



UNIVERSITÉ  
DE NAMUR

# Institutional Repository - Research Portal Dépôt Institutionnel - Portail de la Recherche

researchportal.unamur.be

## RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

### La circulation des produits du phonogramme au sein des pays francophones

Triaille, Jean-Paul

*Publication date:*  
1992

*Document Version*  
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

*Citation for published version (HARVARD):*  
Triaille, J-P 1992, *La circulation des produits du phonogramme au sein des pays francophones..*

#### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

#### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

**LA CIRCULATION DES PRODUITS**  
**DU PHONOGRAMME**  
**AU SEIN DES PAYS FRANCOPHONES.**

**Etude sous l'égide  
de l' A.C.C.T.**

**Directeur de recherche: Jean-Paul TRIAILLE**  
**Coordination scientifique: Olivier HANCE**  
**Recherche: Laurence Van Eyken.**

LA GRILLE PRODUIT.

## 1.1- LES SOCIÉTÉS DE PERCEPTION DE DROIT

Au sein de ce point, trois aspects particuliers seront appréhendés: d'une part, l'analyse de l'accord entre de telles sociétés, d'autre part, l'accès des étrangers à ces sociétés, et enfin, l'examen des contrats existant entre les artistes et les producteurs.

### Section 1- Les accords entre les sociétés de perception de droit.

Dans cette section, nous présenterons d'abord les relations qui existent entre les sociétés de perception belges, avant d'aborder le problème des accords vis-à-vis des sociétés étrangères.

#### A. Les relations entre les sociétés de perception de droit.

Il existe en Belgique six sociétés de perception compétentes en matière de phonogrammes. Avant que d'examiner les relations qui existent entre elles, nous nous proposons de les présenter succinctement.

##### *A.1/ Les sociétés de perception.*

La société de perception a pour objet de "gérer de façon collective un répertoire d'oeuvres ou d'interprétations le plus large possible afin de pouvoir contrôler l'utilisation des créations et de négocier avec les utilisateurs de celle-ci, des minima de protection susceptibles de sauvegarder les droits et les intérêts des affiliés individuels, vis-à-vis notamment des organismes de radiodiffusion, de câblodistribution et les producteurs de phonogrammes ou d'oeuvres audiovisuelles."<sup>1</sup>

\* Les sociétés d'auteur.

Sans conteste, la SABAM est la plus ancienne et la plus importante; elle réunit à la fois des éditeurs et des auteurs.

Grâce à la présence de ces éditeurs, elle peut percevoir directement les droits générés par les contrats qui les lient aux auteurs.<sup>2</sup>

En matière de droit d'auteur, la SABAM gère ce que l'on appelle les grands droits et les

---

<sup>1</sup> Pierre Jeanray, "musiciens et droits", in *Guide juridique et pratique du musicien*, Conseil de la Communauté française de Belgique, 1992, p.54.

<sup>2</sup> Ces contrats feront l'objet d'un examen particulier à la troisième section.

petits droits.<sup>3</sup>Cette distinction est primordiale dans la mesure où elle a une incidence sur le calcul des redevances <sup>4</sup>, les modalités de l'autorisation donnée aux usagers <sup>5</sup>, ainsi que sur le montant de la redevance auquel l'auteur peut prétendre <sup>6</sup>.

Elle gère généralement les droits de représentation publique (cinémas, salles de spectacle, cafés, restaurants, radiotélévision, câble), et les droits de reproduction mécanique, et ce sur base du contrat conclu entre le BIEM et l'IFPI.

\* Les sociétés d'artistes interprètes.

- L'URADDEX est l'Association pour la perception et la défense de droits des exécutants; cette ASBL a pour objet de "défendre les droits des artistes interprètes sur tous les supports du son".<sup>7</sup>

Sa mission essentielle consiste en la négociation, la gestion et la perception collective des droits de radiodiffusion et de câblodistribution.

Celle-ci procède à une répartition de 40% des sommes qu'elle perçoit, le solde étant affecté à un fond de réserve destiné notamment à couvrir les accords futurs avec les sociétés de gestion étrangères.<sup>8</sup>

- L'ADAI est l'Association des artistes interprètes; elle a pour objet de défendre les intérêts moraux et matériels des artistes interprètes, dont ceux qui découlent des utilisations de leurs prestations enregistrées. Elle a donc concentré son action sur la négociation des droits de câblodistribution des émissions de la R.T.B.F, sur le territoire de la Belgique, des Pays-Bas et de l'Allemagne.

- L'OSE est l'oeuvre sociale des exécutants; cette association offre une aide morale, sociale et matérielle aux artistes interprètes, et ce peu importe qu'ils soient belges ou étrangers, pour autant qu'ils soient domiciliés en Belgique.

Contrairement à l'URADDEX, celle-ci a pour objet la défense des droits collectifs.

---

<sup>3</sup> Pour plus de détails, nous vous renvoyons à ce qui a été précédemment rédigé sur le livre; les petits droits pour ce qui nous concerne portent sur de oeuvres musicales avec ou sans texte; les grands droits quant à eux portent sur les oeuvres dramatico-musicales (opéras, oeuvres lyriques, comédie musicales, musiques de scène et les oeuvres audiovisuelles).

<sup>4</sup> Les petits droits font l'objet d'une évaluation forfaitaire, tandis que les grands droits sont calculés en fonction du minutage.

<sup>5</sup> Les oeuvres générant des petits droits ne sont en effet pas sujettes à autorisation.

<sup>6</sup> Le calcul du taux du droit est fonction du genre musical.

<sup>7</sup> Article 2 des statuts.

