout EST possible! Vouloir, c'est pouvoir.

Les **avantages** de la société pluridisciplinaire sont de nature diverse.

L'avantage le plus évident est d'ordre économique. Concentrer les efforts dans une seule et même administration, assure une meilleure rentabilité.

Les frais de fonctionnement seront en grande partie les mêmes que l'on gère tout ou partie des droits. Les économies concernent principalement le personnel et l'équipement bureautique. Le

<sup>4</sup> *CISAC* : Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs.

<sup>5</sup> *BIEM* : Bureau International des Sociétés gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique.

<sup>6</sup> *IFPI* : International Federation of Producers of the Phonographic Industry.

<sup>7</sup> *AIDAA* : Association Internationale des Auteurs de l'Audiovisuel.

<sup>8</sup> *AGICOA* : Association de Gestion Internationale Collective des Oeuvres Audiovisuelles.

<sup>9</sup> *IFRRO* : International Federation of Reproduction Rights Organisations.

même service juridique étudiera la problématique complexe de la protection face aux nouvelles technologies, comme le satellite ou les autoroutes de l'information. Le même standard servira aux communications par téléphone ou fax. La configuration informatique servira à toutes les répartitions et autres tâches de gestion.

La société pluridisciplinaire aura une image de marque plus facile à imposer. L'auteur qui se profile derrière l'œuvre dramatique est une personne concrète. Son nom sera marqué sur les affiches. Le public comprendra donc plus aisément la notion abstraite du droit d'auteur. Du concret il passera au concept de la masse un peu anonyme des créateurs de la musique. La gestion est cependant plus largement implantée au niveau mondial dans le secteur des droits liés à la musique. Les autres droits profiteront de cette avance.

La société aura un prestige et une efficacité nettement supérieurs, si elle groupe tous les auteurs. Par le nombre elle présentera un groupe de pression incontournable.

L'affiliation unique à une seule société présente une simplification administrative non négligeable. Tout le monde connaît l'aversion du créateur pour les formalités pourtant indispensables. Les auteurs ne s'emprisonnent pas dans un carcan étroit. Leur imagination n'accepte pas les contours d'un genre œuvre qu'ils auraient choisi une fois pour toutes. Les auteurs polyvalents sont légion. Pourquoi un scénariste n'écrirait-il pas des textes de chansons? Le compositeur qui aujourd'hui écrit une musique de ballet, peut très bien demain faire danser les jeunes de la discothèque ou le public du petit bal du samedi soir. Les contacts avec les confrères des autres disciplines sont toujours enrichissants. La société constitue le milieu naturel de rencontre.

La société pluridisciplinaire offre le guichet unique facilitant la vie de l'utilisateur voulant opérer en toute légalité. Et même l'utilisateur moins scrupuleux louera le ciel de n'avoir qu'un procès à encourir, au lieu d'en risquer plusieurs.

Comme toute chose, la formule présente des **inconvenients**. Les auteurs des genres moins rentables, souffriront d'un sentiment de minorisation. Le gâteau devra quelquefois se partager entre tous! Chacun voudra la part la plus consistante. Même dans un groupe plus ou moins homogène des conflits d'intérêts peuvent brouiller le ciel. Mais n'est-il pas préférable de laver son linge sale en famille? Les mêmes problèmes existeront si les auteurs appartiennent à des sociétés différentes, puisqu'ils sont inévitables. Et alors la lutte sera plus âpre!

Le **compromis** est de rigueur. Les auteurs des différentes disciplines doivent pouvoir agir à l'intérieur de la société avec un maximum d'autonomie. Il faut veiller à ce que les organes de décision soient pluridisciplinaires. Le conseil d'administration doit être représentatif, tout en retenant que le dosage ne doit pas reposer sur le seul aspect économique. L'argent n'est pas la seule valeur!

Des services personnalisés sont à mettre en place, si possible en désignant des personnes de contact pour chaque discipline.

Certains prôneront peut-être que rien ne vaut l'autodétermination, que la gestion par ses semblables constitue l'idéal. Mais jusqu'où faut-il alors pousser la diversification? Et puis, le mieux n'est-il pas l'ennemi du bien?

## CHAPITRE II : PERCEPTION

## Introduction

En règle générale les auteurs ne demandent qu'une chose : c'est qu'ils soient connus du grand public. Sauf exception ils ne refuseront donc pas d'accorder leur consentement aux multiples utilisateurs qui désirent communiquer leurs oeuvres au public, de quelque manière que ce soit.

Les auteurs ne sont pas des concurrents. Leur œuvre est unique.

Lorsque les sociétés d'auteurs interviennent au nom d'un auteur individuel, il peut arriver que l'autorisation doive être refusée, soit temporairement si un privilège a été accordé à un autre utilisateur, soit définitivement si le droit moral est en cause. L'auteur n'a même pas à se justifier. Sa décision peut être prise souverainement! Il s'agit encore de gestion individuelle mise en œuvre par une société.

Lorsque les sociétés d'auteurs exercent leur véritable rôle de gestionnaire collectif, l'autorisation sera la règle, l'interdiction restant la grande exception.

Cette autorisation sera liée à l'accomplissement de certaines conditions. Chaque usager qui remplit les conditions, recevra l'autorisation. Chaque usager qui estime les conditions inacceptables, doit s'abstenir d'utiliser les oeuvres qu'il avait choisies. S'il persiste néanmoins, il s'expose à des poursuites, judiciaires ou autres, pour les reproductions ou exécutions illicitement réalisées.

La condition principale sera le paiement d'une redevance en contrepartie de la licence d'utilisation consentie. La tâche principale de la société de gestion consiste par conséquent en la perception des droits d'auteur.

Le paiement de droits n'est pas la seule condition. Il appartient aux percepteurs de veiller à ce que toutes les conditions, posées par les auteurs, soient respectées. La société doit ainsi s'assurer d'entrer en possession de l'information nécessaire pour procéder à la deuxième partie de sa tâche : la répartition.

## II.1 PRINCIPES DE TARIFICATION

L'autorisation peut être accordée **œuvre par œuvre**. Dans ces cas il s'agit d'une gestion proche de la gestion assurée par l'auteur personnellement. Le lien qui le lie à son œuvre est encore solide. Le droit moral est impliqué. Les autorisations données peuvent influencer la réputation du créateur. Cette matière est sensible. Les sociétés d'auteurs doivent consulter leurs adhérents.

Dans le domaine des droits musicaux, ce mode de gestion affecte rarement, pour ne pas dire jamais, le droit d'exécution. C'est à l'occasion de la reproduction que s'exerce le contrôle de la conformité avec la vision de l'auteur. Toute adaptation nécessite son accord. Une œuvre musicale est écrite pour être écoutée. Si un élément visuel y est ajouté, cela peut en modifier l'essence.

C'est dans le domaine des répertoires dramatiques, audiovisuels et des arts visuels que la perception à œuvre se pratique assez couramment. Suivant le théâtre ou la troupe qui a l'intention de représenter son œuvre, l'auteur imposera des conditions différentes, qui varieront selon la notoriété de l'auteur ou de œuvre. Pour certaines utilisations les artistes doivent donner un bon à tirer avant toute impression ou reproduction de œuvre d'art

Dans tous ces cas la société d'auteurs n'est pas entièrement libre de fixer ses tarifs. Elle imposera un tarif minimum, et proposera une fourchette, limitant ainsi les prétentions abusives dont pourraient s'enorgueillir certains. A ne pas oublier : la société est au service des auteurs et des usagers.

La formule la plus fréquemment adoptée par les sociétés de gestion, est la **licence globale**. La société offre à l'utilisateur l'intégralité du répertoire qu'elle représente, moyennant paiement des tarifs qu'elle établit.

Elle garantit ainsi un paisible accès à toutes les oeuvres. L'utilisateur puise dans ce répertoire comme il l'entend. Il a l'opportunité d'utiliser tout, beaucoup ou peu, sans contraintes, aussi longtemps qu'il respecte les conditions de l'autorisation délivrée.

Le tarif sera le même pour tout le monde, sans discrimination aucune.

Les oeuvres, qu'elles soient musicales, dramatiques, littéraires, audiovisuelles, ou des arts graphiques ou plastiques, présentent une valeur pour celui qui les utilise. Sinon il ne les utiliserait pas. Grâce à elles, l'utilisateur réalise des recettes. Il n'offre pas son service sans contrepartie de la part de celui qui le reçoit. Ce principe du **lien avec les recettes** est facilement compris et accepté, lorsque le public doit payer un prix d'achat ou d'entrée. Dans les autres cas ce lien est moins apparent. Les droits d'auteur sont calculés en fonction des recettes, directes ou indirectes.

Le tarif se calcule dès lors sous forme d'un **pourcentage sur les recettes**. Cette règle est expressément prévue dans des législations nationales et est entrée dans les pratiques internationales. L'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) l'a consacrée dans sa publication sur la gestion collective.

Si l'ensemble des oeuvres utilisées appartient au répertoire protégé, l'utilisateur acquitte en règle générale environ 10% de ses recettes. Un tarif minimum doit toujours être prévu. En effet, il y a un seuil en dessous duquel l'auteur devrait refuser son autorisation.

Si les oeuvres ne présentent pas la première source d'intérêt pour le public, il n'est pas toujours nécessaire d'appliquer la règle du pourcentage. Il faut alors convertir le pourcentage en **forfait**, en utilisant des critères et paramètres permettant une liaison indirecte avec les recettes estimées avoir été obtenues partiellement grâce aux oeuvres des auteurs. Le forfait doit suivre le coût de la vie par une liaison avec l'indice des prix, sans quoi l'inflation obligerait à le réévaluer trop souvent.

## II.2 STRUCTURE TARIFAIRE

Toute structure tarifaire repose sur la considération que l'oeuvre ou les oeuvres, de quelque catégorie qu'elles soient, présentent une valeur pour celui qui les propose (l'auteur), comme pour celui qui s'y intéresse (l'utilisateur). Quel est le montant que l'auteur désire retirer de son travail intellectuel? Quel est le prix que l'utilisateur est disposé à déboursier?

La société de gestion doit trouver une réponse aux deux questions, et réconcilier les deux positions. L'auteur s'attend à recevoir le plus possible. L'utilisateur entend payer le moins possible. La société devra justifier la rémunération qu'elle réclame. La comparaison avec les cachets et salaires des autres travailleurs dans le secteur culturel, offre un point de départ. Le figurant ne touchera pas autant que l'acteur de premier plan. Le rôle que joue l'oeuvre utilisée dans l'exploitation, déterminera le taux de la redevance.

La société doit donc dresser la liste de toutes les exploitations où le répertoire qu'elle représente, est utilisé, et les classer suivant l'importance que présente cette utilisation. S'il s'agit d'un élément essentiel de l'exploitation, sa place se trouvera en haut de l'échelle. Si par contre il s'agit d'un élément tout à fait accessoire, il se placera en bas.

Les sociétés d'auteurs gérant les **droits musicaux** ont établi une hiérarchie verticale des diverses exploitations où la musique fait l'objet d'exécutions (*voir annexe 1*). Sur base du rôle joué par la musique, ces exploitations ont été classées en trois rubriques : exploitations où la musique est essentielle, indispensable; exploitations où la musique crée l'ambiance, et est donc nécessaire; et exploitations où la musique sert de décor sonore, pas absolument nécessaire mais agréable à avoir.

Si la musique est essentielle, le pourcentage sur les recettes sera calculé à un taux élevé. Si la musique est d'ambiance, le taux moyen sera pris en considération. S'il s'agit de sonorisation, le tarif forfaitaire semble plus adéquat. Le forfait se calcule à partir d'éléments objectifs et contrôlables : capacité du local, superficie. En partant de la règle des 10%, l'on peut fixer l'unité de mesure, appliquée tout au long de l'échelle des exploitations.

En matière de **radiodiffusion**, le tarif, valable pour les oeuvres de toutes catégories, se calculera en fonction des recettes du diffuseur. Le taux dépendra du contenu des programmes diffusés. Si le répertoire protégé occupe la totalité des émissions, le taux de 10% sera pratiqué.

Le répertoire musical prend une place importante dans les émissions de radio sonore. Le taux sera donc élevé. En télévision les oeuvres audiovisuelles forment un des atouts. Ce répertoire n'est toutefois pas aussi largement représenté par les sociétés d'auteurs dans le monde, les droits de ces auteurs étant, parfois de par la loi, entre les mains des producteurs. Le tarif de la licence globale est donc plus difficile à établir. Il est dès lors parfois recommandable de séparer le répertoire des grands droits de la perception globale, et de prévoir une tarification minutaire.

S'il paraît impossible de baser la perception sur les recettes, la formule forfaitaire peut être adoptée. Dans ce cas le nombre d'auditeurs ou spectateurs, capables de recevoir le programme, et le temps d'émission détermineront les montants à réclamer.

Les mêmes taux que pour la diffusion première s'appliqueront à la distribution par câble ou la retransmission par des relayeurs d'une émission de radio ou télévision.

Au **répertoire théâtral**, s'applique la formule de la perception œuvre par œuvre. Le pourcentage des recettes sera le plus élevé, puisque le répertoire protégé occupe la totalité de la représentation. Le minimum, soit par représentation, soit par série de représentations, dépendra de la capacité de la salle et du budget artistique.

Les droits des **arts visuels** sont généralement perçus œuvre par œuvre. La formule de la licence globale peut cependant être adoptée avec les très grands utilisateurs de ce répertoire que sont la presse ou les musées. Comme en musique, les taux seront différents suivant que la reproduction constitue l'élément principal ou accessoire. Les forfaits seront basés sur le prix de vente au public, le tirage et le format de la reproduction.

Les droits de **reproduction non-graphique** sur un support, quel qu'il soit, seront calculés sous forme d'un pourcentage du prix de vente. Le taux, négocié internationalement par le *BIEM*<sup>10</sup> et l'industrie, servira de point de référence pour toutes les utilisations. Le minimum tiendra compte du minutage enregistré. Dans le contexte du multimédia ce critère ne suffit pas. L'image ne se contente pas du facteur-temps. Le nombre d'oeuvres ou d'extraits utilisés, doit intervenir. En radiotélévision les droits de reproduction sont perçus auprès des diffuseurs en même temps que le droit d'exécution. Ils suivront donc cette tarification. Si la perception n'est pas combinée, elle se fera à la production en fonction du minutage enregistré.

Les droits de **reproduction graphique**, afférents aux textes littéraires ou scientifiques, et dans une moindre mesure aux oeuvres musicales, se perçoivent selon la formule de licence globale sous forme de pourcentage des recettes liées à l'exploitation, soit par l'application d'un forfait global, voire en fonction du nombre de pages ou oeuvres reprises.

Dans quelques **cas particuliers** le tarif figure dans la loi. Ceci sera le cas lorsque le législateur instaure une licence obligatoire avec un droit à rémunération, ne laissant pas ou peu de liberté dans la négociation entre parties intéressées.

Le droit de suite sur les reventes des oeuvres d'art est un exemple. Le principe du lien avec les recettes est respecté. Le taux s'appliquant au prix de vente, est décidé par le législateur. Il est relativement peu élevé, parce qu'il se calcule sur la totalité du prix, alors que sa justification repose sur la plus-value réalisée, élément toutefois incontrôlable.

---

<sup>10</sup> Bureau international de l'édition mécanique (sociétés d'auteurs).



Les redevances pour copie privée, qu'il s'agisse de la copie audio ou vidéo, ou encore de la reprographie par photocopie ou copie électronique, se calculent sur base du prix d'achat de l'équipement et/ou des supports vierges. Les taux sont fixés par les autorités.

Les droits de location seront perçus en fonction du prix pratiqué par les commerçants. Ils seront librement négociés. Les taux varient suivant le répertoire représenté. Les droits de prêt public cependant peuvent être imposés par le législateur. Les pouvoirs publics organisent le prêt public, et sont responsables du paiement. Il peut s'agir de licences globales forfaitaires ou de tarifs par exemplaire prêté par les bibliothèques ou disco-vidéothèques.

### II.3. NEGOCIATION

Dans chaque discipline dont la société gère les droits, elle élaborera un règlement de perception, basé sur les principes et structures internationalement adoptés. La société de gestion doit être à l'écoute de ses partenaires : ses mandants, les auteurs d'un côté; ses clients, les usagers de l'autre côté. Afin de pouvoir assurer aux uns et aux autres un exercice des droits d'auteur paisible, et non pénible, elle va négocier les conditions auxquelles seront liées les autorisations à délivrer.

Cette négociation peut être conduite de façon **individuelle**, avec chaque usager qui fait appel au répertoire représenté. Inévitablement cette négociation laissera très peu de marge de manoeuvre, la société étant obligée de pratiquer, sans discriminer, les tarifs à tout le monde. Elle portera donc exclusivement sur les paramètres servant de base à la tarification, et sur les modalités d'exécution. Fatalement, le contrat qui sera proposé, sera ressenti comme un contrat léonin, ce qui risque de provoquer des frustrations.

La solution à ce problème consiste en une négociation **collective**. Si les associations d'usagers existent, la tarification peut être discutée avant son adoption définitive. Ici également la négociation ne portera pas sur les principes, mais sur la mise en œuvre de ces principes, et plus particulièrement sur leur application chiffrée. Un tarif mis au point de commun accord, réduira la discussion ultérieure avec les usagers individuels, ou en tous cas limitera très fortement la véhémence et l'âpreté, qui risquent d'accompagner les pourparlers. Si les associations d'usagers n'existent pas, il y va de l'intérêt de la société d'auteurs d'en provoquer la constitution. Certes, il s'agira d'un partenaire fort, et peut-être redoutable, mais d'un partenaire averti.

Ces négociations collectives sont parfois menées sur le plan international ou interrégional.

L'**approche de l'usager** doit être aimable, mais ferme. Il existe des techniques de négociation. La principale vertu est de convaincre par ses explications, avec le sourire, mais sans complaisance.

### II.4. CONTRAT D'AUTORISATION

L'autorisation d'utiliser les oeuvres du répertoire représenté par la société d'auteurs, doit être sollicitée avant toute reproduction ou exécution. La loi le veut ainsi. Au nom des auteurs la société a le pouvoir d'autoriser ou non. Le consentement société d'auteurs/usagers peut être formulé en plusieurs pages.

Les **usagers occasionnels** se limiteront à une courte question. Leur demande est simple. Ils veulent reproduire ou exécuter une ou plusieurs oeuvres à l'occasion d'un événement unique, limité dans le temps. La réponse immédiate sera courte : exceptionnellement négative, dans la quasi totalité des cas positive, à condition de communiquer le programme des oeuvres utilisées et de payer le montant correspondant au taux de circonstance en tenant compte du minimum prévu au tarif adéquat.

Cet échange de lettres constitue un contrat. Comme la question et la réponse sont souvent similaires, des formulaires pré-imprimés peuvent circuler. Il faut cependant toujours une trace écrite. L'accord verbal peut prêter à confusion et ne garantit pas la sécurité juridique nécessaire. La société doit avoir obtenu une information complète et l'utilisateur doit posséder la preuve de sa bonne foi.

Les **usagers permanents** font appel au répertoire de façon régulière. Il faut éviter qu'ils soient obligés de s'adresser à la société de gestion, chaque fois qu'ils utilisent des oeuvres protégées. Ils reçoivent une autorisation permanente sous forme d'un contrat d'abonnement.

Soit il s'agit d'un contrat-cadre, qui prévoit une autorisation globale, mais qui ne supprime pas certaines formalités chaque fois qu'il est fait usage du répertoire, ces utilisations n'étant pas homogènes et mettant en œuvre dès lors des tarifs différents. A titre d'exemple : voir annexe 2

Soit il s'agit d'un contrat libératoire, accordant une licence globale d'utiliser tout le répertoire, moyennant respect des clauses financières et communication de l'information nécessaire aux travaux de répartition. A titre d'exemple : voir annexes 3 et 4

L'**étendue de l'autorisation** accordée doit être explicitement précisée. Les utilisations visées par l'exploitation doivent être soigneusement décrites. Les catégories d'oeuvres et les droits concédés doivent être clairement définis. Il est presque aussi important de mentionner ce qui est exclu de l'autorisation, que de souligner ce qui est couvert par le contrat. Ainsi le contrat d'un radiodiffuseur émettant par voie hertzienne terrestre ne couvrira pas les émissions par satellite ou par câble.

La société d'auteurs intervient pour les auteurs et compositeurs. Les droits voisins des musiciens exécutants et artistes interprètes peuvent être perçus séparément, soit par la même société de gestion, soit par un autre organisme. Le contrat peut couvrir le droit de communication publique et le droit de reproduction, ou seulement un des deux droits.

Il est capital de veiller à ce qu'aucune confusion ne puisse exister.

Les **clauses financières** constituent l'élément principal du contrat. C'est le nerf de la guerre!

S'il s'agit d'une perception forfaitaire, le prix à payer en contrepartie de l'autorisation délivrée, est fixé en fonction de certains paramètres. Ces paramètres doivent être clairement définis.

S'il s'agit d'une perception proportionnelle, l'assiette de la perception doit être précisée de manière détaillée et complète.

Si des abattements ou déductions sont admis, ils doivent être limitativement énoncés.

Il y va de l'intérêt des deux parties que rien ne soit laissé dans une zone d'ombre, qui donnerait lieu à interprétation ou contestation.

L'utilisateur ne s'engage pas seulement à payer des redevances. La société de gestion doit être mise en possession de toute documentation dont elle a besoin pour mener à bien sa tâche, qui consiste à rémunérer les auteurs dont les oeuvres ont réellement été utilisées. Le **relevé détaillé des oeuvres utilisées** est un document indispensable. Le contrat doit stipuler de façon précise quand et comment, à quelle date et sous quelle forme, l'information parviendra à la société. L'informatique facilite grandement la communication des données. L'échange de l'information doit être normalisé. Le contrat doit prévoir des pénalités en cas de non-respect de cette obligation.