<sup>8</sup> A cet égard, ceux-ci nécessitent que les dispositions du projet Lallemand sur les droits voisins soient adoptées afin que la Convention de Rome puisse à son tour être ratifiées.

\* Les sociétés de producteurs.

- IFPI Belgium (anciennement la SIBESA) a pour objet la défense des intérêts des producteurs, fabricants, éditeurs et distributeurs exclusifs de phonogrammes ou vidéogrammes représentants ou issus de multinationales.

L'IFPI Belgium a centré ses activités sur les droits de la radiodiffusion, de câblodistribution et d'exécution publique de phonogrammes et vidéomusique.

\* Les sociétés communes aux artistes interprètes et aux producteurs.

La BELGRAMEX est le fruit d'une création conjointe par la SIBESA (actuellement l'IFPI) et l'URADEX; celle-ci est chargée de la négociation, de la perception et de la répartition des droits relatifs à l'utilisation de phonogrammes et de vidéogrammes; les droits qu'elle perçoit sont transmis par moitié entre les artistes et les producteurs.

#### *A.2/ La nature des relations.*

Voir en annexe, le schéma décrivant les relations entre nos sociétés de perception de droit.<sup>9</sup>

Cet aspect des relations suscite peu d'intérêt dans l'étude qui est la nôtre; c'est la raison pour laquelle nous ne nous attarderons pas; simplement, nous voulons souligner que la multiplicité des sociétés de perception de droit ne constitue en rien une entrave à la circulation des produits du phonogramme; au contraire, leur spécificité et par conséquent la diversité des droits concernés ( droit d'auteur, droits voisins, droits de reproduction notamment), permet une meilleure protection des droits de chacun (auteur, interprète, musicien, producteur)et assure dès lors une plus grande efficacité dans leur perception.

Quant à leurs relations, celles-ci sont clairement définies dans des accords ou dans les statuts de ces sociétés, garant du bon fonctionnement de leurs relations (permettant notamment une juste perception et une répartition équitable de droits qu'elles perçoivent); nous sommes en présence d'un facteur indirect favorisant la circulation des produits culturels.

#### B. Les accords avec des sociétés étrangères.

Nous examinerons dans un premier temps le cadre et le mécanisme selon lequel s'opère cette perception pour ensuite analyser leur incidence sur la balance des paiements et enfin présenter leur impact sur la circulation des phonogrammes.

#### *B.1/ La situation internationale.*

---

<sup>9</sup> S. Capiou et A. Nayer, Artistes et Média, éd. Pierre Mardaga, Bruxelles- Liège, 1989, p.147.

**\* Les réseaux contractuels horizontaux:**

Les sociétés de gestion de droits que nous avons présentées précédemment, concluent avec des "sociétés soeurs" des accords de réciprocité<sup>10</sup>; En vertu de ces accords, chacune des parties est tenue notamment de gérer un répertoire international d'oeuvres, et ce de la même manière qu'elle gère son propre répertoire national. Elles ont donc chacune pour mission de protéger les artistes étrangers au même titre que les auteurs nationaux.

Les conséquences sont dès lors les suivantes:

1/ Au niveau de l'utilisation du répertoire, chaque société étrangère a le pouvoir de donner ou de refuser l'autorisation sur son propre territoire au nom des auteurs étrangers. En "refusant" une autorisation, elle ne fait avant tout qu'exercer le droit qui appartient à l'auteur, en vertu du contrat qui le mandate pour le faire.

Si ce droit n'existait pas, il y aurait donc reproduction libre (et gratuite) des oeuvres étrangères, absence de toute rémunération, et donc violation du droit des auteurs.

L'auteur a donc le droit de refuser qu'on diffuse son oeuvre; c'est peut-être une entrave à la circulation, mais c'est le bâton qui lui permet d'exiger un paiement pour son autorisation, et c'est donc ce qui permet sa rémunération; il y a donc incitation à la création.

2/ Au niveau de la perception, chaque société d'auteur a des tarifs propres qu'elle applique aux utilisateurs étrangers comme elle les applique aux utilisateurs nationaux; de ce point de vue, il n'y a pas d'entrave à la circulation du phonogramme, puisque le principe d'égalité est strictement respecté.

3/ En ce qui concerne la répartition, celle-ci n'a pas lieu par ayant droit et par oeuvre, mais de société à société, et en bloc.

Dès lors qu'une société belge a reçu de son homologue étranger la perception, les droits sont répartis sur base d'une clef fixée dans les bulletins de déclaration ainsi que dans les contrats internes.

Pour la SACD, la situation est quelque peu différente puisqu'il s'agit d'une société civile française ayant des délégations implantées en Suisse, au Canada et à Bruxelles.

Dès lors que la SACD traite avec un de ces pays, elle peut percevoir directement les droits sans devoir bien entendu utiliser l'intermédiaire d'une "société soeur".

**\* Les relations conventionnelles verticales.**

Les sociétés de gestion de droits se regroupent au sein de fédérations internationales; celles-ci négocient entre elles des accords cadre destinés à faciliter et à uniformiser les accords conclus entre les sociétés affiliées.

Ainsi, les sociétés d'auteur sont regroupées et chapeautées par un organisme mondial

---

<sup>10</sup> Actuellement, ces accords de réciprocité se limitent à la France, le Luxembourg, le Portugal, l'Espagne, la Suisse, Le Québec et les Pays-Bas.

de coordination technique : la CISAC ( Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs); celle-ci tient régulièrement des conférences internationales où sont conviés les responsables de la catégorie d'art qui va être envisagée, et qui ont pour objet d'arrêter une position commune.

En outre, il y a lieu de constater que la CISAC possède une influence politique importante.