Bien entendu le contrat reprendra en outre toutes les clauses de droit commun imposées par la législation de chaque pays.

## II.5. GESTION DES USAGERS

Une société d'auteurs ne choisit pas ses usagers. Tous les usagers qui font appel aux oeuvres des auteurs que la société représente, forment sa clientèle. Ils sont divers, et les modes

d'exploitation aussi sont variés. Un des avantages de la société pluridisciplinaire est précisément qu'elle est polyvalente comme le sont les usagers eux-mêmes. Comme les auteurs qui goûtent à tout, les usagers ne se limitent pas à un seul mode d'exploitation, ni aux oeuvres d'une seule et même catégorie, mettant en œuvre un seul des droits reconnus aux auteurs. La gestion des usagers devra en tenir compte.

Normalement il appartient à l'utilisateur de prendre contact afin d'obtenir les autorisations dont il a besoin. Envers ses auteurs la société s'est engagée à intervenir chaque fois qu'une œuvre est utilisée. Elle se doit de rechercher toutes les exploitations jusqu'au coin le plus éloigné de son territoire. Elle procédera donc à **l'étude de la densité de l'exploitation des oeuvres**. Les divers modes et formes d'exploitation peuvent être catalogués par catégorie d'oeuvres et par type de droits.

Certaines exploitations entrent spécifiquement dans une catégorie d'oeuvres bien déterminée. Dans bien des cas d'exploitation traditionnelle cependant l'utilisation fait appel à plusieurs répertoires et combine le droit d'exécution et le droit de reproduction. Toutes les catégories d'oeuvres sont utilisées par les nouveaux modes d'exploitation. Ce phénomène a commencé à l'apparition de la télévision. La câblo-distribution, la copie privée, et la transmission sur réseau constituent des sources d'intervention des plus importantes. Dans les trois cas toutes oeuvres sont concernées.

La recherche des usagers doit donc se faire toutes catégories d'oeuvres et tous types de droits confondus.

L'importance économique de chaque secteur d'exploitation est un facteur digne d'être pris en considération. Même si les exploitations moins rémunératrices ne peuvent pas être négligées, il faut être en possession des éléments permettant d'évaluer les efforts à consacrer à chaque secteur.

Une fois le marché des exploitations connu, la société de gestion va procéder à **l'identification des usagers**. Des fichiers sont à établir (*voir annexe 5*). La même classification sera utilisée. La société étant pluridisciplinaire, elle tiendra un fichier de tous les usagers par ordre alphabétique. Les usagers ne sont pas que des personnes physiques. Les sociétés ayant la personnalité juridique ou des associations de fait doivent y figurer sous leur dénomination et également sous le nom des personnes physiques responsables.

Cette liste se partagera en deux groupes : les usagers permanents et les occasionnels.

Une sous-division à base géographique (pays, région, ville ou commune, quartier, rue) rendra aux inspecteurs et agents percepteurs des services non négligeables.

Toutes ces classifications sont réalisables sans trop de peine avec l'aide de l'informatique. Les recoupements sont faciles à installer. Assis devant son écran le percepteur voyagera d'un fichier à l'autre avant de prendre la route.

Le fichier de tous les usagers potentiels se dédoublera tout naturellement : d'une part les usagers actifs et d'autre part ceux qui n'utilisent provisoirement pas ou plus le répertoire de la société d'auteurs. La première partie servira à la perception. La seconde aux actions de promotion du répertoire. Dans les deux cas il faut établir un **échancier**. Cet échancier permettra de rappeler aux usagers actifs, sous contrat d'abonnement, l'envoi des documents nécessaires (bordereau des recettes, programme des oeuvres utilisées, états des ventes, etc.) et le paiement des redevances aux échéances prévues. Les usagers occasionnels doivent être suivis, plus particulièrement aux anniversaires de leur dernière utilisation du répertoire. L'échancier aidera le contrôleur.

La société organisera à intervalles réguliers la prospection des usagers potentiels, susceptibles de devenir ou redevenir actifs. Elle doit aussi vérifier la conformité de la tarification établie avec la réalité.

Prospection et contrôle ne doivent pas se faire dans le désordre, mais de façon systématique. L'échancier y contribuera.

Les **relevés des redevances** dues par les usagers doivent contenir le plus de détails possible. Ils doivent être précis et référer au contrat d'autorisation. Dans le cas de l'autorisation occasionnelle, le relevé constitue une partie du contrat proprement dit. La précision du relevé évitera toute contestation, si la réalité s'avère être différente des éléments communiqués.

## II.6. CONTENTIEUX

Hélas, tout ne va pas toujours pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Des mécanismes de défense doivent donc être mis en place.

Les usagers, même s'ils sont bien intentionnés au départ et souscrivent au contrat d'abonnement qui leur est proposé par la société de gestion, ou signent le formulaire de demande d'autorisation qui leur est envoyé, ne restent pas toujours de bonne foi jusqu'au bout. Le **non-paiement des redevances** ne peut jamais être toléré. Non seulement parce que la société de gestion s'est engagée envers ses mandants, les auteurs, mais aussi par esprit de solidarité vis à vis des usagers qui s'acquittent correctement de leurs obligations. La seule indulgence admise consisterait à accorder des délais. L'utilisateur peut être dans une impasse financière, dont il sortira tôt ou tard. Faire preuve de patience est acceptable, renoncer non. Si les invitations de payer les redevances dues, et les menaces d'engagement de poursuites, ne sont pas suivies d'effet, il faut traduire les paroles en actes. Une procédure judiciaire devant les tribunaux civils ne peut alors être évitée. En cas de refus de paiement durable le contrat doit être résilié. L'utilisateur ne recevra plus d'autorisations. Il doit arrêter l'utilisation du répertoire.

S'il passe outre, il se livre à des actes d'**utilisation illicite**, qui donneront lieu, si aucun arrangement amiable ne se dessine, à l'introduction d'actions en demande de dommages-intérêts. Les montants ainsi réclamés seront sensiblement plus élevés que ceux qui sont appliqués normalement. Alors que le tarif sera réduit si l'utilisateur s'est comporté en partenaire modèle en demandant au préalable les autorisations nécessaires, par rapport à celui qui sera appliqué à l'utilisateur qui ne se met en règle que sur invitation de la société de gestion, les dommages-intérêts doivent avoir un caractère dissuasif prononcé. La jurisprudence n'hésite pas à doubler, et parfois tripler, le tarif éludé. Tous les frais administratifs et judiciaires causés par le non-respect de la loi, seront en outre mis à charge du récalcitrant.

La preuve de l'utilisation illicite sera apportée sur indication de la société de gestion, soit par des constats opérés par des témoins, soit par l'intervention directe d'agents assermentés.

Beaucoup de législations nationales prévoient également, dans certains cas d'utilisation illicite, des sanctions pénales sous forme d'amendes et/ou d'emprisonnement.

Le droit d'auteur étant un bien immatériel, l'utilisation sans que ne soit demandée d'autorisation, semble facile. Contrairement au commerçant ou fournisseur de services, la société d'auteurs ne peut pas simplement retenir sa prestation. L'utilisateur peut être tenté de courir le risque d'échapper à ses obligations. La société de gestion doit par conséquent être très vigilante et installer un système de **contrôle** très poussé. Le suivi des dossiers est extrêmement important. Tous les éléments doivent être contrôlés. Non seulement le paiement des redevances doit être surveillé, mais également l'assiette sur laquelle se base le tarif. L'utilisateur peut avoir fait de fausses déclarations de recettes ou des éléments déterminant la tarification. La communication de faux programmes des oeuvres utilisées doit être prohibée. Dans tous ces cas la société de gestion pourra faire appel aux tribunaux, afin d'être en mesure d'attribuer aux auteurs ce qui leur revient.

Lorsque des montants considérables sont impliqués par l'exécution du contrat avec les grands utilisateurs, l'**auditing** sera stipulé expressément.

Ceci sera le cas des contrats avec l'industrie phonographique ou avec les radiodiffuseurs. La véracité des déclarations doit être contrôlée par des experts neutres et spécialisés. Si l'audit ne donne d'autre résultat que la confirmation des communications qui avaient été faites, ce sera tant mieux. Cela prouve qu'il s'agit d'un partenaire fiable. Dans ce cas les frais seront pris en charge par la société d'auteurs. Si au contraire des manquements graves sont constatés, les dépenses seront portées au compte de celui qui les a provoquées.

La **piraterie** constitue un fléau contre lequel il faut lutter de toutes ses forces. Une coopération internationale est absolument nécessaire. Il s'agit ici, non plus de contraventions appelant un dédommagement, mais d'actes nécessitant une réaction sur le plan pénal. Les sanctions doivent être lourdes, allant jusqu'à l'emprisonnement.

La piraterie existe dans tous les domaines du droit d'auteur. La musique, l'audiovisuel, les arts visuels, et la littérature, attirent les pirates comme ils attirent le grand public. Qu'il s'agisse d'actes de piraterie c'est-à-dire de contrefaçons, le seul but de ces malfaiteurs est de s'enrichir sans cause avec le mérite et le génie des créateurs. Toute la société, y compris le consommateur inconscient, en est victime. Tout gouvernement civilisé se doit de mettre à la disposition des parties lésées les moyens nécessaires pour combattre avec force et efficacité ce fléau

## II.7. ORGANISATION DE LA PERCEPTION

Le choix devant lequel se trouve placée la société d'auteurs qui doit prendre la décision d'organiser les activités de perception, dépend en grande partie de la situation politique (état unitaire ou confédéral), des habitudes sociales et culturelles du peuple (vivant en autarcie, ou ouvert aux influences étrangères), du degré d'éducation (population majoritairement rurale ou citadine), et du caractère plus ou moins discipliné (pays indépendant depuis toujours ou ayant subi de longues périodes d'occupation).

Mais ce choix dépend bien entendu principalement des moyens financiers dont dispose la société de gestion.

La **centralisation** de toutes les opérations au siège de la société représente la formule la plus simple à mettre en place. Au début de ses activités, la société d'auteurs commencera par tout concentrer, pour des raisons évidentes d'économie. Le savoir faire n'est pas suffisamment acquis. Les investissements divers absorbent le budget. Cette solution perdurera jusqu'à ce que la situation financière soit consolidée.

Les nouvelles exploitations qui vont apparaître au cours des années, nécessiteront toujours un traitement au niveau le plus élevé, et donc au siège social. En effet, ce qui est nouveau demande une étude juridique approfondie et une approche économique prudente. Il est difficile de revenir en arrière si l'on s'est trompé! Les nouvelles exploitations exigent des négociations délicates uniformes, sans risque de contradictions. Un personnel qualifié doit en être chargé.

Les choses se présenteront autrement lorsque la routine s'installe.

Les grands utilisateurs, qui font un usage régulier, permanent, varié et massif des oeuvres du répertoire, resteront toujours de la compétence du siège central. L'enjeu est énorme, les sommes à récupérer sont considérables.

A la fin du XXe siècle le monde est devenu un village, mais l'homme reste très attaché à ses racines. Et ces racines sont solides!

Afin de faciliter l'accès au répertoire, la société de gestion aura intérêt à assurer une **décentralisation** des services de perception. Le travail sur le terrain donnera évidemment de meilleurs résultats, qui compenseront l'augmentation des frais que ces démarches occasionnent. Des visites sur place permettent une meilleure connaissance de la situation, favorisent un dialogue constructif, évitent les conflits et malentendus, et laissent une image plus sociale de la société d'auteurs.

Une gestion décentralisée facilite le contrôle des déclarations des usagers. La prospection des usagers potentiels assure la promotion du répertoire, au plus grand profit des auteurs et de la culture en général.

La société d'auteurs est une société privée qui défend des intérêts privés mais d'intérêt public. Ces intérêts ont été garantis par le législateur. L'opportunité d'une bonne **coopération avec les autorités** est indiscutable.

Les autorités sont aussi des usagers des oeuvres de l'esprit. Les pouvoirs publics utilisent le répertoire, soit directement, soit par le biais des institutions qu'ils subventionnent intégralement ou quasi totalement. Le premier rôle qui leur incombe, est donc de donner le bon exemple. Cela va de soi, mais la pratique démontre parfois une situation moins rose.

Un gouvernement qui se respecte, respecte ce qu'il a lui-même décrété!

La société d'auteurs doit pouvoir compter sur les autorités pour faire appliquer la loi promulguée pour faire valoir les droits légitimes des créateurs de la richesse culturelle.

Les autorités font parfois appel à la société de gestion pour avoir certaines informations.

La société s'adressera aux autorités administratives pour obtenir des informations sur les usagers (licences délivrées, adresses, etc.). Les municipalités et le Ministère ayant la Culture dans ses attributions, doivent être des partenaires privilégiés. Le Ministère peut agir comme médiateur en cas de conflit.

La conformité des déclarations des recettes peut être vérifiée auprès des autorités fiscales. Les services de la douane peuvent donner des indications utiles sur les importations. Ils jouent un rôle important dans la lutte contre la piraterie.

Que les autorités judiciaires doivent collaborer est une évidence. La police et la magistrature sont les gardiens de la loi sur le droit d'auteur, comme de toutes les lois.

Les autorités religieuses et les instances éducatives ont l'écoute de la population. Elles peuvent contribuer à faire passer le message que l'intervention de la société d'auteurs se justifie pour le plus grand bien de tous!

CHAPITRE III :  
DOCUMENTATION - REPARTITION

## introduction

La seconde partie de la tâche de la société de gestion consiste à donner à chaque ayant droit individuel la part qui lui revient dans la répartition des sommes encaissées.

Imaginez que quelqu'un dépose le soir une lettre dans la borne postale de son quartier. La seule dépense qu'il a dû effectuer, en dehors de la petite dépense physique de la promenade jusqu'au bout de sa rue, a été l'achat d'un timbre-poste. Par ce petit achat il a acquis la sécurité que sa lettre arrivera, quelques jours plus tard, chez son correspondant à l'autre bout du monde. La Poste s'en charge.

Cette situation est comparable à celle de l'utilisateur qui a réglé les droits pour une œuvre bien déterminée, créée par un seul auteur. La société d'auteurs s'engage à faire parvenir la somme payée à son destinataire.

Mais déjà faudra-t-il rechercher le pays de cet auteur et son adresse. C'est comme si le brave écrivain de la lettre avait oublié de mentionner l'adresse sur l'enveloppe!

Les choses se compliquent un peu plus, lorsque l'œuvre n'a pas été écrite par un seul auteur, mais par deux ou trois. Il faudra partager la somme suivant la participation proportionnelle de chacun. Le degré de difficulté va croissant à mesure que le nombre d'ayants droit pour une même œuvre augmente.

Mais la gestion des sociétés d'auteurs ne se limite pas à la perception œuvre par œuvre. Lorsque la véritable gestion collective est en cause, plusieurs œuvres, chacune créée par plusieurs auteurs, sont utilisées moyennant règlement d'un certain montant de droits. Pour un grand utilisateur il ne s'agit pas de plusieurs œuvres, mais de milliers d'œuvres. Tous les usagers réunis, on arrive à des millions.

Imaginez des millions de lettres sans adresse!

Et c'est pourtant la tâche de la société de gestion de veiller à ce que tous ces droits arrivent à bon port.

La société doit se doter d'une **documentation** complète sur tous les auteurs et sur toutes les œuvres qu'elle représente. Elle doit ensuite assurer la **répartition** des droits perçus entre tous les ayants droit dont, quelque part sur son territoire d'exercice, les œuvres ont été utilisées au cours de la période écoulée. Un vrai travail de Titans!

## III.1. AYANTS DROIT

Les droits d'auteur appartiennent à l'origine à l'auteur, bien évidemment!

C'est pour lui que le législateur a fait une loi. Mais comme tout propriétaire il a le loisir de se défaire de tout ou partie de son patrimoine.

Sauf exception, les droits d'auteur sont cessibles. Ils peuvent donc être transférés à des tiers, qui en deviennent les ayants droit. Ce transfert se justifie par la nécessité d'assurer une plus grande diffusion de l'œuvre, principal souci de chaque créateur.

L'exploitant-agent de promotion connaît mieux les marchés et doit pouvoir agir et décider rapidement et sans contraintes. S'il doit consulter l'auteur, le marché risque de lui échapper. Ces ayants droit disposent donc du même droit d'autoriser ou interdire. Cette arme disparaît lorsque le droit exclusif est transformé en un simple droit à rémunération. Ce droit doit alors devenir incessible. Le transfert ne se justifierait plus, puisqu'il n'y a pas de contrepartie, notamment la promesse d'une exploitation.

Les auteurs et ayants droit constituent les **adhérents** des sociétés de gestion. Les adhérents peuvent être des personnes physiques ou morales.



Le premier groupe d'adhérents est formé par les auteurs de toutes disciplines : les ayants droit intellectuels. En principe les auteurs sont tous des personnes physiques. Certaines législations accordent cependant, fictivement, la qualité d'auteur dès l'origine à des personnes morales.

Le deuxième groupe est formé par les adaptateurs, ayants droit intellectuels eux aussi. En effet, les arrangements et traductions sont également protégés.

Le droit d'auteur ne s'arrête pas à la mort de l'auteur. Il est transféré à ses héritiers, selon la législation en vigueur dans chaque pays. Les héritiers constituent le troisième groupe d'adhérents.

En dernier lieu viennent les cessionnaires : les agents de promotion et d'exploitation, que sont les éditeurs pour les oeuvres musicales et littéraires, les producteurs pour les oeuvres audiovisuelles, les galeries pour les artistes, les agences pour les photographes. Ils forment le quatrième groupe d'adhérents.

En s'affiliant à une société de gestion, l'ayant droit signe un **contrat d'adhésion**.

Par un apport de droits l'auteur peut transférer ses droits à la société, qui intervient dès lors en son nom, à sa place et pour son compte. La société devient titulaire des droits. Ayant cédé une fois pour toutes ses droits à sa société, l'auteur n'est plus en mesure de les céder une nouvelle fois sans l'accord de la société. Cette formule le protège efficacement contre les pressions exercées sur lui par les exploitants. Dans la mesure où ces exploitants adhèrent eux-mêmes à la société de gestion, les cessions dans les contrats d'édition ou production, peuvent coexister harmonieusement.

L'autre formule consiste en un mandat de gestion. Ici c'est seulement l'exercice des droits, qui est confié à la société, non le droit lui-même. Cette formule convient mieux à l'esprit ultra-individualiste de certains créateurs. Elle convient parfaitement à la gestion œuvre par œuvre, ainsi que dans les cas où une licence obligatoire a instauré un droit à rémunération. Elle affaiblit cependant la position de la société de gestion collective dans ses relations avec l'utilisateur et dans sous les procédures judiciaires.

Tous les adhérents, personnes physiques ou morales, doivent être inscrits dans un fichier, qui reprend également les pseudonymes. La société peut à loisir, établir des catégories d'adhérents. Elle cataloguera traditionnellement ses membres par genre d'oeuvres créées. Mais il ne faut pas perdre de vue que les auteurs sont polyvalents!

La classification doit suivre les normes internationales, afin de permettre une intégration aisée dans les fichiers des sociétés-soeurs étrangères.

Un **échange international** est prévu par les contrats de représentation réciproque, conclus entre elles par les sociétés d'auteurs.

Cet échange peut s'effectuer par la communication de listes imprimées. Mais ces listes doivent être constamment mises à jour. Elles sont longues. Le risque d'opérer sélectivement n'est pas imaginaire. Ce procédé est dangereux!

Il a donc fallu créer un outil adapté à l'évolution de la gestion collective. La numérisation a fort heureusement rendu la tâche possible. La CISAC a chargé la *SUISA*<sup>11</sup> de la tenue d'un fichier mondial (voir annexe 6). L'appartenance des auteurs à leur société y est mentionnée en quatre catégories d'oeuvres et deux types de droits. Manquent cependant certains auteurs et certains droits. Le fichier doit évoluer vers un fichier plus complet et permettre l'ouverture aux titulaires de droits voisins.

## III.2. OEUVRES

Aucune formalité n'est requise pour bénéficier de la protection. Une œuvre est protégée dès sa création. Si les sociétés d'auteurs demandent à leurs adhérents de déclarer les oeuvres créées,

<sup>11</sup> Société Suisse de Gestion des Droits d'Auteur relatifs aux Exécutions et Emissions de Musique.

c'est uniquement par souci d'améliorer l'identification. Ces déclarations constituent un début de preuve en cas de contestation.

Les ayants droit sont soumis à la **déclaration** des oeuvres (*voir annexe 7*). Une information minimale est imposée. Elle comporte la déclaration du titre, le genre, la durée, le nom des ayants droit et le partage entre ceux-ci. Le bulletin doit être daté et signé par tous les ayants droit, sans exception, qu'ils soient membres ou non. Le bulletin sera généralement accompagné d'un exemplaire de l'oeuvre. Suivant les statuts de chaque société, des règles spécifiques peuvent être établies, et ce par catégorie d'oeuvres.

Le bulletin déposé, la société y apposera son cachet et la date de réception. L'oeuvre est alors inscrite au répertoire de la société. Cette inscription peut se faire manuellement sur des fiches ou dans un registre. Le registre électronique présente les avantages d'un outil maniable.

Contrairement au fichier des adhérents, les sociétés pluridisciplinaires ont intérêt à inscrire les oeuvres suivant la catégorie à laquelle elles appartiennent. Il faut prévoir cinq fichiers : oeuvres musicales, audiovisuelles, théâtrales et littéraires et arts visuels.

Le numéro de code international de chaque ayant droit est à indiquer.

L'oeuvre aussi reçoit un code numérique, qui servira lors de **l'échange international**. Cet échange se fera au moyen de formulaires standardisés (*voir annexe 8*).

Pour les oeuvres musicales, la "fiche internationale" est en vigueur. Cette fiche reprend l'information minimale figurant au bulletin de déclaration. La fiche peut être un carton, à compléter manuellement, mais l'échange s'opère plutôt au moyen d'un support informatique, suivant un format normalisé.

Chaque société recevra ainsi de la part des sociétés-soeurs la documentation sur le répertoire international. Chaque société à son tour enverra aux sociétés étrangères la fiche internationale, chaque fois qu'elle est consciente de la carrière internationale des oeuvres de son répertoire national; soit sur demande de la société-soeur.

Pour les oeuvres audiovisuelles l'échange se fait au moyen du "cue-sheet". Ce mot bizarre n'est rien d'autre que la liste des oeuvres insérées dans oeuvre audiovisuelle, qu'elles soient préexistantes ou spécialement écrites. Les ayants droit littéraires et visuels (réalisateur, scénariste, etc.) sont à indiquer sur le même cue-sheet. Dans le cas où le contrat de production prévoit une clause de réserve de rémunération en faveur de ces auteurs, la société est habilitée à percevoir et doit donc être en possession des éléments nécessaires à la répartition. L'envoi du cue-sheet comprendra les sociétés gérant les grands droits. L'échange peut se faire sur papier, mais ici encore c'est l'informatique qui vient à la rescousse.

La documentation sur les oeuvres peut aussi être communiquée par lettres circulaires. Cette méthode est généralement pratiquée pour les oeuvres théâtrales.

La **clé de répartition** est un élément essentiel. Les ayants droit intellectuels, coauteurs et coadaptateurs, et les cessionnaires, éditeurs, sous-éditeurs, agents de promotion, doivent se partager les droits. Les parts respectives peuvent être exprimées en pourcentage ou en fractions, avec une préférence pour le pourcentage.

Pour les oeuvres musicales (droits d'exécution), certaines limitations sont imposées. Ici les clés de répartition, qui doivent tenir compte des normes *CISAC*<sup>12</sup>, sont obligatoires. En droits de reproduction mécanique la clé est libre, sauf disposition contraire statutaire. Pour les oeuvres dramatiques, littéraires, audiovisuelles, la clé est toujours libre.

Les sociétés peuvent proposer une clé, qui ne sera que supplétive.

Afin d'alléger le travail causé par l'échange international, les sociétés ont provoqué la mise en oeuvre de **fichiers internationaux**. Un fichier centralisé évite la correspondance à travers le monde. Chaque société communique à la centrale la documentation sur ses oeuvres susceptibles de connaître des utilisations à l'étranger. La centrale communique à toutes les sociétés abonnées l'information qu'elle a reçue. La société *ASCAP*<sup>13</sup> gère ainsi un fichier des oeuvres musicales.

---

<sup>12</sup> Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs.

<sup>13</sup> American Society of Composers, Authors and Publishers.

Les oeuvres audiovisuelles font l'objet de tentatives de centralisation de l'information concernant la partie auteurs d'une part, et concernant la musique insérée d'autre part. Une tendance se dessine vers la création d'un simple index des titres, donnant une information sommaire avec renvoi à la société qui possède l'information détaillée.

Dans quelques **cas particuliers** la déclaration des oeuvres n'est pas exigée dans le domaine des arts visuels notamment. L'identification constitue un réel problème, particulièrement pour les photos. Une véritable croisade est menée par les sociétés sur ce point.

### III.3. CONTRATS

Les adhérents des sociétés de gestion des différentes disciplines ont des contacts fréquents. Ils sont amenés souvent à travailler ensemble. Des contrats fixant les conditions de cette collaboration, sont conclus. Les négociations ont lieu en dehors des sociétés d'auteurs. Certaines clauses de ces contrats réfèrent aux interventions des sociétés. Afin d'en rendre le contenu opposable à la société, ces contrats doivent lui être notifiés.

Les contrats **entre auteurs** sont rarement conclus de façon formelle. Souvent les accords sont pris oralement, et même tacitement. La signature conjointe du bulletin de déclaration constitue très souvent la seule trace écrite. Dans certains pays la loi stipule explicitement que les coauteurs ne peuvent pas utiliser leur participation en faisant appel à un nouveau collaborateur. Ils peuvent toutefois exploiter leur œuvre séparément. C'est le régime de l'indivisibilité. Outre le partage convenu, ce genre de clauses contractuelles doit être connu des sociétés.

La majorité des contrats notifiés à la société concerne les accords pris **entre auteurs** d'une part **et éditeurs** ou **producteurs** d'autre part.

Les éditeurs de musique ont en règle générale adhéré aux sociétés d'auteurs. Les droits d'exécution et de reproduction non-graphique, perçus par les sociétés, reviennent partiellement à l'éditeur. Ce partage est soumis à certaines restrictions statutaires des sociétés et varie selon le type de droits. Certaines sociétés acceptent un transfert intégral jusqu'à récupération des avances payées à l'auteur. Toutes ces dispositions contractuelles intéressent la société de gestion, puisqu'elle aura à en tenir compte dans ses répartitions.

Sauf exception, les éditeurs littéraires ne sont pas membres des sociétés d'auteurs. Parfois la société intervient pour les exploitations secondaires, en vertu d'un mandat donné soit individuellement, soit par leur association professionnelle. Le domaine de la reprographie a vu naître des sociétés groupant auteurs et éditeurs. Dans tous ces cas de collaboration, la communication des contrats est nécessaire.

Le contrat entre l'auteur et le producteur de sa participation à œuvre audiovisuelle, détermine la possibilité pour la société d'auteurs d'intervenir ou non à l'occasion des diffusions. En effet, les producteurs sont titulaires des droits, mais les auteurs peuvent se réserver le droit de toucher leur rémunération par le biais de leur société, qui la perçoit directement auprès des usagers. Sinon, ils doivent s'adresser au producteur individuellement. Les deux régimes fonctionnent. La notification de ces clauses contractuelles spécifiques est par conséquent non seulement utile, mais indispensable.

Les commerçants qui sont devenus ayants droit en compensation du capital qu'ils ont investi dans l'industrie culturelle, négocient entre eux des formes de collaboration. Ces contrats **entre éditeurs** ou **entre producteurs** intéressent les sociétés d'auteurs. Il peut s'agir de contrats de coédition ou coproduction. L'éditeur original peut aussi céder une part de ses prérogatives à un sous-éditeur. Dans le monde musical ces transactions sont tellement fréquentes qu'un seuil de minimum trois ans a dû être imposé. Ces transferts peuvent se négocier œuvre par œuvre, soit valoir pour le catalogue intégral, voire un des catalogues gérés par l'éditeur. Ces sous-éditeurs deviennent des ayants droit et participent à ce titre aux répartitions. Leur rôle devient plus

important lorsque des versions locales sont en cause. Les sociétés d'auteurs doivent suivre de près l'évolution de ces contrats et régulièrement mettre leur documentation à jour.

La collaboration est chose courante. Les sociétés doivent donc mettre sur pied un **échange international** de la documentation concernant ces contrats. L'information minimale communiquée par les adhérents, qui concerne les parties engagées au contrat, la date, la durée, les territoires affectés et le partage des droits, doit circuler à travers le monde.

La société de l'éditeur original doit communiquer le contenu des contrats de sous-édition aux sociétés des territoires impliqués. La société du sous-éditeur doit s'assurer de ce que rien n'empêche la sous-édition et la version locale qui peut en découler, et doit demander le *nulla osta* à la société d'origine.

Les sociétés seront souvent obligées d'adapter leur documentation. S'il s'agit de cas isolés, l'échange peut se faire par l'envoi de fiches internationales, ou par simple correspondance. Dans le cas de transferts de catalogues cependant, il s'agit de corrections massives. Les sociétés, en règle générale, procèdent encore manuellement à la rectification des données. La numérisation des oeuvres et des contrats devrait permettre l'automatisation des opérations. Devant l'ampleur de la tâche, l'on reste perplexe!

### III.4. RUBRIQUES DE REPARTITION

Les auteurs sont toujours curieux de savoir où, quand, comment et par qui leurs oeuvres ont été utilisées. Lorsque la perception se fait œuvre par œuvre, cela coule de source. La somme perçue revient aux ayants droit de œuvre pour laquelle elle a été encaissée. Le procédé est un peu plus compliqué lorsqu'en vertu d'une licence globale, les droits proportionnels ou forfaitaires, reviennent aux multiples ayants droit des multiples oeuvres utilisées à de multiples occasions. Il faut attribuer à chacun ce qui lui est dû, en donnant un maximum d'information, tout en déboursant un minimum de frais.

Les droits perçus par une société pluridisciplinaire concernent tous genres d'exploitations, sont destinés aux ayants droit de toutes catégories d'oeuvres, et couvrent tous types de droits. Le montant total des perceptions va se ventiler entre plusieurs rubriques (à titre d'exemple : voir *annexe 9*). C'est le premier stade de l'acheminement vers les destinataires.

Les sommes globalement perçues sont affectées premièrement **par genre d'utilisation**. Les droits provenant de tous les usagers de la même rubrique sont additionnés et forment une masse, qui servira à rétribuer tous les ayants droit dont l'œuvre figure sur les relevés communiqués dans cette rubrique.

Chaque société fixe librement le nombre de rubriques de répartition.

Elle est seulement tenue de respecter les dispositions des contrats de représentation réciproque qu'elle a signés. Les contrats concernant les droits d'exécution musicaux prévoient au moins trois rubriques : droits généraux (exécutions dans les lieux publics), radiodiffusion, et films. Les contrats entre sociétés gérant les grands droits connaissent aussi trois rubriques : théâtre professionnel, théâtre amateur, et radiodiffusion. Les contrats portant sur les droits de reproduction mécanique préconisent deux décomptes séparés : les droits provenant de l'industrie phono- et vidéographique d'une part, la radiodiffusion d'autre part. Les contrats dans le domaine des arts visuels prescrivent trois rubriques : les droits de reproduction graphique, la télédiffusion et le droit de suite.

Les sociétés d'auteurs ont cependant intérêt à créer des sous-rubriques.

Les droits généraux vont ainsi se subdiviser en exécutions de musique vivante et de musique par un moyen mécanique. La musique vivante à son tour se départagera en musique sérieuse et musique de divertissement.

Dans la rubrique de la musique mécanique la musique de danse sera séparée de la musique de sonorisation. Dans cette dernière section les exécutions au moyen de postes de radio ou télévision seront cataloguées à part.

Grouper toutes les perceptions de radiodiffusion en une seule rubrique, ne se justifie plus aujourd'hui. Les droits secondaires de réception publique, câblodistribution, copie privée, etc. s'y ajoutent. Il s'agit de sommes considérables. Il faut séparer la radio sonore de la télévision.

A mesure que les perceptions augmentent, la société sera amenée à introduire des sous-rubriques, et des sous-sous-rubriques de répartition.

Les perceptions sont parfois mélangées. Des transferts d'une rubrique à l'autre sont dès lors nécessaires. Le nombre de transferts va croissant avec la multiplicité des rubriques. Il faut veiller à ce que l'ensemble reste gérable aux moindres frais et éviter de pousser la diversification trop loin.

Dans un certain nombre de rubriques, une division **par catégorie d'oeuvres** intervient ensuite. Bien qu'il soit envisageable de ne prévoir qu'une seule répartition, toutes oeuvres confondues, basée sur un barème commun, la pratique des sociétés démontre que les différentes catégories d'oeuvres exigent un traitement singulier. Les critères de valorisation ne sont pas les mêmes. Les partenaires étrangers sont des sociétés spécialisées. Les sommes seront donc ventilées à l'intérieur de chaque rubrique mixte suivant la place qu'occupe chacun des répertoires dans l'exploitation.

Cette ventilation doit se faire sur base de paramètres arrêtés de commun accord entre les groupes d'auteurs représentant les divers intérêts dans les organes de décision de la société.

Pour certaines exploitations les droits de reproduction sont perçus complémentaires aux droits de communication publique. Dans ces cas la rubrique éclate en deux, **par type de droits**. Les auteurs des oeuvres sont les mêmes, mais les ayants droit cessionnaires pas nécessairement. La clé de répartition peut être différente ainsi que l'appartenance des ayants droit.

### III.5. INFORMATION SUR LE REPERTOIRE UTILISE

L'idéal serait que la société soit en possession de tous les programmes de toutes les utilisations et qu'elle puisse procéder à la répartition minutieuse de toute cette information. Mais l'idéal n'est pas de ce monde!

Ces travaux coûteraient plus que ce qui aura été perçu! Les frais de fonctionnement d'une société de gestion ne doivent représenter qu'une fraction réduite des montants récoltés. Les droits d'auteur servent à rémunérer les auteurs, non à créer de l'emploi pour le personnel administratif. Une répartition trop onéreuse doit être rejetée. D'autant plus qu'il n'est pas indispensable, ni même toujours possible d'obtenir les programmes des oeuvres réellement utilisées. D'autres méthodes devaient donc être recherchées. Des solutions alternatives ont été trouvées.

Les perceptions œuvre par œuvre sont basées sur le contenu des **programmes** communiqués. Tout le domaine de la reproduction, qu'elle soit graphique ou mécanique, par des exploitants professionnels, exige une répartition œuvre par œuvre sur base de l'information obtenue. Cette information sera toujours disponible, puisqu'elle est nécessaire pour fixer le tarif des droits.

Les exécutions musicales ou représentations théâtrales par des interprètes, même si la perception se fait parfois pour un ensemble d'oeuvres, demandent également un traitement individualisé, puisque chaque interprète a son répertoire qui lui est propre et qui n'est pas interchangeable.

Le radiodiffuseur, et plus particulièrement le télédiffuseur, de par l'importance des droits y afférents et de ceux qui y seront ajoutés, s'oblige à communiquer, seconde après seconde, toutes les oeuvres utilisées.

Non seulement le titre et la durée d'utilisation, sont à renseigner, mais aussi le nom des auteurs, et tout élément facilitant l'identification, notamment la marque et le numéro du disque, le titre original s'il s'agit d'une version adaptée, le producteur et le pays d'origine du film ou séquence s'il s'agit d'une série, le musée ou galerie où est exposée l'œuvre d'art, l'agence de presse ayant fourni la photo, etc.

Cette information sur le répertoire utilisé peut être fournie sur papier, imprimé, disquette, cassette et même on-line d'ordinateur à ordinateur.

Lorsque l'utilisation d'œuvres protégées est massive, mais les droits insignifiants, la société de gestion procédera à des répartitions basées sur des **sondages**.

Dans d'autres domaines que la propriété intellectuelle, il a été statistiquement prouvé qu'à condition de choisir un échantillon représentatif, les résultats d'une recherche seront les mêmes, comme si la totalité de la matière à examiner avait été impliquée.

Les résultats des élections sont presque infailliblement connus dès que les premiers dépouillements du scrutin sont accessibles. Bien sûr, des surprises restent possibles. Mais elles prouvent tout simplement que l'échantillon n'était pas valable. Il est notoire que la population rurale s'exprime autrement que la banlieue industrielle ou les quartiers résidentiels des hauts fonctionnaires.

Il n'en va pas autrement dans le monde du droit d'auteur.

Un groupe bien choisi, équilibré sur le plan géographique, social et culturel, représente valablement l'ensemble des usagers dans la même rubrique. En se limitant à ce groupe qui sera chargé d'introduire le relevé fidèle et complet des œuvres utilisées, il peut être soutenu que ces œuvres sont supposées utilisées par l'ensemble des exploitants.

Les sondages doivent être scientifiquement établis. De préférence ils seront mis en œuvre par un organisme tiers neutre.

Certaines sociétés ont mis en place un service interne, chargé d'effectuer les sondages, soit en choisissant le groupe représentatif des usagers, soit en éliminant les relevés semblables recueillis, voire encore en procédant à l'enregistrement d'exécutions diverses. La confidentialité et la discrétion sont de mise dans ces conditions.

Quelle que soit la méthode suivie, la règle de la non-discrimination entre le répertoire national et international, est à respecter.

La méthode des sondages est appliquée notamment aux exécutions musicales dans les discothèques, par les radios locales, etc.

Les photocopieuses dans les instituts d'enseignement ne sont pas là pour le décor. Etudiants comme professeurs les utilisent. Il suffit de s'adresser à quelques-uns de ces établissements scolaires, à chacun des niveaux, pour connaître les œuvres photocopées, et mettre en répartition l'ensemble des redevances récoltées. On procédera de la même façon pour les ouvrages prêtés par les bibliothèques.

Les redevances pour copie privée sont payées sur l'ensemble des cassettes ou supports vierges et des appareils servant à copier. Un groupe représentatif de la population sera prié d'indiquer les sources des enregistrements effectués, et de noter scrupuleusement pendant une période déterminée, quels programmes ou œuvres ont ainsi été copiés. Sur base de cette enquête la société de gestion pourra attribuer les redevances aux rubriques adéquates.

On mélange ainsi déjà deux méthodes de répartition : celle basée sur le principe du sondage et la répartition **par analogie**.

L'expérience a appris que certains groupes d'usagers utilisent le même répertoire que d'autres. Les droits du premier groupe seront alors mis en répartition sur base des relevés disponibles dans le second groupe.

Il a ainsi été établi que la musique d'ambiance dans certains lieux publics est similaire à la programmation des radios locales, qui à son tour correspond à celle de la radio populaire nationale. Tout ou partie des droits perçus, sera dès lors ajouté à la masse des droits-radio.

Certaines sociétés gérant les droits des arts visuels laissent à leurs adhérents le soin d'autoriser individuellement les droits de télédiffusion. Les droits de câblodistribution cependant sont confiés à la société. Ignorant le détail de la programmation primaire, ces droits seront mis à la disposition

des artistes ou photographes dont les oeuvres ont fait l'objet de répartitions dans les autres rubriques, partant de la présomption que l'activité dans un domaine entraîne une utilisation dans les autres.

Cette ignorance de la programmation due au fait que les droits primaires ne sont pas gérés par la société d'auteurs, a amené certaines sociétés à répartir les droits en fonction des **annonces** adressées par leurs adhérents. Ayant autorisé, soit personnellement, soit par l'intermédiaire de leur agent, l'utilisation primaire, ceux-ci revendiquent auprès de la société de gestion, les droits secondaires perçus collectivement.

Quelle que soit la méthode de répartition adoptée, le **contrôle** de l'information fournie, s'impose. Pour des raisons diverses, allant de la négligence innocente à la fraude délibérée, les renseignements des oeuvres utilisées peuvent ne pas être corrects. Des mécanismes de contrôle de la véracité des déclarations doivent donc être mis en place.

Ces contrôles seront effectués en appliquant le système des sondages. Les constats de programmes incomplets ou faux doivent être systématiquement suivis de mesures répressives. Il y va de la crédibilité de la société!

### III.6. TRAVAUX DE REPARTITION

Le principe est simple : d'une part la société possède une **documentation** sur toutes les oeuvres de son **répertoire**, de par les déclarations de ses adhérents et l'échange international; d'autre part les usagers lui communiquent les **relevés des oeuvres utilisées**, classés par rubrique de répartition. Ces deux sources d'information, la base de données et les listes, doivent être **comparées**, et le tour est joué. Les droits de toutes les oeuvres ainsi retrouvées, seront acheminés vers leurs destinataires.

Mais l'identification précise des oeuvres n'est pas chose aisée. Tous les éléments en possession de la société doivent s'accorder. Dès que le moindre doute existe, l'investigation doit continuer.

Le nombre d'**oeuvres non identifiées** après cette confrontation relevés/fichiers, varie suivant le degré de perfection du système mis en place et la précision dont auront fait preuve les usagers. Ces oeuvres doivent provisoirement être mises en suspens. L'information manquante sera recherchée par tous les moyens. Il peut être demandé à l'usager de compléter le relevé qu'il avait communiqué. Si la déclaration n'est pas disponible, il peut être rappelé à l'adhérent de réparer son oubli. Les catalogues d'édition peuvent être consultés, et l'éditeur ou sous-éditeur interrogé. Sur base de l'appartenance d'un seul des ayants droit, la société étrangère peut être priée d'envoyer la fiche internationale ou le cue-sheet.

Une liste d'enquête circulaire, reprenant les titres des oeuvres non identifiées, peut être expédiée à toutes les sociétés-soeurs.

Dans la communauté des sociétés gérant les droits musicaux, la CISAC a introduit la règle dite de Varsovie, qui prévoit que les droits seront adressés intégralement à la société à laquelle appartient l'un des ayants droit intellectuels dûment identifié, à charge pour cette société d'assurer la répartition entre les divers ayants droit. Les oeuvres ainsi mises en répartition, doivent porter une marque indicatrice distincte, sans quoi elles risquent de passer inaperçues.

Les droits des oeuvres qui restent définitivement non identifiées, ne sont pas répartissables, et retournent dans la rubrique dont ils proviennent après une période statutaire variable, mais qui va généralement de trois à cinq ans. Ils vont alimenter la **masse** de cette rubrique et influencer la **valeur du point**. La masse est formée de toutes les perceptions de la rubrique en question et servira à payer tous les ayants droit de toutes les oeuvres dûment identifiées figurant sur les relevés recueillis. Chaque oeuvre obtient un certain nombre de points. La valeur du point est obtenue en divisant la somme totale de la rubrique par le total des points de toutes les oeuvres retenues.

Le nombre de points attribués à chaque œuvre dépend du **barème** établi par la société de gestion sur base des **critères** de valorisation arrêtés.