Par ailleurs, l'URADEX, l'OSE et l'ADAI peuvent être représentées au niveau international au sein du FIM ( Fédération internationale des musiciens), de la FIA ( Fédération internationale des artistes), qui négocient avec l'IFPI et l'UER (Union européenne de radiodiffusion) des accords cadre qui trouvent leur application concrète dans des accords internationaux, négociés par leurs sociétés affiliées.

Enfin la SABAM quant à elle est affiliée au BIEM ( Bureau international de l'édition mécanique), qui négocie avec l'IFPI des contrats-cadre concernant les droits de reproduction mécanique.

### *B.2/ L'incidence sur la balance des paiements.*

Il apparaît que le mécanisme de "perception- répartition" exécuté sur base des accords de réciprocité entre deux sociétés soeurs a une incidence sur notre balance des paiements: celle-ci est largement négative; la Belgique verse en effet beaucoup plus de droits que nous n'en recevons.

Certes ce déficit n'est que la conséquence de ce mécanisme, mais l'incidence préoccupe énormément les milieux professionnels.

Cette situation a tout d'abord un impact direct sur les bénéficiaires de ces droits (il s'agit bien entendu des artistes interprètes, des auteurs, des compositeurs...)

Ces droits constituent la clef de voûte de l'édifice de la création; ils visent en effet à assurer une rémunération satisfaisante pour l'utilisation de leurs oeuvres, ainsi que permettre le financement des créations futures.

Cette balance déficitaire produit également des effets secondaires sur l'ensemble des secteurs qui gravitent autour du phonogramme, qu'il s'agisse des musiciens, des arrangeurs, des managers, des relations publiques, des studios...

Celle-ci engendre des retombées financières importantes au niveau de l'Etat: comme le souligne à ce propos Monsieur Darlier, Administrateur délégué de la SABAM, "si un apport partiel de droits d'auteur (sensu lato, entendez droit voisin, droit d'auteur, droit de reproduction mécanique), au lieu de s'évader à l'étranger, restait en Belgique en faveur de nos nationaux, l'Etat aussi en retirerait des bénéfices, soit par la fiscalité, soit par les dépenses dans notre pays pour des biens de consommation ou autres."<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> J. Darlier, Incidence économique du droit d'auteur en Belgique, Société belge des auteurs, compositeurs et éditeurs , 19 janvier 1989, p.10.



### *B.3/ L'incidence des accords sur la circulation du phonogramme.*

L'organisation des relations entre les sociétés de perception et les accords de coopération tels qu'ils se présentent ne constituent pas en soi un frein à la circulation des produits du phonogramme. La négociation et la conclusion de ces accords avec les sociétés soeurs étrangères ne soulève pas de difficulté; et ce grâce à l'action de la CISAC qui d'une part lors de ses réunions entend établir une politique commune dans les domaines qu'elle appréhende, ainsi que par les règles déontologiques qu'elle a arrêtées et d'autre part grâce aux contrats types sur base desquels deux sociétés d'auteur concluent bilatéralement leurs accords de coopération.

Comme nous l'avons en effet souligné précédemment, celle-ci établit des accords cadre afin de garantir une meilleure uniformisation au niveau des relations entre les sociétés d'auteur, permettant d'assurer une circulation plus facile des droits perçus.

Force est dès lors de constater que la CISAC constitue l'organe par excellence, qui par son organisation et sa politique offre les garanties d'une saine coopération entre les sociétés de perception.

Comme nous venons de le souligner, ce mécanisme de "perception- répartition" ne constitue pas en soi une entrave à la circulation des produits du phonogramme, bien au contraire, il s'agirait plutôt d'une facilitation, et ce malgré certains délais qui peuvent apparaître longs.<sup>12 13</sup>

Nous sommes toutefois en présence d'un frein à la circulation, et ce en raison des conséquences que ces accords engendrent au niveau de la balance des paiements.

Ce déficit produit d'une part un ralentissement de la création; ralentissement qui se répercute bien entendu automatiquement sur nos industries culturelles, et ayant également des retombées dans tous les secteurs qui gravitent dans l'orbite de la création.

Outre l'incidence financière, les répercussions sont aussi culturelles: moins de création signifie moins de musique belge; notre propre identité culturelle s'en trouve menacée.

Au niveau fiscal enfin, ce déficit permet moins de recettes, recettes qui pourraient assurer une

---

<sup>12</sup> La seule difficulté qui a en effet été observée relève généralement d'un problème de délais: certains sont considérés comme étant trop longs; la perception ayant lieu le plus souvent une fois l'an. Rien ne nous permet pour autant de conclure à une entrave; il s'agit davantage d'une conséquence relevant d'une situation de fait qui subsiste malgré les efforts pour faciliter la perception des droits via des accords.

<sup>13</sup> Malheureusement, force est de constater que ces accords ne sont pas généralisés à l'ensemble des Etats; seuls les quelques Etats que nous avons précédemment énumérés sont concernés par ce mécanisme.

Force est de constater que les Etats francophones y auraient tout à gagner en généralisant de tels accords à l'ensemble de leurs territoires.

aide à la création et la production par l'octroi de subventions.

Existe-t-il une solution ? Nous examinerons ultérieurement si, comme l'affirment certains professionnels du phonogramme, l'adoption de quotas grâce à un cahier des charges (certes existant actuellement toujours à l'état de projet), pourrait constituer une des clefs du problème et apporter dès lors une solution efficace à ce déséquilibre.

## Section 2- L'accès des étrangers aux sociétés de perception.

Dans la pratique, l'adhésion à une société de perception implique une démarche de l'artiste vers celle-ci: dans la majorité des cas, c'est en effet l'artiste qui contacte la société d'auteur.

En matière d'accès des étrangers (c'est-à-dire non ressortissant d'un pays de la C.E.E., ceux-ci étant assimilés aux artistes belges), celui-ci est subordonné aux conditions déterminées par les statuts de la société à laquelle il entend adhérer. A la lecture des statuts de quelques unes de nos sociétés de perception, il apparaît d'une manière générale que l'accès est relativement aisé.<sup>14</sup>

Théoriquement, dès lors que les statuts l'y autorisent, il suffit que l'artiste étranger accepte donc de se conformer à ceux-ci, et ce comme tout artiste belge qui désire s'affilier.<sup>15</sup> L'accès apparemment est donc libre, mais il peut dépendre comme le souligne Monsieur Prins, responsable de la SOWAREX, de contacts de la société avec l'auteur et surtout l'Etat de celui-ci;

En effet, dès que l'artiste qui désire s'affilier remplit les exigences statutaires, la société de perception doit quant à elle s'adresser à l'Etat dont l'artiste possède la nationalité afin d'obtenir son autorisation; en cas de refus, celui-ci est tenu d'expliquer les raisons d'une telle décision. A défaut, ou si elle s'avèrent non fondées, la CISAC autorise l'affiliation de cet artiste étranger pour autant bien entendu qu'il réside en Belgique depuis un an au moins. Cette situation est donc régie au cas par cas.

c'est donc à ce niveau que nous risquons de rencontrer certaines difficultés;

Ainsi, le Zaïre refuse notamment que leurs artistes s'inscrivent à une société de perception

---

<sup>14</sup> A titre d'exemple, l'article 9 des statuts de la SACD prévoit ainsi que:

"Les auteurs étrangers de langue non française ont la faculté d'adhérer à la société:

- Soit en faisant, sans restriction ni limite, l'apport décrit à l'article premier des présents statuts,

- Soit en limitant leur apport à la gérance de leurs droits d'adaptation et de représentation aux pays énumérés à l'article 2-II-1° c'est-à-dire les pays à perception directe (la France, le Canada, la Belgique, le Grand Duché de Luxembourg, la principauté de Monaco ainsi que les autres pays de langue française, lorsqu'ils ne disposent pas d'une société nationale d'auteur.

<sup>15</sup> Les conditions particulière portent essentiellement sur l'exigence que l'artiste étranger ait élu domicile en Belgique depuis un an au moins, et qu'il fournisse un certificat de résidence à la société à laquelle il entend s'affilier.

que leur société nationale.

Ce refus a pour effet de freiner la perception des revenus de l'artiste. Cette politique a pour objet d'éviter que les droits ne soient perçus directement; le Zaïre peut donc exercer un contrôle des rémunérations de l'artiste et prélever directement une partie des fonds transférés. C'est le cas également de l'Algérie.

L'impossibilité pour un étranger d'accéder à nos sociétés de perception peut-elle constituer une entrave à la circulation des produits du phonogramme ? La réponse doit être nuancée dans la mesure où il y a lieu de distinguer deux types de situation :

Concernant les artistes ressortissant d'un Etat dont les sociétés de perception ont conclu des accords de réciprocité avec les nôtres, la question suscite moins d'intérêt d'une part parce que comme nous venons de le souligner, l'accès à nos sociétés est relativement aisé, les conditions imposées étant peu ou prou contraignantes, et d'autre part grâce aux accords de réciprocité, le mécanisme de "perception-répartition" permettra à l'artiste de recevoir de manière efficace la rémunération de ses droits.

Quant aux autres, outre le respect des conditions statutaires concernant essentiellement l'exigence de domicile, c'est surtout l'autorisation de l'Etat dont il ressort qui suscite le plus de difficultés.

Il apparaît donc que l'interdiction d'accéder à nos sociétés de perception de droit constitue sans conteste une entrave à la création des produits du phonogramme en ce qu'elle freine la perception des droits par l'artiste; il y a lieu toutefois de souligner que cette interdiction dépend non pas de nos propres sociétés généralement de facteurs extérieurs tels que la décision d'un Etat.

Il y a lieu dans la présente section de distinguer la situation de l'auteur de celle de l'artiste interprète (et ce peu importe qu'il soit auteur ou non).

A. L'auteur.

Le monde de l'auteur compositeur est un monde particulier, empreint de solitude, et il y a lieu de constater que celui-ci est généralement à l'écart de l'industrie du phonogramme. Dans la réalité, il est donc rare qu'il effectue personnellement les démarches vers les autres secteurs d'activité de l'industrie du phonogramme.

Afin dès lors d'assurer la production, la distribution et la diffusion de son oeuvre, l'auteur fait appel à un intermédiaire: l'éditeur.

C'est la raison pour laquelle dans ce point nous nous proposons d'aborder succinctement le contrat d'édition musicale.

A ce titre, nous examinerons d'abord de manière succincte le rôle que l'éditeur est appelé à jouer, avant de présenter le contrat d'édition à proprement parler.

\* Le rôle de l'éditeur.

Comme nous l'avons souligné précédemment, l'auteur compositeur a très peu de rapports directs avec l'industrie;

c'est donc avant toute chose un rôle de relai que l'éditeur est appelé à remplir.

Il prend donc en charge l'exploitation au sens large, de l'oeuvre "sans pour autant fabriquer lui-même les différents supports d'exploitation (à l'exception des supports imprimés - la partition - qui, comme cela est le cas en matière littéraire, rest traditionnellement à charge de l'éditeur."<sup>16 17</sup>

\* Le contrat d'édition.

( voir annexe.)