Le critère de base sera toujours soit la durée d'enregistrement ou d'exécution de chaque œuvre (*pro rata temporis*), soit le nombre d'œuvres reproduites ou exécutées (*pro rata numeris*).

En radio et télévision pratiquement toutes les sociétés adoptent un barème accordant un coefficient de valorisation suivant le genre de œuvre, visant ainsi à rétribuer sur base de la difficulté et du degré de créativité, ou des chances d'avoir des diffusions répétées ou non; ou suivant le genre d'utilisation de l'œuvre, en tant qu'élément principal ou accessoire de l'émission.

Les œuvres visuelles doivent subir une conversion en durée, si elles font l'objet d'un barème commun. Cette durée fictive peut varier suivant le genre. Il serait injuste de ne prendre que la durée réelle d'émission, qui est toujours très courte. Ces œuvres se consomment par un coup d'oeil, mais l'impact en est grand. Une image ne vaut-elle pas mille mots?

Chaque société détermine librement son barème et fixe les critères de valorisation. Il faut cependant veiller à ne jamais discriminer le répertoire national et international. Quels que soient les critères retenus, ils doivent être objectivement appliqués.

La fréquence des **décomptes** (*voir annexe 10*) a tendance à s'accroître. Les décomptes deviennent plutôt semestriels qu'annuels, mensuels plutôt que trimestriels.

Les décomptes envoyés aux sociétés étrangères doivent respecter les règles convenues au contrat de réciprocité. Celui-ci impose l'envoi au plus tard trois mois après la date de répartition aux adhérents.

Chaque société qui reçoit de l'étranger un décompte de droits destinés à ses membres, doit compléter la répartition si elle est établie par œuvre, et vérifier si les parts attribuées à chacun correspondent aux déclarations, si elle est établie par ayant droit.

Les décomptes n'arrivent pas toujours spontanément. Les sociétés mettent en place un système de contrôle, par sondages, des activités des sociétés-soeurs.

### III.7. INFORMATISATION

L'informatique est devenue un outil indispensable à la gestion des droits d'auteur, particulièrement dans le domaine de la documentation et répartition. A se demander comment faisaient les sociétés avant! La réponse est bien simple. Tout, absolument tout le travail peut être effectué manuellement. Seulement, il faut dans ce cas un nombre important de petites mains et du temps pour accomplir la tâche. Aujourd'hui la main œuvre est devenue fort chère, et le mot patience a été rayé du vocabulaire des adhérents. La multiplication des moyens d'exploitation des œuvres de l'esprit a provoqué une augmentation considérable du nombre d'œuvres et d'ayants droit.

Les sociétés d'auteurs doivent donc acquérir un **équipement** informatique.

Dans les années 1960 ce mouvement a été entamé. Des ordinateurs de la première génération, à la deuxième, troisième, etc. on est passé à la microinformatique. Les configurations dinosaures ont petit à petit été remplacées par les ordinateurs personnels, PC, reliés les uns aux autres, créant ainsi un réseau.

L'équipement a connu une évolution. Le **logiciel** aussi a été adapté. On est loin des cartes perforées des premiers jours! Les microfiches ont été abandonnées. Les bandes magnétiques, cassettes et disquettes, ont encore cours, mais le CD ROM envahit le marché.

La **communication** en réseau, d'abord limitée aux PC d'une même société, commence entre sociétés de pays limitrophes, et prendra très vite une extension mondiale. Les services de télécommunication se démocratisent. Le prix en sera de plus en plus abordable.



Les ayants droit ont encore un nom, mais se voient attribuer un numéro de code international. Les oeuvres ont encore un titre, mais également un code numérique. Normalisation et standardisation sont les mots d'ordre. Afin de préparer l'**avenir** de la gestion collective par les sociétés d'auteurs, la CISAC met au point un système commun d'information, CIS, impliquant l'utilisation de numéros uniques pour les oeuvres musicales et pour les oeuvres audiovisuelles et visuelles, à l'instar du code des livres. Cette approche permettra aux sociétés de communiquer dans le seul langage compris par ces drôles de machines qui ne fonctionnent que par des 1 et des 0. Avenir proche ou lointain? Qui le sait?

CHAPITRE IV :  
ORGANISATION ADMINISTRATIVE,  
JURIDIQUE ET COMPTABLE

## Introduction

Toute association nécessite une organisation. Dès que deux personnes s'unissent, des règles doivent être établies, afin que la vie commune se développe harmonieusement.

Les compétences et pouvoirs de chacun doivent être clairement définis.

Le pouvoir repose sur un consensus, sans quoi l'union éclate à la moindre discorde. Chacun a son rôle à jouer. Les rôles vont évoluer au cours de l'existence de l'union. L'organisation devra s'adapter en conséquence. Les décisions graves, pouvant mener à la révision des règles de base, demandent une réflexion mûre. Les modifications moins importantes doivent pouvoir être apportées rapidement.

La société de gestion de droits d'auteur s'inscrit dans cette logique et cette dualité se retrouvera à tous les niveaux : de la rigueur si la base de la construction commune est en cause; de la souplesse permettant de suivre l'évolution de l'environnement.

Les règles essentielles et fondamentales sont concentrées dans les statuts.

Elles ne sont pas immuables, mais soumises à une procédure relativement lourde en cas de modification.

Les dispositions régissant le fonctionnement journalier de la société, sont consignées dans un règlement d'ordre intérieur, adaptable plus facilement, afin de mieux coller à la réalité changeante.

La structure des services administratifs suit le même principe. La structure de base doit reposer sur la tradition et exiger une certaine expérience. La matière gérée étant un droit, toute société de gestion doit se pourvoir d'un service juridique solide et hautement qualifié. La gestion du droit s'exprimant en chiffres, un service financier fiable en constitue le pendant.

Les services de perception et de répartition ne requièrent pas cette même constance, mais exigent une grande souplesse pour suivre de près l'évolution extérieure.

La société de gestion doit rendre des comptes aux ayants droit et aux usagers. Son intervention ne se justifie qu'au moindre coût. Sa gestion doit être saine. C'est une évidence. Mais elle doit aussi être un modèle de transparence. La société se doit donc, par des actions de relations publiques, de communiquer avec le monde qui l'entoure dans un esprit de grande ouverture.

## IV.1. STATUTS

Les statuts représentent pour la société d'auteurs ce qu'est la constitution pour la nation ou le contrat de mariage pour les époux. Cet acte contient tous les éléments essentiels à la vie de la société. Outre les dispositions qui dépendent de la législation sur les sociétés civiles ou commerciales de chaque pays, et de la forme juridique choisie pour répondre au mieux aux besoins des ayants droit, les statuts doivent commencer par définir ce qui constitue la raison d'être de la société, son **objet social**.

Le rôle de toute société de gestion comme spécifié plus haut doit se trouver décrit de façon précise. La société pluridisciplinaire y citera toutes les catégories d'oeuvres qu'elle entend gérer, ainsi que les différents types de droits. Cette liste, sans pour autant être exhaustive, doit être la plus complète possible. Il faut préserver l'avenir. Si de nouveaux modes d'exploitation provoquent des revendications d'autres créateurs ou font naître des nouveaux droits, la société doit être en mesure d'étendre ses activités. La possibilité doit être prévue, sans que cela ne constitue une obligation. La société pourrait agir en tant que prestataire de services pour les groupements d'ayants droit qui se constitueraient, sans pour cela accueillir leurs membres en tant qu'adhérents.

Les **adhérents** font apport de leurs droits, soit les confient à la société par un simple mandat de gestion. Une énumération non exhaustive des ayants droit, auteurs des disciplines existantes et cessionnaires, en concordance avec la législation de chaque pays, est à prévoir aux statuts.

Tous les adhérents sont traités sur pied d'égalité quand il s'agit des répartitions. Mais afin de garantir la représentativité quantitative et qualitative, les sociétés peuvent établir différentes catégories d'adhérents, et ainsi limiter l'accès aux organes de décision aux seuls professionnels. Sauf pour les premières années d'activité de la société, ce professionnalisme s'exprime par le montant des droits touchés, et par la régularité de la participation aux répartitions.

Les sociétés connaissent généralement trois catégories d'adhérents : les associés, qui sont les véritables propriétaires de la société; les stagiaires-associés; et les autres, les titulaires.

Tous les adhérents, sans exception, forment l'**assemblée générale**. C'est le pouvoir suprême de la société. C'est le parlement des auteurs.

Les statuts doivent mentionner comment, où, quand et avec quelle fréquence la réunion aura lieu. La présence de tous les adhérents est souhaitable, mais il est loisible de réserver le droit de prendre part aux délibérations à ceux qui remplissent certaines conditions, notamment qui ont fait preuve d'une activité créatrice ou professionnelle suffisante et régulière.

La barre ne doit pas être fixée trop haut (pas d'élitisme), ni trop bas (pas d'amateurisme).

Le principe démocratique que chaque associé possède une voix, est un principe sain. Mais certaines législations permettent d'accorder plus de voix aux adhérents plus anciens ou plus professionnels.

L'assemblée générale dicte la loi. Le **conseil d'administration**, qu'elle élit, dicte la voie à suivre pour atteindre les objectifs fixés. Le conseil représente les intérêts de tous les adhérents. Il doit être représentatif suivant un dosage équilibré, délicat à établir. Il doit être limité en nombre, afin d'assurer une efficacité optimale. Administrer une société de gestion demande une certaine maîtrise de la matière et donc un minimum d'expérience. Afin d'assurer la constance nécessaire, les mandats doivent être renouvelables, dans certaines limites à fixer dans les statuts.

Un roulement dans l'attribution des mandats est cependant à recommander. Ceci apporte un regard nouveau et évite l'effet néfaste de la routine.

Rigueur et souplesse! Continuité et nouveauté!

Tout représentatif que puisse être le conseil d'administration, ses membres ne sont pas omniscients. Certaines spécificités peuvent leur échapper. Ils prendront donc chaque fois que cela paraît judicieux, l'avis de **commissions consultatives** réunissant dans chaque domaine les véritables spécialistes. Ces commissions agiront également en tant que groupes de pression.

Chacun son métier! L'auteur est un créateur. Il doit surveiller ses intérêts. Mais il doit laisser la gestion aux gestionnaires. De nombreux statuts fixent le principe de l'incompatibilité entre l'état de membre et celui d'employé salarié de la société.

Les statuts doivent poser le principe et les conditions du fonctionnement des **services administratifs**, ainsi que les limites des compétences du gestionnaire, qui tiendra sa nomination du conseil d'administration.

## IV.2. REGLEMENT D'ORDRE INTERIEUR

Les statuts contiennent l'essentiel des règles convenues afin que la société puisse évoluer harmonieusement. Le règlement d'ordre intérieur va compléter de façon détaillée cet ensemble de dispositions.

Il va en outre créer les instruments de travail en matière de perception, documentation et répartition. Aux prescriptions internationales il ajoutera les éléments supplémentaires, correspondant à la conception de la gestion qui est celle de la société.

Le règlement est présenté pour approbation à l'assemblée générale, sur proposition du conseil d'administration.

La communauté internationale des sociétés d'auteurs montre la voie en dictant les principes de tarification. Chaque société doit procéder au calcul des droits par la fixation des taux. Le

**règlement de perception** peut reprendre par liste des exploitations, suivant la hiérarchie verticale établie, les tarifs pratiqués.

Il faut veiller à ce que les barèmes soient bien équilibrés : les catégories d'oeuvres, les unes par rapport aux autres; le droit de reproduction par rapport au droit de communication publique.

Le règlement doit donner une définition précise des recettes liées à l'exploitation des oeuvres et qui constituent l'assiette de la perception.

Le règlement prévoit également une définition claire des paramètres adoptés pour assurer le lien indirect avec les recettes.

La liberté de fixer taux et tarifs est limitée par le pouvoir d'achat des usagers. Le règlement de perception, bien qu'établi et voté par l'assemblée des auteurs, sera le reflet des résultats de la négociation collective avec les usagers.

Le **règlement de documentation** indique l'information minimale à fournir par les adhérents suivant les normes internationales. Les membres ont à s'y conformer. Ils doivent aussi se soumettre à l'obligation de la déclaration préalable à toute utilisation. A défaut ces oeuvres sont exclues de la répartition. Le règlement doit le leur rappeler explicitement.

Chaque société peut imposer en outre la communication d'informations supplémentaires, nécessaires notamment à l'attribution de coefficients de valorisation, à l'accès aux grades supérieurs, à l'édition d'un catalogue de promotion, à la fourniture de données statistiques réclamées par les autorités, etc.

En vue de la mise à la disposition des usagers d'une bibliothèque, discothèque et vidéothèque des oeuvres du répertoire, l'obligation de remettre un exemplaire de chaque œuvre déclarée peut être imposée.

La quantité d'oeuvres déclarées est impressionnante. Elle entraîne un travail considérable pour les services administratifs. Le règlement peut dès lors déterminer la moyenne dans chaque catégorie d'oeuvres, et exiger la paiement d'une redevance en cas de surnombre.

Le troisième instrument de travail de la société de gestion, le **règlement de répartition**, constitue certes la partie du règlement d'ordre intérieur qui sera le plus souvent consultée par les adhérents. Comme les précédents ce règlement doit répondre aux exigences internationales, et faire choix des options qui sont laissées à chaque société. Il va par conséquent : énoncer les rubriques de répartition en vue de l'affectation des sommes perçues; préciser pour chaque mode d'exploitation donnant lieu à une perception commune, les paramètres de ventilation entre les différentes catégories d'oeuvres gérées, en retenant que ces critères peuvent varier d'un mode d'exploitation à l'autre; plus particulièrement pour les oeuvres des arts visuels préciser comment se fera la conversion du nombre d'oeuvres en durée; renseigner pour chaque rubrique la méthode de récupération de l'information sur le répertoire utilisé; décrire comment fonctionne le calcul en expliquant les notions de la masse et de la valeur du point; prescrire les clés de répartition internationales et les clés propres à la société, qui sont soit imposées, soit suggérées, en n'oubliant pas le sort des parts appartenant au domaine public ou aux non-sociétaires; établir le barème des droits de radiodiffusion en faisant état des critères retenus; fixer la période que les "non-répartissables" restent en suspens avant de retourner à la masse de la rubrique concernée; mentionner la fréquence des répartitions; éventuellement prévoir un système de paiement d'avances; fixer le minimum requis par ayant droit pour donner lieu à paiement, et la destination finale de ces sommes; et enfin expliquer en détail le fonctionnement du fonds social.

La répétition ne nuit pas, même si le règlement prend ainsi des dimensions paraissant effrayantes. Il est impératif que les adhérents soient parfaitement avertis de la façon dont leurs droits sont acheminés.

### IV.3. STRUCTURE DES SERVICES DE LA SOCIETE

Aucun navire ne peut naviguer sans capitaine. Il ira à la dérive. Aucune organisation ne peut fonctionner s'il n'y a pas à sa tête un chef, seul maître à bord. Deux commandants risquent de donner des instructions contradictoires. Le chef ne peut cependant pas tout faire lui-même. Il doit se faire assister.

La **délimitation des compétences** doit être clairement spécifiée. Chacun doit savoir exactement quelle tâche lui incombe et à qui il doit faire rapport de ses activités.

Le conseil d'administration, sous le contrôle de l'assemblée générale, arrête la politique que la société va suivre. Il nomme le directeur-gérant, qui exécute les décisions prises. A son tour celui-ci choisit le personnel des services administratifs.

Le directeur-gérant doit rendre compte de sa gestion aux ayants droit : les adhérents d'une part, les sociétés-soeurs d'autre part. Il assiste aux réunions du conseil d'administration et de l'assemblée générale.

Il participe aux congrès et réunions organisés par les associations internationales des sociétés d'auteurs.

Il peut déléguer partie de ses attributions aux personnes qu'il engage et qui travaillent sous son autorité.

Les services administratifs peuvent être organisés selon une structure verticale ou horizontale. Quelle que soit la formule adoptée, tout le personnel dépend du directeur-gérant, et de lui seul. Vis à vis de l'extérieur le directeur reste toujours responsable. Il répond des actes de ses collaborateurs. C'est pourquoi il doit avoir toute liberté dans le choix des personnes dont il s'entoure, afin que le travail puisse être accompli dans une ambiance de totale confiance.

Parallèlement à l'ancienneté et l'importance de la société, les services administratifs auront tendance à suivre le modèle d'une **hiérarchie verticale**. Ce modèle repose sur le principe autoritaire. L'autorité, pour qu'elle soit acceptable, doit être naturelle. Il ne suffit pas de décréter que quelqu'un obtient le droit de donner des ordres à d'autres personnes. Il faut encore obtenir que ces ordres soient exécutés. La seule autorité qui sera suivie d'effet, est l'autorité basée sur le savoir faire. Dans d'autres secteurs de l'économie, celui qui risque son capital, peut exercer une autorité qui n'aurait pas cette base intellectuelle. Dans le domaine de la gestion du droit d'auteur les véritables patrons sont les auteurs du monde entier. Le patron intermédiaire lui, ne risque pas sa fortune. Il doit régner par le seul pouvoir de ses connaissances supérieures.

La construction pyramidale basée sur l'intelligence et le sens des responsabilités (et non la soif du pouvoir), et ce à tous les échelons de la hiérarchie, s'installera fatalement et progressivement, au fur et à mesure que les activités prennent de l'ampleur et se diversifient.

Au début de ses activités une société de gestion aura toujours une **structure horizontale**. Dans les sociétés pluridisciplinaires ce phénomène se manifesterà à plus forte dose que ce ne sera le cas pour les sociétés spécialisées. Afin d'assurer le service personnalisé, tant apprécié par les auteurs des différentes catégories d'oeuvres, il est nécessaire de faire appel à un personnel hautement qualifié, capable d'assumer toutes les tâches dans le domaine qui lui est désigné.

La construction plate, sans relief, basée sur l'égalité des compétences, reste limitée dans le temps. L'expérience a démontré que la capacité d'assumer la direction et l'accompagnement d'autres personnes, se limite au chiffre sept. Un certain dénivellement se dessinera donc dès que ce nombre sera dépassé, de par la progression des interventions de la société.

La **structure de base** découle tout naturellement de la fonction fondamentale et du rôle de la société de gestion des droits d'auteur. Cinq personnes sont indispensables : le gestionnaire, le juriste, le financier, le percepteur, et le technicien de la documentation-répartition.

L'**organigramme** des services administratifs de la société de gestion évoluera de la structure de base vers une configuration pyramidale en passant par la ligne horizontale.

Le pouvoir suprême appartiendra toujours à l'assemblée des ayants droit.

Le conseil d'administration, assisté par les commissions consultatives, dirigera les opérations menées par le directeur-gérant. La figure de l'entonnoir sera toujours conservée. Quel que soit le poids de la pyramide inférieure, les instructions sur les objectifs à atteindre, viendront toujours des auteurs.

#### IV.4. PROFIL DU PERSONNEL

Dire que le personnel doit être qualifié, revient à affirmer une évidence. Il va de soi que les personnes engagées doivent avoir les qualifications professionnelles requises. Le service juridique ne peut pas fonctionner sans juristes; le service financier a besoin de comptables; le centre informatique nécessite des techniciens, etc. Suivant le poste qu'ils occupent les membres du personnel doivent avoir reçu la **formation** scolaire les préparant à la besogne. Le bagage théorique ne suffit pas. L'expérience pratique doit compléter la formation.

En dehors des compétences professionnelles, il est une caractéristique, commune à tous, c'est qu'ils doivent faire preuve d'un **intérêt culturel**.

Le fait d'aimer la matière dont ils ont à s'occuper jour après jour, présente un atout considérable. Le personnel d'une société pluridisciplinaire par ailleurs est sur ce point privilégié. Il dispose d'un vaste choix de branches artistiques. Au moins l'une d'elles pourra susciter sa curiosité. La confrontation avec les oeuvres qui sont à la base de son pain quotidien, non seulement lui procure la joie de se sentir utile dans le processus de la création, mais ses connaissances des arts et de la vie artistique, lui seront d'un grand secours dans l'accomplissement de sa tâche.

Le savoir faire ou la technicité professionnelle et le savoir tout court, constituent les éléments de base, requis pour exercer le métier. Pour que le rendement soit optimal, certaines **aptitudes intellectuelles et de caractère**, variables suivant le domaine d'activité, s'y ajouteront.

L'utilisateur essayera d'échapper au paiement des droits. Le **percepteur** doit donc être une personne perspicace, mais affable, de contact, sociable.

Il doit beaucoup aimer son prochain, parce qu'il ne sera pas aimé de prime abord. Il doit être calme, parce qu'il sera agressé. S'il ne peut être timide, il ne doit pas pour autant être arrogant. Il doit avoir le verbe facile et le langage clair et précis. Il doit être patient parce qu'il devra expliquer et réexpliquer. Il doit avoir l'ambition de réussir. Il ne peut jamais abandonner.

Bien sûr qu'il doit être honnête et incorruptible, comme son collègue de la répartition. En effet, les ayants droit ne sont pas tous des anges! La jalousie entre créateurs n'est pas un phénomène inconnu. Les susceptibilités sont grandes. Dans les contacts avec les membres le silence est d'or. Le **répartiteur** doit, tout en restant aimable, écarter les questions par trop indiscrettes. S'il est bavard, il sera perdu. L'auteur a une petite auréole que le commun des mortels lui envie. Le répartiteur doit admettre que cela s'inscrit dans la logique de la vie. La logique et les mathématiques d'ailleurs, sont ses points forts. Il n'affectionne pas de jouer un rôle de premier plan. Il se tient dans l'ombre, il est précis et aime le travail bien fait. Il sera plutôt un introverti, content d'être un bon technicien qui rend service. Il a les pieds sur terre et deux fois deux font quatre.