Il n'existe pas à ce jour de réglementation particulière; le projet Lallemand devrait toutefois dans un avenir que nous espérons plus ou moins proche combler dans une certaine mesure ce manque; malheureusement comme nous venons de le constater, il ne s'agit que d'un projet; c'est la raison pour laquelle nous ne nous attarderons pas. Il nous paraît toutefois intéressant de souligner qu'il consacre le principe du droit moral de l'auteur dont découlent

---

<sup>16</sup> Pierre Jeanray. op.cit., p.100.

<sup>17</sup> Il s'agit en effet de l'exploitation au sens large, puisque généralement l'éditeur de musique n'assume pas lui-même la fabrication du support, sauf s'il joue également le rôle de producteur.

certaines obligations en matière contractuelle, notamment la nécessité d'un écrit ainsi que la nullité de certaines clauses.<sup>18</sup>

force est de constater toutefois qu'il ne s'agit pas d'une réglementation particulière en raison des spécificités du contrat d'édition musicale, mais d'une réglementation générale appelée à s'appliquer à l'ensemble des contrats d'édition.

Après avoir tenté de définir les contours du contrat d'édition, il nous faut à présent en préciser le contenu, et ce grâce à une définition empruntée à la jurisprudence: "il s'agit d'une convention synallagmatique par laquelle un éditeur reçoit, pour une durée déterminée, le droit d'exploiter l'oeuvre d'un auteur et, en échange, paie une rétribution à celui-ci."<sup>19 20</sup> L'objet de ce contrat consiste donc à reconnaître à l'éditeur, "le droit de reproduire ou faire reproduire l'oeuvre en un nombre suffisant d'exemplaire, à charge d'assurer l'édition et la distribution au public."<sup>21</sup>

L'éditeur a donc pour mission de garantir l'exploitation patrimoniale de l'oeuvre et ce tout en respectant son intégrité; en contrepartie, l'auteur accepte de rémunérer l'éditeur chargé de cette exploitation.<sup>22</sup>

Au delà de cette présentation, il y a lieu de constater qu'il n'existe pas de contrat type en la matière; certes il a des usages standards et des clauses types; ces contrats font donc l'objet d'une négociation entre les parties, et rien ne nous permet de constater la présence d'une entrave à la circulation des produits du phonogramme pour ces seules raisons.

Certes l'absence de toute réglementation particulière ne permet pas d'offrir toutes les garanties qui s'imposent; aucun auteur n'est à l'abri d'une clause dont il n'aurait pas envisagé toutes les conséquences qu'elle est susceptible d'engendrer.

Cette absence de réglementation sera toutefois quelque peu comblée grâce à certaines dispositions du projet Lallemand, comme nous l'avons souligné précédemment; exigence d'un écrit, prohibition de certaines clauses...

Il n'y a donc facilitation à la circulation du phonogramme dès lors qu'il résulte du contrat un juste équilibre des droits et des prestations de chacune des parties ainsi que le respect de celles-ci.

---

<sup>18</sup> Nullité de la clause par laquelle l'auteur entend céder la rémunération provenant de la copie privée, nullité de la clause de cession portant sur de futurs nouveaux modes d'exploitation.

<sup>19</sup> Coom. Bxl. (22° Ch.), 23 mai 1979, Ingénieur conseil, 1979, p.304.

<sup>20</sup> Dans les faits, en matière d'édition musicale, c'est l'auteur qui cède à l'éditeur une partie (souvent 50%), de la rémunération de son droit d'auteur.

<sup>21</sup> Voy. l'article 15 du projet Lallemand.

<sup>22</sup> Cette rémunération consiste en une quote part des droits d'auteur que la société de perception reçoit et qu'elle rétrocède directement à l'éditeur.

## B. L'interprète.

Dans le cas de l'interprète (qu'il soit auteur ou non), il s'agit d'un contrat d'artiste; ce sont "des contrats d'exclusivité conclus par des artistes interprètes avec des maisons de disque, des producteurs de phonogrammes".<sup>23</sup> (Voir annexe.)

Par ce contrat, l'artiste cède au producteur le droit exclusif d'enregistrer ses prestations, ainsi que celui de les reproduire en vue de les commercialiser. Le producteur quant à lui s'engage à effectuer l'enregistrement, tout en conservant la faculté de stopper la commercialisation de celui-ci dès lors que les ventes s'avèrent insuffisantes, par exemple.

Pas plus qu'en matière d'édition, il n'existe de contrat type concernant les contrats d'artiste; certes, il y a un large éventail de clauses types susceptible d'offrir les garanties d'un contrat équilibré.

Comme en matière d'édition, les contrats sont donc conclus "à la pièce".

Il y aura dès lors lieu d'examiner s'il y a entrave ou facilitation à la circulation du phonogramme en fonction des termes même de l'accord;

Les termes du contrat quant à eux dépendent de la notoriété de l'artiste avec lequel le producteur entend négocier; il est évident qu'un artiste bénéficiant de l'expérience et d'une certaine notoriété sera plus à même d'imposer ses conditions à la société de production non seulement en raison de sa popularité et du poids financier qu'il représente mais aussi par la possibilité de s'entourer de conseils spécialisés dans la négociation de telles conventions.

Il apparaît dès lors que les artistes débutants soient quelque peu défavorisés, et ce pour deux raisons:

- il est rare que ceux-ci puissent s'offrir les services de conseillers, juristes...

La seule possibilité pour eux est dès lors de faire appel aux services de syndicats. Il n'est donc pas rare qu'agissant en méconnaissance de cause, ils se retrouvent engagés par des clauses dont à l'origine ils n'en avait pas mesuré toute la portée.<sup>24</sup> Il y a donc un risque d'entrave à la circulation des produits du phonogramme.