Le **comptable** doit être un homme droit, tranquille, posé, sans états d'âme, égal à lui-même. Il doit être d'une morale irréprochable, au dessus de tous soupçons. Son honnêteté est sans faille. Il inspire confiance, mais il est lui plutôt méfiant de nature. Il va au fond des choses, il vérifie et contrôle plutôt deux fois qu'une.

Pour le personnel de la **documentation**, le règlement c'est le règlement! Il l'applique et rien démordra pas. Il aime l'ordre et la discipline. Il fait preuve de ténacité. Il est méticuleux. La routine ne l'effraye pas. Au contraire les changements lui font peur. Il est appliqué, rangé, sédentaire, ne se permettant que peu ou pas de fantaisies.

Le contentieux exige une approche ferme, sans devenir inhumain. Le **juriste** cherche l'équilibre, afin que la société continue à tourner. Il est l'homme du juste milieu et du compromis. Il lui sera difficile de prendre des décisions rapides. Il est réfléchi, approfondit les dossiers. Sa lenteur lui sera reprochée, mais elle est inévitable.

Le **directeur-gérant** doit avoir toutes les qualités, ce qui est utopique. Il doit avant tout diriger son équipe. Il doit s'entourer de collaborateurs valables, en qui il a confiance. Il doit vouloir déléguer! Il doit être entier, droit et juste. Il doit être de nature aimable et avoir le sens social.

Tous ces portraits, d'hommes ou de femmes, sont un peu trop schématisés, et sans nuances. La vie stressante de cette fin de siècle demande des performances telles qu'il faut se sentir bien dans sa peau. C'est pourquoi, plus que jamais, ces traits de caractère doivent retenir l'attention.

## IV.5. SYSTEME COMPTABLE

Les **objectifs** à atteindre sont les mêmes que ceux que se fixent les entreprises dans n'importe quel secteur de l'économie : obtenir un maximum de revenus. Plus que toute autre entreprise cependant, la société d'auteurs doit être attentive aux dépenses. En effet, elle ne fait pas de bénéfice. Tout ce qui est perçu doit être réparti, après déduction des frais. Les frais n'amputent pas le profit de l'entrepreneur, mais grèvent le revenu des auteurs. Comme toute entreprise la société cherchera à augmenter ses recettes, pas pour elle-même, mais pour les auteurs du monde entier.

Afin de démontrer sa volonté d'atteindre ce double objectif, la société établira un système comptable qui sera à la fois une comptabilité de gestion et une comptabilité de reddition de compte. D'une part elle doit disposer d'une information rapide, régulière, permettant d'influencer la gestion, et d'autre part les membres et sociétés étrangères doivent recevoir la justification de la gestion, et les usagers et le public en général, par l'intermédiaire des autorités de contrôle, doivent être rassurés.

Les règles de comptabilisation varient de pays à pays. Ceci affecte aussi bien le fond que la forme. Chaque société aura à tenir compte des dispositions légales en la matière.

Toute société doit publier un **bilan**. Le bilan reflète la situation du patrimoine à une date déterminée. Il représente un document important donnant une idée de la santé de la société, mais pris isolément, ne suffit certes pas. Le bilan reprend l'actif de la société, ainsi que le passif.

L'actif se compose du matériel durable, notamment l'immeuble, les meubles, l'ordinateur, le parc automobile, etc.; et les avoirs non durables, tels que les créances, les valeurs en banque, etc. appelés à disparaître puisqu'ils seront réalisés à plus ou moins court terme. Le passif consiste en des fonds propres, tels que les réserves légales et statutaires, les provisions servant aux impôts, aux grands procès, etc.; et les dettes, principalement les droits à répartir, et les factures des fournisseurs, emprunts, etc.

Le **compte de résultat** complète le bulletin de santé de la société. Il reflète la situation au cours d'une période déterminée. Y figurent les produits et les charges, et le résultat de la soustraction. Dans le jargon des sociétés d'auteurs: la perception plus les intérêts, moins les frais, donne la somme du décompte des ayants droit.

Afin d'arriver à ces deux documents de synthèse, la société doit établir son **plan comptable**, qui n'est rien d'autre que la liste de tous les comptes à ouvrir, assortie d'une explication sur les relations et mouvements entre les différents comptes. Ceux-ci doivent être classés suivant un ordre systématique et logique : d'une part les comptes servant à rédiger le bilan; d'autre part les comptes des charges et les comptes de produits. Ces derniers correspondent aux rubriques de perception et répartition, établies par catégorie d'oeuvres, par type de droits, ainsi que les rubriques mixtes.



Si richesse il y a, elle revient aux auteurs, non à la société de gestion. En principe la société ne devrait donc pas envisager des **investissements**. Tout comme n'importe quel ménage ne pourrait survivre s'il ne possède pas un minimum de biens, les traditionnels lit, table et chaises insaisissables, la société s'autorisera une marge de sécurité. Elle peut vivre sur le seuil de la pauvreté, mais la misère n'est pas acceptable. Le luxe est toutefois à exclure. Afin de garantir la liberté de négociation avec les usagers, la société doit bénéficier du minimum vital.

Au début de sa vie, elle doit pouvoir compter sur ses parents : les autorités nationales et la solidarité internationale. Ces deux instances ont intérêt à ce que le bébé grandisse, pour qu'à l'âge adulte il soit indépendant.

Si à cause de sa fragilité, la société est en position de faiblesse face aux usagers puissants, elle pourrait céder trop vite, et ce au détriment de la cause qu'elle a à défendre. Une juste dose de moyens est sécurisante.

Mais la société d'auteurs n'est pas un organisme financier. La tentation d'utiliser les ressources provenant des perceptions de droits, même temporairement, en se jetant sur les marchés financiers, est à combattre, de même que tout investissement spéculatif est à proscrire.

## IV.6. GESTION DES FRAIS

Les produits (les sommes provenant des perceptions, augmentées des intérêts), se subdivisent en différentes rubriques. Il serait par conséquent logique que les charges (frais de gestion), suivent la même voie.

Au début de ses activités la société aura intérêt à faire la part belle à la **solidarité**.

La société doit faire le plein. Elle doit assurer la gestion de toutes les oeuvres, qu'elles génèrent des perceptions considérables ou insignifiantes.

La commission destinée à compenser les frais administratifs se calcule généralement sous la forme d'un pourcentage des revenus. Si elle était forfaitaire, elle risquerait de provoquer soit un bénéfice, soit des pertes. Ni l'un ni l'autre ne sont acceptables.

Ce pourcentage, qui sera toujours appliqué sans discrimination entre les ayants droit nationaux et étrangers, peut être un taux unique, valable sans distinction suivant la catégorie des oeuvres ou le type de droits.

Petit à petit une plus ou moins grande **diversification** s'imposera cependant, d'abord entre les grands groupes d'oeuvres ou de droits, ensuite à l'intérieur de chaque groupe.

Certaines perceptions sont difficiles à réaliser et sont par conséquent coûteuses. Certaines répartitions requièrent un travail considérable.

Certains types de gestion cumulent des frais de perception et de répartition élevés.

Un système plus sophistiqué, suivant de près le degré de difficulté inhérent à chaque gestion, doit être développé progressivement et sans heurts.

L'établissement d'un **plan financier** y contribuera.

L'étude des utilisations potentielles du répertoire permet de situer les sources de revenus et d'en évaluer l'ordre de grandeur. Certaines dépenses minimales, incontournables et fixes, influencent la détermination du taux de base de la commission. La diversification ne pourra s'appliquer qu'au dessus de ce taux.

La norme dictée par la *CISAC* veut que la commission pour frais administratifs ne dépasse jamais le taux de 30%. Tous besoins supérieurs temporaires doivent par conséquent être financés au moyen d'aides extérieures, et à défaut d'emprunts.

Le plan financier qui doit être dressé au départ, porte sur une période minimale, généralement de deux ans. Il est toutefois recommandable de l'établir sur une période plus longue, allant de cinq à dix ans, afin de justifier la mise en œuvre de fonds propres nécessaires aux activités projetées.

Il n'est hélas pas rare que les premières années d'activité ne permettent pas d'assurer la rentabilité souhaitée. Elaborer un plan financier incite à la réflexion, et est utile à la détermination de la politique que suivra la société.

Cet effort de réflexion continue tout au long de l'existence de la société. Le plan établi sur plusieurs années, doit être assorti d'un **budget annuel**. Les prévisions d'utilisation du répertoire géré, et des frais à maintenir dans des limites raisonnables, sont fondées sur l'analyse du passé et sur l'interprétation des indices précurseurs.

Il est psychologiquement important de se fixer un objectif concret, chiffré permettant de mettre en œuvre les moyens nécessaires pour l'atteindre. Les chances de réussite augmentent par la conviction qu'il est impératif d'arriver au but que l'on s'impose.

Cette politique budgétaire sera instinctivement appliquée par chacun des responsables des différents services de la société. Cette réflexion désordonnée ne suffit cependant pas. Il est préférable de structurer tous ces efforts, qui sans cela risquent d'en réduire les effets.

La réalité correspondra-t-elle aux prévisions? A intervalles réguliers le budget doit être rapproché du résultat réel. Les différences, qui sans doute en découleront, sont à analyser. Ce **contrôle périodique** doit se faire par une évaluation mensuelle conduisant à un contrôle trimestriel. Si les écarts entre les prévisions et la réalité ne sont pas détectés en temps opportun, le redressement de la situation risque de se faire quand il est trop tard.

Comme en toute chose il faut d'abord analyser, puis synthétiser, ensuite conclure, et enfin décider. Ces quatre phases s'appliquent à l'examen des chiffres obtenus. Cet examen ne se limite pas à la comparaison budget/réalité. Y seront inclus les résultats de la période précédente, aussi bien celle qui précède immédiatement, que celle qui correspond à la même époque de la ou des années écoulées. Une évaluation par rapport aux résultats des sociétés-soeurs de pays de niveau économique similaire peut contribuer à faire la lumière.

## IV.7. RELATIONS PUBLIQUES

Les documents comptables constituent le plus important bulletin de renseignement sur la santé de la gestion. Une société qui bénéficie d'un monopole de fait, même si ce monopole est utile, doit plus que toute autre entreprise, rendre des comptes.

Outre la publication des actes juridiques et financiers, imposée par la loi, la société d'auteurs doit par des actions de relations publiques, communiquer au monde extérieur tout ce qu'elle entreprend et réalise.

La société n'a rien à cacher. Son image de marque doit être celle d'une maison de verre, dont les portes sont ouvertes. Certes le secret des affaires s'applique. Les comptes individuels ne doivent bien entendu jamais être dévoilés. Mais cette seule exception mise à part, tout, absolument tout, doit être susceptible d'être connu de ceux qui ont le droit d'en être informé.

Entre la société et les **membres et sociétés-soeurs** la confiance doit être totale. Pour créer un climat de confiance, il faut apprendre à se connaître. Inconnu sera incompris! Dès l'entrée dans la société, des prospectus ou dépliants, conçus par discipline, donneront un aperçu des services offerts, à compléter ultérieurement par des brochures détaillées. En dehors des responsabilités légales la société a des obligations morales envers ceux qui la font vivre. Elle a entre ses mains leur source de revenus. Un magazine périodique et le rapport annuel accompagnant les documents comptables doivent mettre en lumière toutes les particularités de la gestion.

Tout citoyen est réputé connaître la loi. Tout **usager** est présumé être au courant de la loi sur le droit d'auteur. Il n'est pas superflu toutefois, de le lui rappeler. L'usager doit avoir accès à toute documentation sur la façon dont ce droit est exercé, et notamment sur la consistance du répertoire géré, sur les tarifs, et également sur la voie que parcourent les droits. C'est son argent, du moins l'usager le pense en toute bonne foi (en quoi il se trompe, mais il ne s'en rend pas compte), et il désire savoir ce que la société en fait.

Les usagers doivent recevoir l'information souhaitée, de préférence par l'intermédiaire de leurs associations professionnelles.

La société doit mettre à la disposition des usagers des textes explicatifs sur le droit d'auteur en général, et sur le droit en relation avec le mode d'exploitation concerné en particulier.

Les **autorités** ont des responsabilités envers le peuple. Par l'adoption d'une législation sur le droit d'auteur, elles posent un acte, accordant des droits aux auteurs, et par là obligeant les usagers à respecter ces intérêts privés. Leur position deviendrait extrêmement délicate si des abus étaient constatés. C'est pourquoi les autorités ont un droit de regard sur l'exercice des droits par les sociétés de gestion. Elles doivent recevoir toute information a priori et a posteriori. Surveillance de la gestion : oui. Participation à la gestion : non. Seuls les ayants droit prennent les décisions affectant la gestion de leurs droits.

Par l'évolution des modes d'exploitation des oeuvres de l'esprit, le **public** en général est de plus en plus concerné par le droit d'auteur.

En fin de compte c'est lui qui paie tout! Il faut donc qu'il prenne conscience des raisons légitimes de l'intervention de la société d'auteurs.

Par l'intermédiaire de la presse la société entre en contact avec le public. L'information sera livrée à froid par des articles ou émissions touchant au fondement du droit d'auteur. Elle sera fournie à chaud lorsque les événements de l'actualité l'exigeront.

Les auteurs eux-mêmes sont les premiers agents de promotion de leur société. Comme ils combinent souvent leur talent de créateur avec celui d'artiste interprète, ils se manifestent en public. Les sociétés doivent profiter de ces opportunités.

Le **mot clé : transparence** doit guider toutes les activités des sociétés de gestion.

Par tous les moyens de communication, par le texte, par le son et par l'image, les sociétés d'auteurs doivent faire passer le message de leur raison d'être et de l'utilité des services qu'elles rendent aux auteurs et aux usagers. Elles doivent expliquer et justifier le flux d'argent que leur intervention provoque. L'argent qui transite par les sociétés de gestion doit être transparent et arriver à sa finalité : la rémunération de l'effort créateur de la richesse culturelle.

**ANNEXE I**  
Hiérarchie verticale des tarifs  
des prestations musicales

## **I. MUSIQUE ESSENTIELLE**

1. Concert
2. Participation active du public par la danse ou le chant (bal, discothèque, singing-pubs, karaoke)
3. Spectacle, cabaret
4. Ballet
5. Radiodiffusion - chaîne thématique musicale (sonore)
6. Télédiffusion - chaîne thématique musicale (télévision)
7. Kiosques musicaux
8. Radiodiffusion - chaîne généraliste (sonore)
9. Télédiffusion - chaîne généraliste (télévision)
10. Cinéma - Audiovisuel - Chaîne thématique film (télévision)

## **II. MUSIQUE IMPORTANTE**

11. Bar à ambiance musicale - Musique concertante
12. Cours de danse
13. Son et lumière, spectacle sur glace, carnaval, majorettes
14. Cirque
15. Sports musicaux (patinoire, gymnastique rythmique, aérobic)
16. Parc d'attraction
17. Musique de scène
18. Télédiffusion - chaîne thématique sports, information, éducation (sonore - télévision)

### III. MUSIQUE SECONDAIRE

19. Horeca

A. Bars

- Appareil avec monnayeur
- Appareil sans monnayeur, mais avec haut-parleurs ou écran
- Appareil sans monnayeur, ni haut-parleur, ni écran

B. Cafés

- Appareil avec monnayeur
- Appareil sans monnayeur, mais avec haut-parleurs ou écran
- Appareil sans monnayeur, ni haut-parleurs, ni écran

C. Restaurants

- Appareil avec monnayeur
- Appareil sans monnayeur, mais avec haut-parleurs ou écran
- Appareil sans monnayeur, ni haut-parleurs, ni écran

D. Hôtels, campings

- Appareil avec monnayeur
- Appareil sans monnayeur, mais avec haut-parleurs ou écran
- Appareil sans monnayeur, ni haut-parleurs, ni écran

20. Forains, kermesses

21. Expositions, foires commerciales, voitures publicitaires

22. Magasins, supermarchés

23. Salons de coiffure

24. Moyens de transports (avion, car, train)

25. Sports sportifs

26. Eglises, musées, bureaux

27. Parking, salle d'attente, hôpitaux, ascenseurs

28. Musique d'attente téléphonique

ANNEXE 2  
Contrat modèle - Autorisation producteurs  
d'enregistrements sonores

## TOUS REPERTOIRES

### CONTRAT PRODUCTEUR D'ENREGISTREMENTS SONORES

Entre  
la Société ..... dont le siège est à .....,  
représentée par .....  
dénommée ci-après la **SOCIETE**  
et  
la Société ..... dont le siège est à .....,  
représentée par .....  
dénommée ci-après le **PRODUCTEUR**

Il est convenu ce qui suit:

Etant entendu que le PRODUCTEUR désire enregistrer, dans leur forme originale, les oeuvres musicales avec ou sans paroles, littéraires ou dramatiques, appartenant au répertoire de la SOCIETE;

#### ARTICLE 1

Le PRODUCTEUR s'engage à introduire préalablement ŒUVRE par ŒUVRE le formulaire «Demande de reproduction sur support sonore» dont un exemplaire est annexé aux présentes.

Cette demande doit être introduite même si le PRODUCTEUR estime que l'enregistrement ne comporte aucune œuvre appartenant au répertoire de la SOCIETE.

#### ARTICLE 2

Sur base de ces demandes, premières demandes ou repressages, la SOCIETE accorde au PRODUCTEUR une autorisation conditionnelle de reproduction ou une attestation de non intervention. Le cas échéant une copie est adressée directement au fabricant. L'autorisation définitive n'est accordée qu'après paiement des redevances dues.

#### ARTICLE 3

Le droit moral de l'auteur étant expressément réservé, il est interdit d'altérer le caractère et l'unité de l'œuvre, soit en la mutilant ou en la déformant. Tout arrangement ou adaptation nécessite l'autorisation des ayants droit.



## ARTICLE 4

Sur le support sonore seront obligatoirement mentionnés:

- a) le fac-similé de la SOCIETE;
- b) le titre de l'œuvre ainsi que le nom des auteurs, compositeurs, arrangeurs, et éditeurs;
- c) la mention «tous droits du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés. Sauf autorisation, la duplication, la location, le prêt, l'utilisation de ce support pour exécution publique et radiodiffusion sont interdits».

Le PRODUCTEUR s'engage à remettre gratuitement à la disposition de la SOCIETE, à la demande de celle-ci, un exemplaire justificatif du support fabriqué.

## ARTICLE 5

La distribution de supports sonores en dehors des pays indiqués dans la demande de reproduction phonographique, devra au préalable être autorisée par la SOCIETE.

Il est interdit au PRODUCTEUR de transmettre les matrices et/ou bandes à des tiers sans que la SOCIETE l'y ait autorisé préalablement par écrit.

L'autorisation de la SOCIETE n'est valable que si les exemplaires ont été fabriqués licitement en respect des droits des artistes exécutants et des producteurs de phonogrammes. S'il devait s'avérer que tel n'est pas le cas, l'autorisation de la SOCIETE serait nulle de plein droit.

## ARTICLE 6

Pour prix de l'autorisation qui lui est conférée, le PRODUCTEUR versera à la SOCIETE une redevance au taux de ... % du prix de vente au détail (hors taxe). Lorsque le support sonore comporte des oeuvres dont les droits de reproduction mécanique ne sont pas gérés par la SOCIETE, la redevance est calculée proportionnellement.

Pour un support non destiné à la vente au détail ou dont le prix de vente serait inférieur au prix minimum prévu par le tarif de la SOCIETE, la redevance est calculée sur base de ce minimum.

Les droits doivent être réglés par production pour un nombre de supports sonores dont le minimum a été fixé à .... exemplaires.

Une déduction de .... % pour frais de pochettes ou d'emballages sera appliquée sur le prix de vente au détail (hors taxe) retenu pour le calcul de la redevance.

A titre de promotion sur la quantité de supports déclarés pour la première fois, un abattement de ... % sera appliqué, en tenant compte d'un minimum absolu de ... exemplaires.

## **ARTICLE 7**

Le PRODUCTEUR s'engage à payer le relevé des redevances dans les quinze jours qui suivent sa réception.

## **ARTICLE 8**

La SOCIETE exercera un contrôle absolu sur les opérations du PRODUCTEUR. Ce dernier autorisera ce contrôle, aussi bien sur sa propre exploitation, que sur celle de ses co-exploitants (presseurs, détaillants, etc.).

## **ARTICLE 9**

Le PRODUCTEUR s'engage, à la demande de la SOCIETE, de constituer une garantie bancaire au profit de la SOCIETE, garantissant la bonne exécution des présentes stipulations.

Le montant de la garantie, dont le minimum est fixé à ....., reviendra de plein droit à la SOCIETE par la simple constatation de la non-exécution de l'une quelconque des stipulations en cause, et plus particulièrement lorsque la SOCIETE aura pu constater entre autres la fabrication d'un nombre de supports supérieur à celui autorisé, ou la fabrication non autorisée de supports sonores.

## **ARTICLE 10**

Le non-respect par le PRODUCTEUR de l'une des conditions fixées dans cette convention, autorise la SOCIETE à dénoncer celle-ci avec effet immédiat.

Dans ce cas, et après en avoir informé le PRODUCTEUR, la SOCIETE sera en droit d'appeler la banque en garantie et de prélever sur le montant garanti les sommes dues dans le cadre de cette convention. La garantie sera reconstituée à la première demande de la SOCIETE.

## **ARTICLE 11**

Sans préjudice de ce qui est stipulé à l'article 10, en cas de non-exécution d'une quelconque disposition de la convention ou en cas de retard du paiement, le PRODUCTEUR paiera à la SOCIETE, à titre de dommages et intérêts, une somme de .....

Le retard de paiement existe du fait du non-versement à la date indiquée, sans qu'aucune réclamation, rappels ou autre mise en demeure ne soient nécessaires ou que le PRODUCTEUR puisse invoquer des avis, des termes et délais consentis antérieurement.

Dans ce cas, outre la redevance due, des intérêts de retard calculés à .... % seront portés en compte.

## **ARTICLE 12**

La présente convention est conclue pour une période d'un an, commençant le ..... et finissant le .....

Elle sera renouvelée par tacite reconduction d'année en année, sauf dénonciation par lettre recommandée, par l'une ou l'autre des parties trois mois avant l'expiration de chaque période annuelle.

## **ARTICLE 13**

Seuls les tribunaux de ..... seront compétents en cas de litige.

Fait à ....., le ..... en double exemplaire.

Pour la SOCIETE,

Pour le PRODUCTEUR,

Annexe au contrat producteur d'enregistrements sonores  
**DEMANDE DE REPRODUCTION SUR SUPPORT SONORE N° .....**

**A REMPLIR A LA MACHINE OU EN MAJUSCULES S.V.P.**

LE PRODUCTEUR (nom) .....  
(adresse) .....  
(tél.) ..... (fax) .....  
prie la SOCIETE d'autoriser la reproduction pour son compte  
des oeuvres indiquées au verso de cette demande, sur

le support sonore (marque) ..... (n° de catalogue) .....  
(titre éventuel du support sonore) .....  
(exécutant) .....

MC single jusqu'à 8'	MC jusqu'à 120'
MC maxi jusqu'à 16'	CD 5" single jusqu'à 10'
MC jusqu'à 16 min.	CD 5" single jusqu'à 20'
MC jusqu'à 30 min.	CD 5" normal jusqu'à 80'
MC jusqu'à 60 min.	.....

(Nbre d'exemplaires)..... (prix de vente au détail, hors taxe) .....  
(Pays de destination).....

le fabricant (nom).....  
(adresse).....

Il s'agit d'une première demande  
d'un pressage (indiquez ci-après n° et date de la première  
autorisation) (numéro)..... (date).....

Le matériel a été réalisé par le demandeur le (date).....  
dans le studio (nom et adresse).....

a été obtenu du Producteur original (nom).....  
(joindre une copie du contrat ou de l'autorisation s.v.p.)

**N.B.** Il est **toujours** interdit de réaliser des enregistrements à partir d'un disque du commerce ou d'une émission de radio/TV.

**Toute reproduction sur vidéogramme doit faire l'objet d'une demande particulière .**

**Note :** Les annotations apportées par la SOCIETE au verso ne sont valables que pour autant que les renseignements fournis par le PRODUCTEUR soient exacts et complets.

La SOCIETE décline toute responsabilité en cas de reproduction d'une oeuvre annotée PM, PAI, ou SAI. Ces mentions n'exonèrent cependant pas définitivement du paiement ultérieur d'une redevance éventuelle.

Pour annotation,

PM = oeuvre protégée n'appartenant pas au répertoire de la SOCIETE

DP = oeuvre qui n'est plus protégée - domaine public

PAI = oeuvre dont les ayants droit sont actuellement inconnu

SAI = oeuvre dont le statut est actuellement inconnu

PROV =perception provisoire sans reconnaissance préjudiciable (renseignements insuffisants)

Pour le PRODUCTEUR :

DATE :

SIGNATURE :



ANNEXE 3  
Contrat modèle - Autorisation d'abonnement  
tous répertoires

## TOUS REPERTOIRES CONTRAT D'ABONNEMENT

Entre  
la Société ..... dont le siège est à ....., représentée par  
.....  
dénommée ci-après la **SOCIETE**;  
et  
M..... domicilié à .....,  
exploitant de l'établissement ..... situé à .....  
ayant une capacité de ..... (nombre de places, personnes, superficie),  
dénommé ci-après l'**EXPLOITANT-ORGANISATEUR**;

Il est convenu que *toutes* les dispositions prévues aux conditions générales s'appliquent à  
la présente convention, et en outre les articles .....  
.....  
.....  
des conditions particulières.

Etant entendu que l'EXPLOITANT-ORGANISATEUR désire utiliser les oeuvres musicales  
avec ou sans paroles, littéraires ou dramatiques, faisant partie du répertoire de la  
SOCIETE, et qu'il s'engage à payer, en échange de l'autorisation conférée, une  
redevance établie sur base du tarif de la SOCIETE.

### CONDITIONS GENERALES

#### ARTICLE 1

La SOCIETE donne par les présentes le consentement formel prévu par la loi sur le droit  
d'auteur, d'exécuter, de faire ou laisser exécuter les oeuvres autres que les pièces  
dramatiques, faisant partie de son répertoire.

## **ARTICLE 2**

Ce consentement général est valable pour les auditions données par l'EXPLOITANT-ORGANISATEUR dans son établissement par tout moyen, tel que : radio, radiodistribution, pick-up, enregistreur, lecteur CD, piano ou orgue automatique, juke-box, électrophone, télévision, télédistribution, magnétoscope, karaoké, etc.

## **ARTICLE 3**

Sont exclus de la présente autorisation : les bals, surprise-parties, thé dansants, bref toute forme de danse, même occasionnelle. Sont exclus en outre : toutes exécutions, attractions, représentations données par des artistes exécutants, même en play-back, ainsi que les exécutions dans les locaux autres que ceux indiqués.

## **ARTICLE 4**

L'EXPLOITANT-ORGANISATEUR est tenu de déclarer toute modification et tous changements dans l'exploitation, à la SOCIETE. Si les modifications entraînent une révision du montant des droits dus, une nouvelle convention sera établie.

## **ARTICLE 5**

Le montant à payer en échange de l'autorisation donnée, sera payé par anticipation à la SOCIETE, sur simple quittance, ou par virement bancaire, à l'époque de l'échéance annuelle indiquée. Les droits d'auteur sont stipulés à forfait et sont dus quelle que soit la composition du programme.

## **ARTICLE 6**

Le montant des droits est lié à l'indice des prix à la consommation reflétant l'évolution du coût de la vie. Chaque augmentation ou diminution de cet indice entraînera de plein droit et avec effet immédiat sur simple avis de la SOCIETE, une augmentation ou diminution correspondante de la redevance.



## **ARTICLE 7**

L'EXPLOITANT-ORGANISATEUR s'engage à remettre à la SOCIETE, au moins une fois par an à l'époque de l'échéance annuelle, et contre reçu, ou par envoi recommandé, le relevé complet et véritable des oeuvres exécutées. Il est rappelé à l'EXPLOITANT-ORGANISATEUR que le fait de remettre des relevés incomplets ou inexacts est punissable en vertu des dispositions pénales.

## **ARTICLE 8**

En cas de non-exécution de l'une quelconque des clauses du présent contrat ou de retard dans le paiement ou de non remise des programmes des oeuvres exécutées, ou de retard dans la remise des programmes, l'EXPLOITANT-ORGANISATEUR paiera, à titre de dommages-intérêts, une somme de ..... pour chaque infraction. Toute infraction pourra entraîner en outre, de plein droit et au seul gré de la SOCIETE, le retrait du présent consentement. Le retard de paiement existe du fait de non-versement à la date indiquée, sans qu'aucune réclamation, rappels ou autre mise en demeure ne soient nécessaires ou que l'EXPLOITANT-ORGANISATEUR puisse invoquer des avis, des termes et délais consentis antérieurement. Dans ce cas, outre la redevance due, des intérêts de retard seront portés en compte.

## **ARTICLE 9**

Le présent contrat est conclu pour une période d'une année, commençant le ..... et finissant le ..... Il continuera ensuite d'année en année, par tacite reconduction, s'il n'est pas dénoncé par lettre recommandée par l'une ou l'autre des parties, un mois avant l'expiration de chaque période annuelle au plus tard.

## **ARTICLE 10**

Le présent contrat ne peut être modifié, en tout ou en partie, sans le consentement formel et écrit des contractants.

## **ARTICLE 11**

Seuls les tribunaux de ..... seront compétents en cas de litige.

## **ARTICLE 12**

Les frais des présentes et d'encaissement, les frais liés aux lettres de rappel et d'avertissement, ainsi que les frais des constatations pour prouver que les clauses de la présente convention aient été observées, et toute taxe quelconque, seront à charge de l'EXPLOITANT-ORGANISATEUR.

## **CONDITIONS PARTICULIERES**

### **ARTICLE 1**

La SOCIETE donne l'autorisation d'exécuter, de faire ou laisser exécuter les oeuvres mentionnées à l'article 1 des conditions générales, ainsi que les oeuvres dramatiques et dramatico-musicales faisant partie de son répertoire.

### **ARTICLE 2**

Outre l'autorisation mentionnée à l'article 1 des conditions générales, la SOCIETE donne à l'EXPLOITANT-ORGANISATEUR au seul titre du droit d'auteur (droit de reproduction), l'autorisation de reproduire mécaniquement les oeuvres de son répertoire à son seul usage, et d'utiliser ces reproductions ou celles réalisées licitement par des tiers.

Cette autorisation relève l'EXPLOITANT-ORGANISATEUR de l'interdiction d'utilisation publique figurant sur l'étiquette des enregistrements dits du commerce. Cette autorisation est donnée à l'exclusion de tous autres droits pouvant appartenir à des tiers, notamment à l'occasion de réenregistrements.

### **ARTICLE 3**

L'EXPLOITANT-ORGANISATEUR s'engage à ne se servir pour ses exécutions que des supports sonores ou visuels, dont la fabrication aura été licitée par les ayants droit des oeuvres reproduites. Au cas où il utiliserait des supports réputés contrefaits, la présente autorisation sera révoquée sur décision de la SOCIETE, signifiée par lettre recommandée.

## **ARTICLE 4**

Par dérogation à l'article 3 des conditions générales, la danse, occasionnellement ou régulièrement pratiquée, est admise. Restent exclues : toutes exécutions, attractions, représentations données par des artistes exécutants.

## **ARTICLE 5**

Par dérogation à l'article 3 des conditions générales, les exécutions, attractions, représentations données par des artistes exécutants, sont admises.

## **ARTICLE 6**

Par dérogation à l'article 5 des conditions générales, les droits seront payables semestriellement.

## **ARTICLE 7**

Par dérogation à l'article 5 des conditions générales, les droits seront payables trimestriellement.

## **ARTICLE 8**

Par dérogation à l'article 5 des conditions générales, les droits seront payables mensuellement.

## **ARTICLE 9**

Par dérogation à l'article 7 des conditions générales, l'EXPLOITANT-ORGANISATEUR est relevé de l'obligation de remettre les programmes des oeuvres exécutées. Il s'engage toutefois à assurer le libre accès aux délégués de la SOCIETE, chargés de relever le titre des oeuvres exécutées.

Fait à ....., le ....., en double exemplaire.

Pour la SOCIETE,

L'EXPLOITANT-ORGANISATEUR

ANNEXE 4  
Contrat modèle - Radiodiffusion

## TOUS REPERTOIRES

### CONTRAT RADIODIFFUSEUR

Entre la Société ....., dont le siège est à ..... représentée par ..... ci-après dénommée "**LE RADIODIFFUSEUR**"  
d'une part;

et

la Société ....., dont le siège est à ..... représentée par ..... ci-après dénommée "**LA SOCIETE**"  
d'autre part,

Etant entendu que le Radiodiffuseur exploite un service de diffusion de programmes de radio sonore et de télévision sur le territoire de .....;  
qu'il émet son signal par voie hertzienne et par l'intermédiaire d'un satellite de télécommunication;  
qu'il réalise des recettes au titre des messages publicitaires insérés dans son programme, en plus des ressources provenant de subventions;

#### **ARTICLE 1 : ACTIVITES CONCERNEES**

Dans les limites de ses droits, LA SOCIETE donne au Radiodiffuseur aux conditions et sous les réserves ci-après stipulées, l'autorisation non exclusive, aux fins de radiodiffusion sonore et télévisuelle, d'utiliser l'ensemble des oeuvres musicales avec ou sans paroles et des oeuvres littéraires, ainsi que les oeuvres dramatiques et des arts visuels, appartenant à son répertoire. Une description du répertoire de LA SOCIETE est annexée aux présentes.

Cette autorisation couvre toutes les émissions relayées ou non, en direct ou à partir de supports de son licitement réalisés, que ceux-ci soient ou non combinés avec des supports d'images.

Cette autorisation ne donne pas le droit au Radiodiffuseur de diffuser ses programmes par relais sur les territoires étrangers, ni le droit de les diffuser ou distribuer par câble.

Le droit moral des auteurs reste expressément réservé. Ainsi le Radiodiffuseur veillera à ce que les noms des auteurs et compositeurs soient mentionnés lors des présentations des oeuvres.

LA SOCIETE se réserve le droit d'interdire à titre exceptionnel la diffusion de certaines oeuvres. Ce droit ne peut être exercé que pour éviter une atteinte grave aux intérêts des auteurs. Toute interdiction de ce genre doit être notifiée avec sa motivation, au moins 24 heures à l'avance.

## **ARTICLE 2 : OEUVRES LITTERAIRES ET DRAMATIQUES - ARTS VISUELS**

§1 Le Radiodiffuseur est habilité à effectuer les adaptations et les arrangements nécessités par les exigences de la technique particulière de la télévision. Mais à aucun moment cette autorisation ne peut léser le droit moral des auteurs intéressés.

§2 Les auteurs, compositeurs ou leurs ayants droit dûment autorisés auront accès libre dans les salles d'écoute des studios pour assister aux répétitions de leurs pièces. Les directeurs de studios tiendront compte, dans la mesure du possible, des observations que les auteurs, les compositeurs ou leurs ayants droit jugeront bon de faire au cours de ces répétitions.

§3 Le Radiodiffuseur s'engage à mentionner dans la présentation de l'émission et dans les communiqués remis à la presse le nom de l'auteur et du compositeur de l'oeuvre originale ainsi que, le cas échéant, celui du traducteur et de l'adaptateur.

§4 Si d'une oeuvre déterminée il n'existe pas encore de traduction autorisée, le Radiodiffuseur est habilité à effectuer, pour son usage exclusif, la traduction de l'oeuvre diffusée et, s'il s'agit d'un film, le doublage et le sous-titrage nécessaires.

Si une traduction autorisée existe dans la langue officielle envisagée, le Radiodiffuseur s'en servira et LA SOCIETE communiquera le nom et l'adresse du traducteur, ainsi que dans la mesure du possible le texte de ladite traduction.

§5 Notification préalable à l'émission

En principe, aucune oeuvre dramatique appartenant au répertoire de LA SOCIETE ne peut être diffusée, soit intégralement soit sous forme d'adaptation, d'arrangement, de traduction, de condensé, de version réduite ou de sélection, sans une notification préalable que le Radiodiffuseur doit adresser à LA SOCIETE par lettre recommandée, quarante jours au moins avant la date prévue pour l'émission ou dans le cas d'une retransmission ou d'un relais, quinze jours au moins avant la date de ceux-ci.

LA SOCIETE se réserve le droit d'interdire l'émission au plus tard vingt jours après réception de la notification ou dans le cas d'une retransmission ou d'un relais, au plus tard dix jours après cette date.

Le Radiodiffuseur est toutefois dispensé de la notification pour les émissions réalisées au moyen d'enregistrement commerciaux licitement réalisés.

Il est également dispensé de la notification pour les émissions successives (répétées), réalisées licitement au moyen d'enregistrements visuels, ou sonores et visuels, faits par lui-même et ce, pendant dix-huit mois à compter de la première émission et à condition que le présent contrat, ou un contrat se substituant à celui-ci soit encore en vigueur entre les parties.

§6 Toute utilisation publicitaire d'oeuvres des arts visuels est soumise à l'autorisation préalable et expresse de l'artiste, par l'intermédiaire de LA SOCIETE.

## **ARTICLE 3 : ETENDUE DE L'AUTORISATION**

La présente autorisation est délivrée au titre du droit d'exécution publique ainsi qu'au titre du droit de reproduction mécanique.

### ***A. Droit d'exécution publique***

La présente autorisation couvre le droit dit d'exécution publique et relève le Radiodiffuseur de l'interdiction d'utilisation publique figurant sur l'étiquette des disques du commerce, en ce qui concerne le droit d'auteur.

Cette autorisation ne concerne pas les exécutions ou représentations organisées par le Radiodiffuseur dans ses studios ou ailleurs, en présence d'un public, même si ces exécutions ou représentations font l'objet, en tout ou en partie d'émissions.

Pour ces exécutions ou représentations l'autorisation préalable, prévue par la loi, doit être demandée et les tarifs habituels de LA SOCIETE sont d'application.

Cette autorisation ne couvre pas la communication publique dans les hôtels, cafés, restaurants, etc. Les responsables de ces établissements ont à obtenir au préalable une autorisation de la part de LA SOCIETE.

### ***B. Droit de reproduction mécanique***

Le droit de reproduction mécanique est couvert par la présente autorisation dans les limites nécessaires à la réalisation des émissions propres.

Par émissions propres il y a lieu d'entendre tous les programmes produits et réalisés par le Radiodiffuseur dans ses installations, avec son matériel ainsi que les programmes produits par le Radiodiffuseur, mais réalisés par un tiers à l'usage exclusif du Radiodiffuseur.

Cette autorisation concerne les opérations sonores ou visuelles relatives aux oeuvres telles qu'elles constituent le répertoire de LA SOCIETE. Sont toutefois exclus les cas où l'enregistrement portant sur une oeuvre créée pour la seule audition, le transformerait en oeuvre jouée par l'adjonction d'une notion scénique adaptée à cette oeuvre.

Toute reproduction du répertoire de LA SOCIETE à des fins autres que celles nécessaires aux émissions propres telles que définies ci-dessus, ne relève pas de la présente autorisation.

Sont entre autres exclues de la présente autorisation :

- la duplication, la vente et la distribution gratuite ou la location des programmes au public;
- la réalisation de productions, publicitaires ou non, produites ou coproduites par ou avec un tiers.

Toute utilisation publicitaire d'œuvres musicales préexistantes est soumise à l'autorisation préalable et expresse de l'auteur par l'intermédiaire de LA SOCIETE.

## **ARTICLE 4 : EXCLUSION DU DOMAINE DE L'AUTORISATION**

Tout autre droit revendiqué par des tiers, tels que par exemple les producteurs de phonogrammes et les artistes exécutants ou interprètes, est exclu du présent contrat. Il appartient également au Radiodiffuseur de s'entendre avec les éditeurs au sujet de l'utilisation du matériel qui lui est remis en location.

## **ARTICLE 5 : CONDITIONS PECUNIAIRES**

Pour prix de l'autorisation qui lui est conférée, le Radiodiffuseur versera à LA SOCIETE une redevance au taux ci-après et sur base de l'assiette définie ci-après :

... % des recettes en tenant compte d'un minimum annuel de .....

L'assiette comprend les ressources totales du Radiodiffuseur : recettes publicitaires, sponsoring, parrainage (y compris les sommes affectées au titre du parrainage à la production ou coproduction des émissions), location d'antenne, abonnements, bartering (échange de services ou de marchandises), subventions de l'Etat ou des collectivités régionales ou locales, etc.

Les recettes s'entendent être les recettes brutes hors taxes.

Seuls les frais d'agence et de régie de publicité réellement exposés peuvent être déduits. Cette déduction ne pourra excéder .... % de la recette publicitaire brute "annonceurs".

La redevance est due quelle que soit la composition des programmes.

## **ARTICLE 6 : MODE DE PAIEMENT**

A la fin de chaque trimestre et au plus tard le 10 du mois suivant, le Radiodiffuseur communiquera à LA SOCIETE le total des recettes réalisées et versera le montant des droits correspondants à ces recettes.

Si le montant des droits ainsi calculés est inférieur au minimum garanti, stipulé à l'article 5, le solde sera versé dans les deux mois suivant l'expiration de la période annuelle écoulée.

Afin de permettre à LA SOCIETE de vérifier l'exactitude des paiements effectués, le Radiodiffuseur fournira à celle-ci toute justification et explication nécessaires concernant la consistance de l'assiette de calcul des redevances stipulées aux présentes.

En outre le Radiodiffuseur autorise les délégués de LA SOCIETE à consulter sur place tous documents comptables nécessaires au contrôle des recettes.



## **ARTICLE 7 : PROGRAMMES**

Afin de permettre une juste répartition des redevances versées par le Radiodiffuseur, celui-ci fournira à LA SOCIETE le détail des programmes de ses émissions, avec indication pour chaque oeuvre exécutée du titre de l'oeuvre, du nom ou noms des auteurs, de la durée et de la marque et du numéro d'ordre du disque du commerce s'il y a lieu. Cette documentation sera remise mensuellement dans une forme à établir de commun accord.

## **ARTICLE 8 : CONFIDENTIALITE**

LA SOCIETE a un devoir de confidentialité concernant la déclaration des recettes et des documents qui en établissent la preuve; toutefois elle pourra en faire usage devant les tribunaux en cas de litige avec le Radiodiffuseur.

## **ARTICLE 9 : DUREE**

Le présent contrat prend cours au ..... et restera en vigueur jusqu'au .....

Il se renouvellera ensuite par tacite reconduction par période d'un an sous la réserve de la possibilité de dénonciation par l'une ou l'autre des parties signataires, par lettre recommandée, dans un délai de trois mois minimum avant l'expiration de chaque période annuelle en cours.