- De plus ces jeunes artistes ne sont pas en mesure de négocier les termes du contrats face à un producteur tout puissant qui daigne commercialiser leur produit et ainsi leur permettre de sortir de l'ombre. Il ne sont donc pas en mesure d'imposer leurs propres exigences.

Ces sociétés n'étant assurément pas des mécènes ou des oeuvres philanthropiques celles-ci agissent d'abord dans un but de politique commerciale.

Il y a donc un risque d'entrave.

---

<sup>23</sup> S.Capiau et A. Nayer, op.cit., p.134.

<sup>24</sup> A titre d'exemple, Pierre Rapsat s'était engagé à ne pas faire enregistrer par une autre société de production les disques enregistrés avec son producteur du moment. A l'ère du compact disque, lorsqu'il voulut ressortir ces albums, ce producteur s'y opposa.

A l'heure de bilans, celui-ci apparaît quelque peu mitigé, dans la mesure où un contrat mal négocié ou mal perçu peut-être une source d'entrave, mais le contraire est également vrai; globalement, nous ne pouvons dès lors affirmer de manière catégorique que la pratique telle qu'elle existe en matière de contrat est un obstacle ou une facilitation. Une telle conclusion ne peut relever que d'une appréciation de fait.



## 1.2 LA REMUNERATION DE LA COPIE PRIVEE.

Ce point sera composé de deux parties: dans un premier temps nous nous proposons d'examiner la législation applicable en la matière, avant de dresser un bilan quant à son incidence sur la circulation des produits du phonogramme.

### Section 1- Le cadre légal.

#### A. La loi du 22 mars 1886.

La loi du 22 mars n'aborde bien évidemment ce problème qu'en des termes généraux: l'article 1er prévoit à cet égard que "l'auteur de l'oeuvre littéraire ou artistique a seul le droit de la reproduire ou d'en autoriser la reproduction, de quelque manière et sous quelque forme que ce soit".

Les termes absolus en lesquels est libellé cet article, a amené une partie de la doctrine à considérer que toute forme de reproduction quelle qu'elle soit était interdite, fût-elle à titre privé.<sup>25</sup>

"Le droit de reproduction permettait dès lors à l'auteur de peser dans une certaine mesure sur la mise en circulation des oeuvres dont il a autorisé la reproduction"<sup>26</sup>  
Cela était sans compter sur l'évolution technologique et la prolifération des appareils de reproduction.

Dans les faits, il s'est avéré dès lors qu'il était impossible d'imposer une telle interdiction sans pénétrer dans la sphère de la vie privée. C'est la raison pour laquelle la majorité des auteurs admettent actuellement une exception concernant la reproduction à usage privé.

#### B. La Convention de Berne.

L'article 13 de la Convention consacre lui aussi le principe de la maîtrise absolue de l'auteur sur son oeuvre en ce qu'il énonce "qu'ils jouissent du droit exclusif d'autoriser l'enregistrement par des instruments servant à les reproduire mécaniquement."

Là encore, il est rapidement apparu comme l'a souligné un groupe de travail de

---

<sup>25</sup> P. Demaret, Techniques modernes de reproduction graphique et droit d'auteur, I.C., 1962, p.32 et ss.

<sup>26</sup> A. Berenboom, Le droit d'auteur, Larcier, Bruxelles, 1984, p.80.

l'UNESCO-OMPI, que compte tenu des facilités offertes par l'évolution technologique, "les modes de reproduction ne se satisfont plus des conditions restrictives posées par la Convention de Berne".<sup>27</sup>

C'est une des raisons pour lesquelles, la Convention de Berne a été révisée à Stockholm, le 14 juillet 1967; celle-ci dispose en son article 9.2 que: " est réservée aux législations des pays de l'Union la faculté de permettre la reproduction desdites oeuvres dans certains cas spéciaux, pourvu qu'une telle reproduction ne porte pas atteinte à l'exploitation de l'oeuvre, ni ne cause un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur".

Cette révision n'a malheureusement pas été ratifiée en Belgique; celle-ci a seulement fait l'objet d'une approbation par la loi du 26 septembre 1974, et ce uniquement pour ses dispositions administratives. L'article 9 n'est donc pas d'application en droit belge.

### C. Le projet Lallemand.

Etant donné "que le législateur ne peut restreindre l'usage privé des appareils de reproduction, à la fois pour des raisons juridiques et pratiques"<sup>28</sup>, il nous est apparu que la seule solution qui puisse se satisfaire du développement des techniques nouvelles, soit de combler le préjudice pécuniaire résultant de cet état de fait, en établissant le principe de la rémunération de la copie privée.

A cette fin, les articles 63 à 68 régissent la matière de la copie privée d'oeuvres sonores et audiovisuelles.

L'article 63 établit le principe selon lequel "les auteurs, les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs d'oeuvres sonores et audiovisuelles ont droit à une rémunération..." Rémunération qui sera perçue à la fois sur les supports vierges et les appareils de reproduction.

Cette rémunération sera versée par le fabricant ou l'importateur des supports et des appareils de reproduction et sera perçue à charge du consommateur; celle-ci est fixée à 8% du prix de vente du support et des appareils de reproduction. (article 64)

L'article 66 prévoit quant à lui que 70% de la rémunération sont attribués à raison respectivement d'un tiers chacun à chacune des catégories suivantes:

- les auteurs,
- les artistes-interprètes ou exécutants,

---

<sup>27</sup> Groupe de travail de l'UNESCO sur les problèmes juridiques découlant de l'utilisation des vidéocassettes et des disques audiovisuels, février 1977, in Droit d'auteur, avril 1977, p.87.

<sup>28</sup> A. Berenboom, op.cit., p.107.

- et enfin les producteurs d'oeuvres sonores et audiovisuelles.<sup>29</sup>

Dans le cadre de cette rémunération, les sociétés de gestion de droits sont chargées de procéder à cette répartition entre chacun des bénéficiaires.

Les trente derniers pourcents sont destinés quant à eux à "promouvoir la création d'oeuvres", selon les modalités d'affectation prévues par arrêté royal.

## Section 2- La circulation du phonogramme.

### A. Le phénomène de la copie privée.

Selon Monsieur Van Mele - directeur d'IFPI Belgium - la copie privée en tant que telle constitue assurément une entrave indirecte à la circulation des produits du phonogramme en tant qu'obstacle à la création; en effet, de prime abord le produit semble circuler et atteindre le consommateur en empruntant toutefois des circuits de distribution autres que les circuits dits "normaux ou officiels". Elle n'a donc pas d'impact sur la circulation en tant que telle.

La problématique se situe donc à un niveau sous-jacent: celui de la création.

Sur 100 disques produits, 20 seulement se vendent suffisamment bien pour permettre la production et la diffusion des 80 autres; or la copie privée se porte de préférence sur ces 20 meilleures ventes et donc engendre une perte substantielle de bénéfices. Cela contribue sans nul doute à réduire inexorablement le large éventail des disques disponibles; c'est donc toute la culture musicale qui s'en trouve menacée.

Par ailleurs, pour les autres disques, même si la copie privée est moins importante, les conséquences en sont d'autant plus dommageables en ce que l'impact sur les ventes sera proportionnellement plus important.

### B. La rémunération de la copie.

---

<sup>29</sup> Comme le souligne Maître Martine Demeur, il apparaît quelque peu aberrant d'attribuer dans tous les cas une partie de la rémunération aux producteurs dès lors qu'il s'agit "d'une oeuvre qui n'a fait l'objet d'aucune fixation préalable par le producteur." Il y aurait là semble-t-il une inadéquation entre la définition des oeuvres copiées à usage privé justifiant une rémunération dans le chef des titulaires de droits sur l'oeuvre ainsi copiée et l'énumération des bénéficiaires de cette rémunération."

M.Demeur, La copie privée, in *Les journées du droit d'auteur*, Bruylant, Bruxelles, 1989, p.188.

Le projet de loi Lallemand n'est pas sans susciter un certain nombre de critiques de la part des milieux professionnels:

Une première critique est formulée à l'encontre de la base sur laquelle va être perçue la rémunération. IFPI Belgium notamment estime que le prix de vente n'est pas un critère approprié pour fixer la redevance:

- il y a lieu de constater qu'en l'absence de toute réglementation des prix, il n'y a pas de prix détail fixe et les actions promotionnelles pour la vente de supports vierges sont fréquentes;
- de plus, il apparaît que le prix n'est pas proportionnel à la capacité d'enregistrement des cassettes.

IFPI propose à cet égard que la rémunération d'une part soit fonction de la durée de l'enregistrement (C60,C90,C120) et d'autre part dépende également de la qualité ou du type du support (analogique ou digital).

La seconde critique soulevée par Monsieur Van Mele, concerne quant à elle le taux de la rémunération (8%). Monsieur Van Mele estime que ce taux est dérisoire, ne permettant pas de garantir aux ayants droit une rétribution convenable, et ce en raison du prix relativement faible des supports vierges. La solution proposée dans le projet Lallemand n'en est donc pas une véritablement; une rémunération égale à 8% de 45 francs (prix de gros moyen d'une cassette de 90 minutes), soit de 3,6 francs, ne permet pas d'accorder plus de 1,2 francs à chaque ayant droit; cette somme est estimée trop faible par les professionnels que pour constituer un incitant suffisant à la création.

Par ailleurs, ces chiffres doivent être confrontés à deux données essentielles:

D'une part, il faut savoir que plus de 16 millions de cassettes vierges sont vendues chaque année en Belgique.

D'autre part, il est établi que les heures d'enregistrements musicaux en copie privée représentent plus de sept fois le nombre d'heures d'enregistrements musicaux vendus en magasin.

Il apparaît qu'il n'y a dès lors pas ou plus vraiment de solution fondée sur un droit exclusif de l'auteur qui puisse s'avérer satisfaisante, et ce, tant le phénomène de la copie privée est entré dans les moeurs du public: il est évidemment trop tard pour l'interdire, il n'est pas plus possible de l'endiguer ni d'exercer un quelconque contrôle, étant donné que la copie privée relève strictement de la sphère de la vie privée. Il semble toutefois qu'il existe des solutions en terme de licence légale: puisque l'auteur ne sait pas interdire, il a au moins le droit à une rémunération; tel est le système employé par nos voisins allemands, espagnols et français.<sup>30</sup> La seule possibilité est donc de trouver de aménagements notamment de façon à ce que le montant de la rémunération permette de réparer l'atteinte causée par la copie

---

<sup>30</sup> La France a fixé le montant de la rémunération en fonction de la capacité d'enregistrement:

\* Pour les supports audio, la rémunération est de 1,5 FF par heure de capacité d'enregistrement.

\* Pour les supports vidéo, la rémunération est de 2,5 FF par heure de capacité d'enregistrement.

privée à l'exploitation normale de l'oeuvre.<sup>31</sup>

Il conviendrait à cet égard " de rechercher ce qui reviendrait aux titulaires de droits si le consommateur achetait un disque, une cassette pré-enregistrée au lieu de réaliser lui-même sa propre copie privée, moyennant les correctifs liés - à la hausse - à la ré-utilisation possible des supports pour plusieurs copies privées et - à la baisse - à l'enregistrement privé d'oeuvres non protégées.<sup>32</sup>

Ce qui n'est pas absolument le cas dans le projet Lallemand. Une des possibilités pourrait résider dans la faculté laissée au Roi de "fixer d'autres critères de rémunération, comme la capacité d'enregistrement des supports, et ce conformément à l'article 63 en son dernier alinéa.