## **ARTICLE 10 : DOMMAGES-INTERETS**

En cas d'inexécution de l'une quelconque des clauses du présent contrat, de modification des conditions d'émission sans en avoir préalablement averti LA SOCIETE, de retard dans le paiement stipulé à l'article 6 ou de non-remise des documents ou programmes visés aux articles 6 et 7 ou de retard dans la remise de ces documents ou programmes, le Radiodiffuseur paiera, à titre de dommages-intérêts à LA SOCIETE une somme de ..... pour chaque infraction. Toute infraction commise pourra entraîner en outre, de plein droit et au seul gré de LA SOCIETE, le retrait sans préavis du présent consentement.

Le retard de paiement existera par le fait du non-paiement à la date stipulée et sans qu'il soit besoin d'aucune sommation, rappel ou réclamation ou que le Radiodiffuseur puisse invoquer des avis, rappels, délais antérieurement accordés ou présentation de quittances.

Le retard dans la remise des documents ou programmes existera par le fait de non-remise à la date stipulée et sans qu'il soit besoin d'aucune sommation, rappel ou réclamation ou

que le Radiodiffuseur puisse invoquer des avis, rappels ou délais antérieurement accordés.

Seul le récépissé d'envoi recommandé par la poste, ou à défaut le reçu délivré par LA SOCIETE ou par l'un de ses préposés, font preuve de la remise des documents ou programmes.

## **ARTICLE 11 : FRAIS**

Les frais des présentes, des timbres et d'enregistrement de toutes taxes quelconques seront à charge du Radiodiffuseur.

## **ARTICLE 12 : JURIDICTION**

Seuls les tribunaux de ..... seront compétents en cas de litige.

Fait à ..... en double exemplaire, le .....

Pour LA SOCIETE,

Pour le Radiodiffuseur,

## DESCRIPTION DU REPERTOIRE DE LA SOCIETE

Le répertoire de LA SOCIETE comprend :

1. Les oeuvres musicales avec ou sans texte, appelées **PETITS DROITS**; aussi bien les oeuvres existantes que celles écrites spécialement à la demande du Radiodiffuseur par des auteurs affiliés à LA SOCIETE.
2. Les oeuvres dramatiques ou musico-dramatiques, appelées **GRANDS DROITS** :
  - opéras, opéras comiques, drames lyriques, opérettes, comédies musicales, ballets, mimes, théâtre de marionnettes, tragédies, comédies, drames, vaudevilles, revues, et en général toutes les oeuvres qui appartiennent au **répertoire théâtral** de LA SOCIETE ou aux répertoires qu'elle représente en..... En font partie, non seulement les oeuvres existantes, mais également celles spécialement écrites à la demande du Radiodiffuseur par des auteurs affiliés à LA SOCIETE;
  - régie, réalisation, scénario, partie littéraire, dialogues, parts originales de films de tous genres, aussi bien les films-salles que les films-TV, séries ou extraits de séries, et en général toutes les oeuvres qui appartiennent au **répertoire audiovisuel** de LA SOCIETE ou aux répertoires qu'elle représente en ..... En font partie, non seulement les oeuvres existantes, mais aussi celles spécialement écrites à la demande du Radiodiffuseur par des auteurs affiliés à LA SOCIETE;

Ce répertoire comprend outre les oeuvres propres des membres de LA SOCIETE, les oeuvres des membres des sociétés d'auteurs étrangères représentées par LA SOCIETE en .....

3. Les oeuvres littéraires et textes divers, appelés **DROITS LITTERAIRES** :

poésie, prose, sketches, documentaires, évocations, émissions sur base de scénario, essais, conférences, causeries, chroniques, et d'une manière générale toutes les oeuvres qui appartiennent au **répertoire littéraire et audiovisuel** de LA SOCIETE ou aux répertoires qu'elle représente en ..... En font partie, non seulement les oeuvres existantes, mais également celles spécialement écrites à la demande du Radiodiffuseur par des auteurs affiliés à LA SOCIETE.

Ce répertoire comprend outre les oeuvres propres des membres de LA SOCIETE, les oeuvres des membres des sociétés d'auteurs étrangères représentées par LA SOCIETE en .....

4. Les oeuvres des **ARTS PLASTIQUES** :

peintures, gravures, dessins, sculptures, photos, et d'une manière générale toutes les oeuvres qui appartiennent au **répertoire arts plastiques** de LA SOCIETE ou aux répertoires qu'elle représente en ..... En font partie, non seulement les oeuvres existantes, mais également celles spécialement réalisées à la demande du Radiodiffuseur par des auteurs affiliés à LA SOCIETE.

Ce répertoire comprend outre les oeuvres propres des membres de LA SOCIETE, les oeuvres des membres des sociétés d'auteurs étrangères représentées par LA SOCIETE en.....

ANNEXE 5  
Modèle fiches-usagers





**FICHER 1 : LISTE DES USAGERS**

04 ADAMOV Bérangère  
04 AVA sprl  
04 ANTENNE 2/FRANCE 2  
04 THEATRE DE LA BARDANNE

.  
. .  
. .  
. .  
. .

**FICHER 2 : LISTE DES PERCEPTIONS CONTRACTUELLES**

ADAMOV Bérangère (000001)  
ANTENNE 2/FRANCE 2 (000003)

.  
. .  
. .  
. .  
. .  
. .

**FICHER 2BIS : LISTE DES PERCEPTIONS OCCASIONNELLES**

AVA sprl (000002)  
THEATRE DE LA BARDANNE (000004)

.  
. .  
. .  
. .  
. .  
. .

**FICHER 3 : LISTE GEOGRAPHIQUE PAR CODE POSTAL**

59000 THEATRE DE LA BARDANNE (000004)  
75006 Réserve Monteverdi - AVA sprl (000002)  
75387 ANTENNE 2/FRANCE 2 (000003)  
92521 ADAMOV Bérangère (000001)

.  
. .



.  
. .

**FICHER 4 : ECHEANCIER**

01.01 : ANTENNE 2/FRANCE 2 (000003)  
00.10 : THEATRE DE LA BARDANNE (000004)  
14.11 : AVA sprl (000002)  
16.11 : ADAMOV Bérangère (000001)

.  
. .  
. .  
. .  
. .

**FICHER 5 : LISTE PAR GENRE D'EXPLOITATION**

**HORECA**

ADAMOV (000001)

.  
. .  
. .

**CONCERT**

AVA (000002)

.  
. .  
. .

**THEATRE**

THEATRE DE LA BARDANNE (000004)

.  
. .  
. .

**RADIODIFFUSION**

ANTENNE 2 (000003)

.  
. .  
. .

ANNEXE 6  
Résumé fonctions du fichier CAE  
et exemples

## ECHANGE INTERNATIONAL DE DOCUMENTATION

### RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

- **Fichier des Auteurs**, Compositeurs et Editeurs (C.A.E.) à l'usage des sociétés faisant partie de la CISAC et du BIEM.
- **Extension** aux autres ayants droit : Interested Parties Index (I.P.I.)
- **Gestion** par la SUIISA, Bellariastrasse, 82 à CH-8038 Zurich (Suisse)
- **Contenu** : Noms (patronymes et pseudonymes) de tous les auteurs, compositeurs et éditeurs (A, C, CA, E) et leur appartenance à la société de gestion.
- **Langue** utilisée : anglais
- **Fourniture des données** par les sociétés : tous les trois mois au moyen de listes imprimées, bandes magnétiques ou enregistrement direct on line.
- **Edition** : quatre fois par an au moyen de CD ROM, bandes magnétiques ou consultation on line.
- **Liste intégrale** (document confidentiel à l'usage exclusif des sociétés) et **édition de poche** (document distribuable aux tiers).
- N° **code CAE** : 9 chiffres; \* année de naissance; + année de décès.
- N° **code Société de gestion** : 3 chiffres; non-sociétaire NS=099; domaine public DP=000.
- **Rubriques** : droits de communication publique (droits d'exécution et droits d'émission) et droits de reproduction (droits mécaniques).
- **Catégories d'oeuvres** : musique non-théâtrale; musique théâtrale; littérature non-théâtrale; littérature théâtrale.
- **Territoires** : monde, continents, sous-continents, groupes de pays, pays.
- **Restrictions** : langue, qualité, affiliation multiple,...
- **Exemples** : Bach, Brel (voir annexe).
- **Brochure détaillée** : s'adresser à la SUIISA.

**SCHEMAS DE PRESENTATION**

CARD I P I - SYSTEM -SELECTION- CC : 00 04/03/97

NAME : BACH JOHANN -02- N° :

			SMALL-R		
BACH JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH	C	PA	000 000	+1795	001 74 90 17
BACH JOHANN MICHAEL	C	PA	000 000	+1694	001 74 91 15
BACH JOHANN NIKOLAUS	C	PA	000 000	+1753	001 74 92 13
BACH JOHANN SEBASTIAN	C	PA	000 000	+1750	001 74 93 11

CARD I P I - SYSTEM -TERRITORIES- CC : 00 04/03/97

NAME : BACH SEBASTIAN N° :

BACH JOHANN SEBASTIAN	PA	C	001 74 93 11	1685	+1750	
WORLD	000	000	000 000	000 000	000 000	03.1973

CARD I P I - SYSTEM -SELECTION- CC : BR 04/03/97

NAME : BREL J -01- N° :

			SMALL-R		
BREL JACQUES ROMAIN G	CA	PA	055 055	+1978	004 14 00 56

CARD I P I - SYSTEM -TERRITORIES- CC : 00 04/03/97

NAME : BREL J N° :

BREL JACQUES ROMAIN G	PA	CA	004 14 00 56	*	+1978	
WORLD	055	055	055 055	055 055	055 055	03.1973

**ANNEXE 7**  
Modèles bulletins de déclaration des différentes  
catégories d'œuvres

**Bulletin de déclaration  
d'œuvres musicales, avec ou sans texte pour les droits d'exécution et les droits de reproduction mécanique**

Réservé à la Société Reçu le N° d'enregistrement
--

**TITRE**  
SOUS-TITRE

Durée ___ min.	GENRE	Droits de Reproduction Mécan. CLES DE REPARTITION			<b>SIGNATURE(S)</b>
		1	2	3	
Les colonnes 2 et 3 sont réservées aux versions autres que la version originale.					
Mentionnez éventuellement de quelle version il s'agit (ex. version française, orchestre, etc.)		Version originale	version	version	
COMPOSITEUR COMPOSITEUR AUTEUR AUTEUR TRADUCTEUR ARRANGEUR EDITEUR	(en majuscules)				
S'agit-il d'une oeuvre écrite en collaboration? Dans la négative, le compositeur a-t-il obtenu le droit exclusif de mettre le texte en musique?					Le nom de l'éditeur n'est mentionné par les auteurs, que si l'oeuvre est réellement éditée. L'éditeur ne doit pas signer ce bulletin.

Observations pour les Droits de Reproduction Mécanique

**Fait à..... , le ... 20..**

**\*Ne pas omettre d'indiquer les parts revenant à chaque ayant droit**  
(la clef de répartition des droits d'exécution est imposée par la Société)

La déclaration est obligatoire et toute déclaration doit être faite avant l'exécution.

Le bulletin de déclaration est conservé dans les archives de la Société et ne peut être rendu en aucun cas.

Cette déclaration est considérée comme une déclaration de propriété.

Tout emprunt fait à une oeuvre, protégée ou non, doit être indiqué sur le bulletin par les déclarants.

(Titre original, noms et prénoms des auteurs et compositeurs).

**Un exemplaire de chaque oeuvre à déclarer doit être joint au présent bulletin.**

Les auteurs qui éditent leurs propres oeuvres sont tenus de faire le dépôt de leurs publications.

L'acceptation d'une oeuvre n'engage en aucune façon la responsabilité de la Société vis-à-vis de quiconque quant à garantir l'originalité.

**BULLETIN DE DECLARATION  
D'OUVRAGES DRAMATIQUES**

Réservé à la Société Reçu le N° d'enregistrement
--

..... soussigné, ....., certifi..... être le ..... seul ..... de l'ouvrage ci-dessous désigné, que cet ouvrage n'a pas été déclaré à une autre société ou organisme, et que le droit de représentation publique en est cédé exclusivement et sans réserve à la Société.

TITRE	GENRE	NOMBRE		LIEU ET DATE de la première représentation	AUTEUR	(1) COMPOSITEUR (1) TRADUCTEUR (1) ADAPTATEUR
		d'actes	de tabl.			
		<b>DUREE</b> (en minutes)				
					<b>Partage des droits</b>	Paraphes

**SIGNATURE (S)**

Le ..... 20...

Ce bulletin doit être signé et le partage paraphé par tous les auteurs et compositeurs de l'ouvrage, (même s'ils ne sont pas affiliés à la Société).

Il doit être déposé au siège social au plus tard huit jours avant la création.

NOTA BENE : Il est rappelé à MM. les auteurs et compositeurs qu'ils ne doivent jamais consentir des taux inférieurs à ceux imposés par la Société.

(1) Biffer les mentions inutiles



**La déclaration est obligatoire et toute déclaration doit être faite avant l'exécution.**

Le bulletin de déclaration est conservé dans les archives de la Société et ne peut être rendu en aucun cas.

Cette déclaration est considérée comme une déclaration de propriété.

**Un exemplaire de chaque oeuvre à déclarer doit être joint au présent bulletin.**

L'acceptation d'une oeuvre n'engage en aucune façon la responsabilité de la Société vis-à-vis de quiconque quant à garantir l'originalité.

FACULTATIF :

**DISTRIBUTION :**

D(ames) :

H(ommes) :

F(igurants) :

Nombre de décors :

**SOMMAIRE :**

**BULLETIN DE DECLARATION D'ŒUVRES LITTÉRAIRES**

Réservé à la Société Reçu le N° d'enregistrement
--

<b>TITRE</b> SOUS-TITRE <b>GENRE</b> AUTEUR EDITEUR	(EN MAJUSCULES)	<b>SIGNATURE DE L'AUTEUR</b>  N° d'inscription de l'auteur à la Société
---	--------------------	--

Pour les oeuvres éditées, préciser  
1) si votre contrat avec l'éditeur stipule qu'il y a lieu de consulter celui-ci lors de la reproduction totale ou partielle dans des journaux, revues, anthologies, etc.  
2) si l'éditeur a une participation dans ces droits de reproduction. Si oui, quelle est sa part?

Fait à ....., le ..... 20..

Voir au verso les instructions complémentaires

La déclaration des oeuvres est obligatoire.

Le bulletin de déclaration est conservé dans les archives de la société et ne peut être rendu en aucun cas.

Cette déclaration est considérée comme une déclaration de propriété.  
Tout emprunt fait à une oeuvre protégée ou non doit être indiqué sur le bulletin par le déclarant (titre original, nom et prénoms de l'auteur ou des auteurs).

**Un exemplaire édité ou manuscrit de toute oeuvre à déclarer doit être joint au présent bulletin.**

L'acceptation de l'oeuvre n'engage en aucune façon la responsabilité de la Société vis-à-vis de quiconque quant à garantir l'originalité.

Bulletin de déclaration  
des **CO-AUTEURS D'ŒUVRES AUDIO-VISUELLES**  
(cinéma, radio, télévision....)

Réservé à la Société Reçu le N° d'enregistrement
--

**TITRE**

VERSION (1) :  
**GENRE (2) :**  
**DUREE**  
**TOTALE :**

<b>AYANTS DROIT</b>			
Nom + prénoms numéro d'inscription ou société	Qualité (3)	<b>Partage</b> Des droits	<b>Signature</b>

Producteur (nom + adresse) :

Diffuseur/Emetteur + date (s) :

**Fait à .... le ..... 20..**

(1), (2) et (3) : voir verso

**(1) VERSION :**

En cas de traduction ou d'adaptation, veuillez indiquer le titre original ainsi que le nom de l'auteur dans la rubrique "ayants droit".

**(2) GENRE :**

Film de fiction, téléfilm, documentaire, film publicitaire, film d'animation,  
Film vidéo  
Oeuvre radiophonique  
Pièce de théâtre, opéra, opérette, comédie musicale  
Poésie, texte en prose, sketch  
Conférence, exposé, chronique, interview préparée, texte de présentation.

**(3) QUALITE :**

Dialoguiste ou commentateur  
auteur de l'oeuvre originale, auteur littéraire, traducteur, adaptateur  
scénariste, réalisateur  
sous-titreur, A. doublage  
compositeur (uniquement pour une oeuvre musico-dramatique).

**Veuillez joindre à ce bulletin les documents suivants :**

**1) un exemplaire de l'oeuvre**

**2) un exemplaire du contrat conclu avec le producteur**

La déclaration est obligatoire et toute déclaration doit être faite avant l'exécution.

Le bulletin de déclaration est conservé dans les archives de la Société et ne peut être rendu en aucun cas.

Cette déclaration est considérée comme une déclaration de propriété.

L'acceptation d'une oeuvre n'engage en aucune façon la responsabilité de la Société vis-à-vis de quiconque quant à garantir l'originalité.

Réservé à la Société Reçu le N° d'enregistrement
--

## Bulletin de déclaration pour FILMS

Titre du film : .....

Genre: **Film de fiction – Documentaire – Publicitaire – Dessin animé – Film d'animation** (Biffer la mention inutile)

Version: ..... Découpage technique : .....

Scénario de : ..... Adaptation : .....

Dialogues et Commentaires de : ..... D'après le roman de : .....

Longueur du film (en mètres) : ..... (Film .....mm) Durée totale : .....

Durée musicale : ..... Production : Année.....

Producteur (firme) : ..... Directeur : .....

Distributeur

Interprètes principaux : .....

TITRES des œuvres enregistrées dans le film	Vis. Voc. Instr. M.F. *	Nombre De Passages	Durée en secondes	Compositeur	Auteur	Arrangeur	Editeur

**Indistinctement toutes les œuvres enregistrées dans le film doivent figurer sur le présent relevé**

....., le.....20.....

Certifié exact et complet,

\* Vis.: Visuel / Voc.: Vocal / Instr.: Instrumental / M.F. : Musique de fond

.....  
(signature)

Bulletin de **DEPOT FACULTATIF** d'œuvres des arts graphiques,  
plastiques ou photographiques

Je soussigné,....., pour le compte de la Société .....  
certifie avoir reçu ce jour en dépôt

sous enveloppe fermée

De : M  
Prénom : Pseudonyme :  
Né(e) le : A :  
Profession :  
Domicile :

Nationalité : Tél. :

Ou du mandataire de :  
Prénom : Pseudonyme :  
Né(e) le : A :  
Profession :  
Domicile :

Nationalité : Tél. :

une œuvre (dessin, modèle, plan, projet, document, photographie,...)\*  
désignée :  
dont M se déclare l'auteur.

En foi de quoi, j'ai :

placé sous enveloppe cachetée

le dessin, modèle, plan, projet, document,.... désigné ci-dessus, après  
y avoir apposé le cachet de la Société daté de ce jour.

En outre, je déclare avoir restitué à M  
le second original du dessin, modèle, plan, projet, document ..... qu'il m'avait soumis,  
tamponné du cachet de la Société et daté de ce jour.

Fait à ....., le .....

\* rayer la mention inutile

La déclaration d'une oeuvre des arts visuels n'est PAS obligatoire.  
Le bulletin de dépôt facultatif est conservé dans les archives de la Société.  
L'acceptation du dépôt n'engage en aucune façon la responsabilité de la Société vis-à-vis de quiconque quant à en garantir l'originalité.



## ANNEXE 8

### Modèles fiches internationales

## TITRE

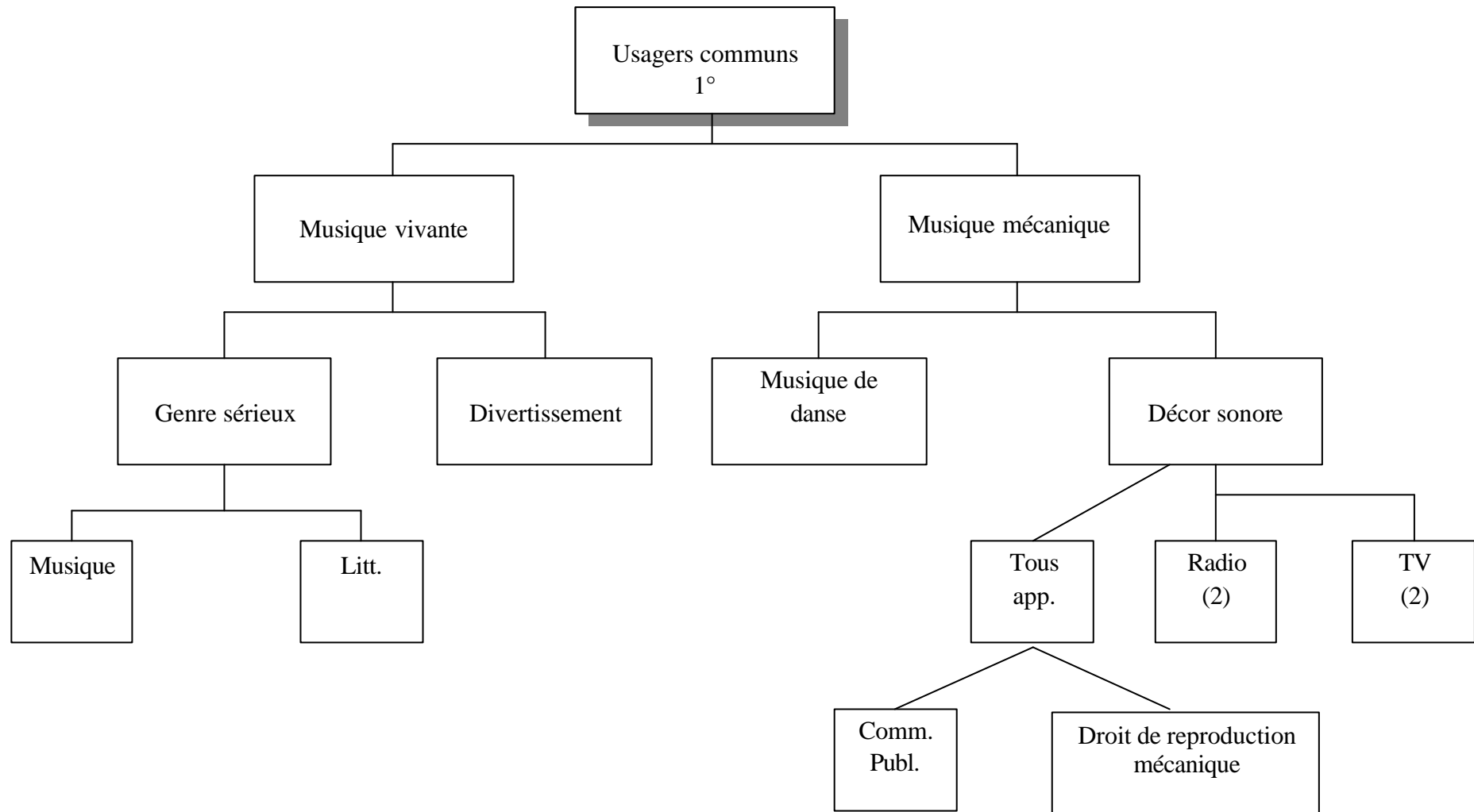
				Durée	
CAE	Ayants droit	Droits d'exécution		Droits mécaniques	
		Société	Part	Société	Part
Pays Cédés					
Durée cession					

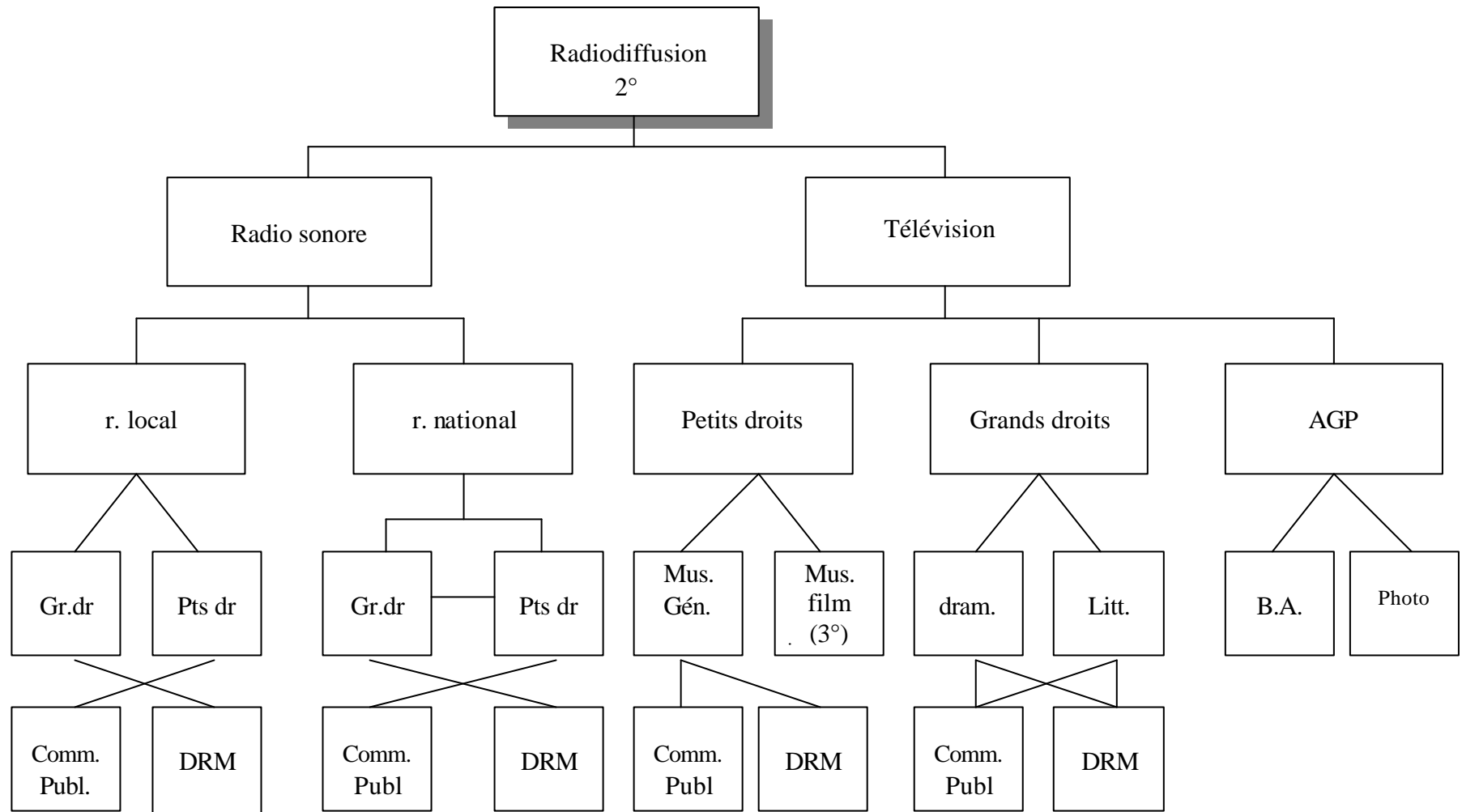


ANNEXE 9  
Rubriques de répartition

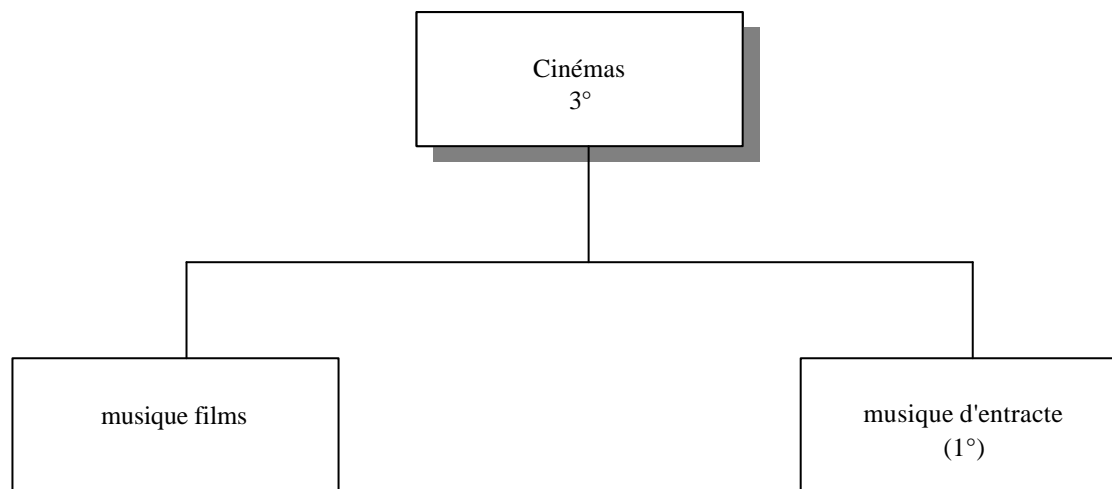
## RUBRIQUES DE REPARTITION

- 1° USAGERS COMMUNS
- 2° RADIODIFFUSION
- 3° CINEMAS
- 4° THEATRES
- 5° PRODUCTEURS - ENREGISTREMENTS
- 6° EXPLOITATIONS GRAPHIQUES
- 7° DROIT DE SUITE

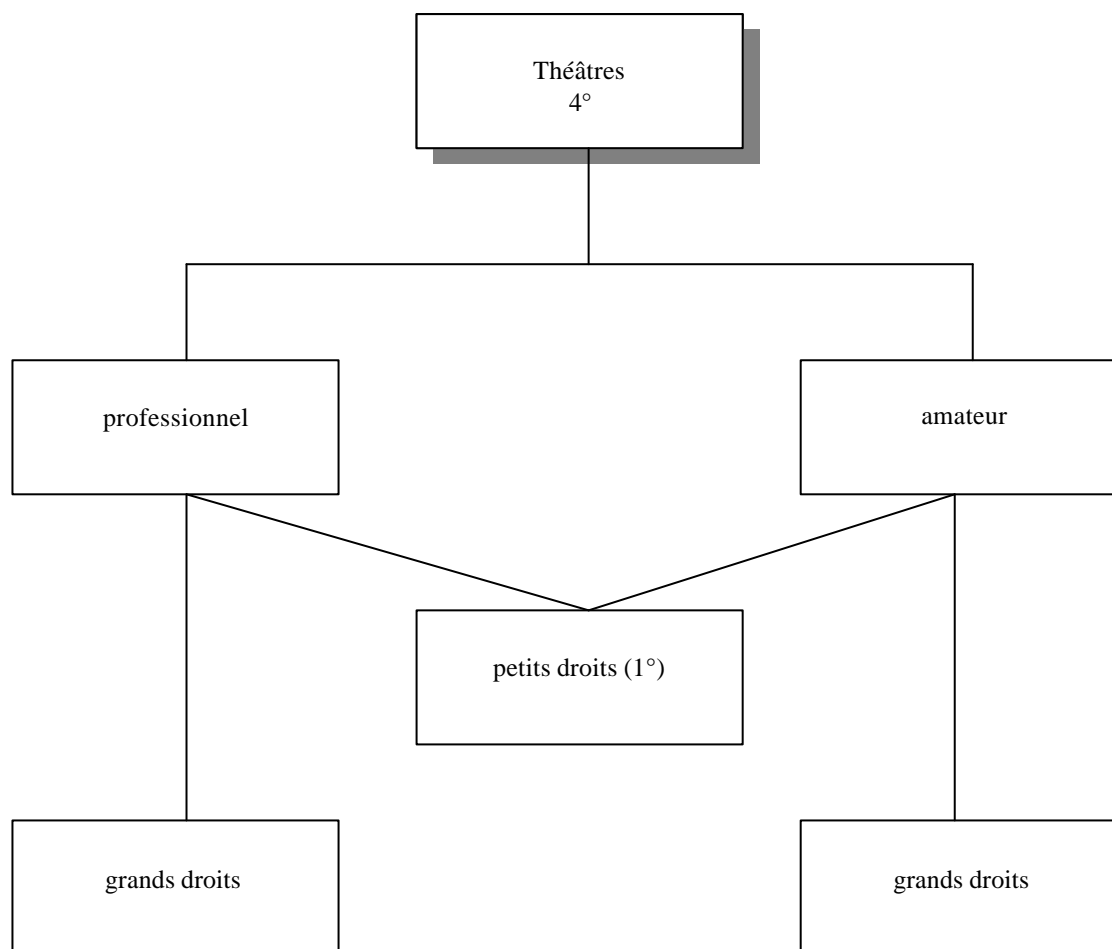


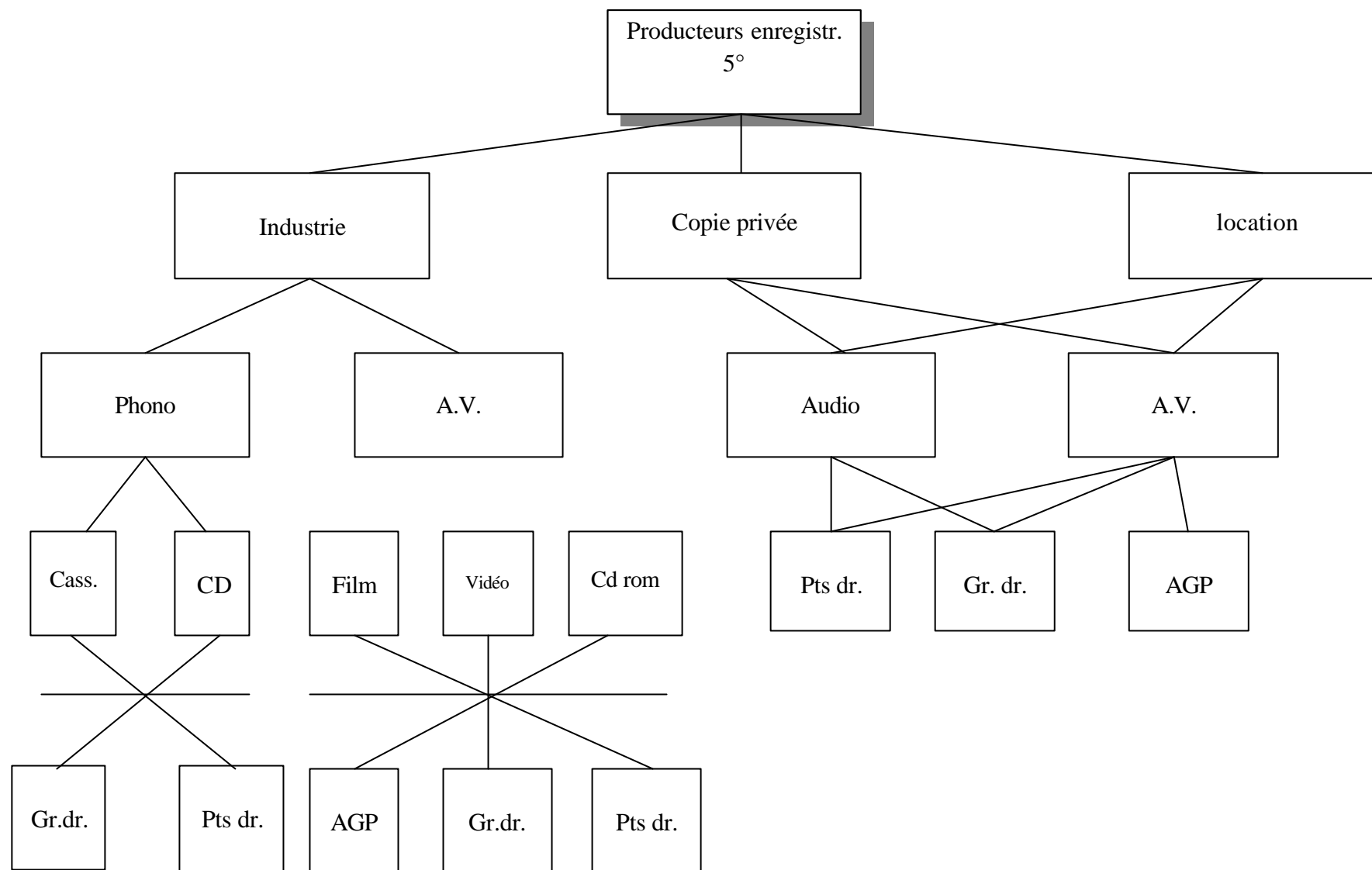


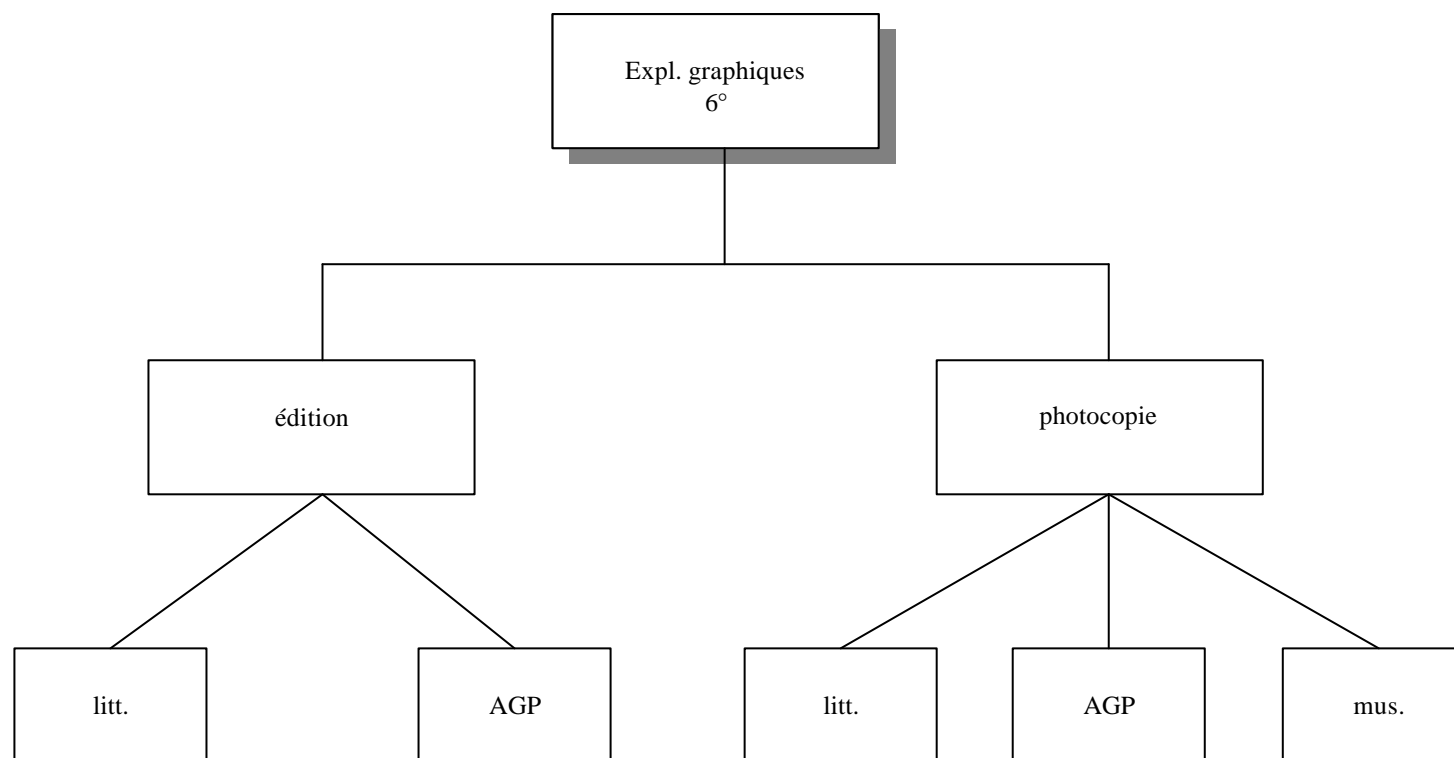
Comm. Publ. : Communication publique  
DRM: Droits mécaniques

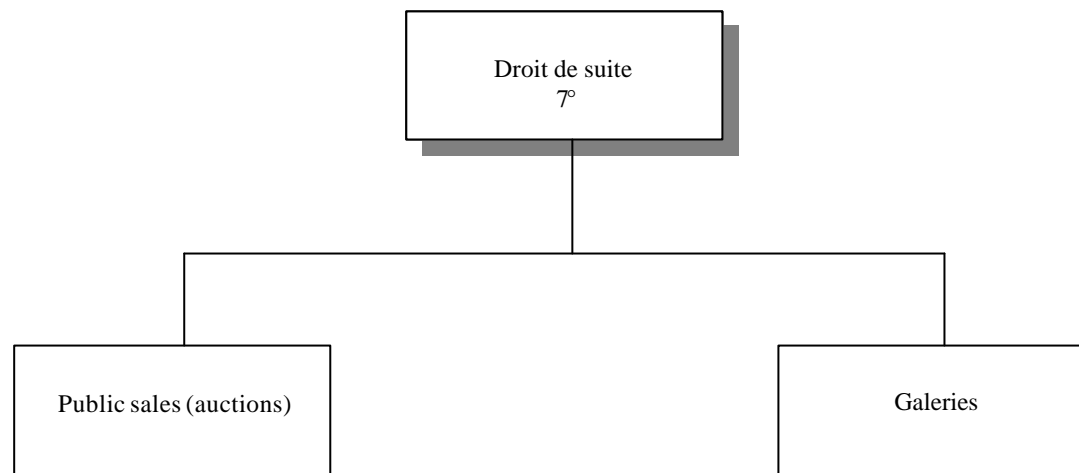












ANNEXE 10  
Exemple de feuillet de répartition

C/ŒUVRE COMPOSITEUR AUTEUR	TITRE ŒUVRE	(TITRE ORIGINAL)	ARRANGEUR/ ADAPTATEUR	GENRE	DUREE	ANNEE	QUAL.	QUOTE-PART	RUBRIQUE	DROITS D'EXECUTION NETS (E)	DROITS DE REPRODUCTION NETS (M)	TOTAL NET PAR ŒUVRE (E+M)
123456789 TOUTLEMONDE/P	DANSER			MUSIQUE	3'15"	1995	C A EO AR SE	E 002/004 M 50,00%	RADIO RADIO CABLE TV TV : CABLE DROITS GEN. APP. MEC.	1258 412 708 536 580 980 4474	326  256  268 850	5324
987654300 PERSONNE	CHANTER	MA CHANSON	TOUTLEMONDE/P	MUSIQUE	6'25"	1995	C A EO AR SE	E 001/004 M 12,50%	RADIO RADIO CABLE TV TV : CABLE DROITS GEN. APP. MEC.	620 356  873  1849	158,12     158,12	2007,12
111333456 MOLIERE	L'AVARE MODERNE	L'AVARE	TOUTLEMONDE/P	THEATRE	2h10'	1995	AD	E 100,00%	TV TV : CABLE	1756 10456	0	10456
TOTAUX										16779	1008,12	17787,12
TOT. GEN. ARR.												17787
RESUME									RUBRIQUE	DROITS D'EXECUTION	DROITS DE REPRODUCTION	
									RADIO	1878	484,12	
									RADIO CABLE	768		
									TV	9408	256	
									TV : CABLE	2292		
									DROITS GEN.	1453		
									APP. MEC.	980	268	
									TOTAL	16779	1008,12	
TOTAL GENERAL									SOLDE DEBITEUR	IMPOTS	NET VOUS REVENANT	NOUVEAU SOLDE DEBITEUR
17787									2000	3157	12630	0