Il existe d'autres éléments de solution, notamment les systèmes de protection technique concernant la reproduction sur bande audionumérique DAT (Digital Audio Tape). Ce système, le Serial Copy Management System (SCMS), permet de réaliser des copies à partir de l'oeuvre originale uniquement; les générations suivantes sont donc impossibles à réaliser; ce système a donc l'avantage de limiter l'activité de la copie privée. Ce système n'est valable que pour autant qu'une rémunération soit toutefois garantie aux ayants droit de l'oeuvre protégée.

Les Communautés Européennes semblent particulièrement sensibles au phénomène de la copie privée, et aux conséquences qu'il engendre. Dans "le livre vert" sur le droit d'auteur, elle s'est particulièrement intéressée aux possibilités offertes par le DAT, et à l'exigence d'une uniformisation en la matière. A cet effet, la Commission envisage de soumettre au Conseil une proposition de directive relative à la copie privée.

Certes toutes ces solutions ne peuvent se présenter en fin de compte que comme des remèdes incertains. Mais il y a lieu de constater que le phénomène de la copie privée est largement répandu et fondamentalement ancré dans les moeurs. Il s'agit en fin de compte d'un postulat dont la réglementation est tenue de s'accommoder.

---

<sup>31</sup> On pourrait dès lors envisager que la Belgique songe enfin à ratifier la Convention de Berne dans sa version révisée de Stockholm; celle-ci prévoit en son article 9 alinéa 2 "qu'il ne peut y avoir atteinte à l'exploitation normale de l'oeuvre."

<sup>32</sup> H. Hastier, " La copie privée: deux ou trois choses que l'on sait d'elle", R.I.D.A., 1986, n° 128, p.135.

### 1.3 - LES DROITS VOISINS

Nous nous contenterons d'évoquer le phénomène des droits voisins.

#### A. Présentation de la situation actuelle.

La loi du 22 mars 1886 et les révisions qui lui succèdent n'envisagent aucunement le régime applicable au droits voisins, pas plus qu'il ne reconnaît leur existence.

La jurisprudence a joué un rôle central tentant de pallier les lacunes de nos textes légaux en reconnaissant des droits voisins aux artistes interprètes ou exécutants et aux producteurs de phonogramme sur base d'une part des articles 1382 du Code Civil, et d'autre part sur base de l'article 5 de la loi sur les pratiques de commerce.<sup>33</sup>

Par ailleurs, dans la pratique, les milieux professionnels s'organisent. Les intéressés se regroupent au sein d'associations afin de pouvoir négocier collectivement certaines utilisations de leurs prestations: les producteurs de phonogrammes au sein du Syndicat belge de l'Industrie et de l'Édition phonographique et audiovisuelle (SIBESA), les artistes au sein du Syndicat des Musiciens (CGSP), des Oeuvres Sociales des Exécutants (OSE), de l'Association de Défense des Artistes Interprètes (ADAI), de l'Association pour la Perception et la Défense des Droits des Exécutants (Uradex) et la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique (SABAM).

C'est donc sur base d'un système contractuel que s'organise la protection des droits voisins en Belgique.

#### *§ 2- Le projet Lallemant*

Le projet Lallemant en ses articles 47 à 59 inclus reconnaît trois types de titulaires de droits voisins:

- les artistes interprètes et exécutants ,
- les producteurs de phonogramme et de vidéogrammes,
- et les organismes de radiodiffusion.

Le principe de base énoncé à l'article est que les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits de l'auteur;

En l'état actuel des choses, il ne nous est pas possible de déterminer si la perception des droits voisins dans un avenir plus ou moins proche (à tout le moins nous

---

Trib. Bruxelles, 05 juin 1984, I.C., 1984, p. 333.; Bruxelles, 20 juin 1981, J.C.B., 1981, p.405.; Cass., 28 février 1982, J.C.B., 1982, P.240.; Prés. Comm. Malines, 10 octobre 1980, J.C.B., 1981, p.532.

l'espérons)<sup>34</sup>, suscitera certaines difficultés susceptibles de constituer une entrave à la circulation des produits du phonogramme. Cette question est donc pour le moment prématurée

Par ailleurs il y lieu de noter qu'il existe un projet de directive en la matière; à cet égard, nous nous référons à ce qui en est écrit dans la grille traitant des produits de l'audiovisuel. Tout au plus, nous voulons souligner qu'un droit voisin est reconnu dans le chef des producteurs de phonogramme en matière de location et de prêt de phonogrammes.

---

<sup>34</sup> Conformément à un projet de directive concernant les droits voisins, la Communauté Européenne estime qu'il serait souhaitable que les législations européennes soient harmonisées avant le 31 décembre 1992.

## 1.4 LA FISCALITE.

Remarque liminaire: en cette fin de vingtième siècle, il ne nous paraît pas possible d'analyser l'incidence de notre réglementation fiscale sur la circulation des produits culturels sans nous placer dans une perspective d'intégration européenne. C'est la raison pour laquelle pour chacune des questions de fiscalité, il nous est apparu opportun d'analyser le droit européen préalablement à la législation belge.

Ce droit européen suscite une première constatation: dans le domaine des produits culturels, comme cela semble être le cas pour la plupart des autres produits, il paraît nécessaire d'établir une harmonisation spécifique, de simplifier les formalités exigées, d'harmoniser les régimes de taxation et d'alléger la pression fiscale.

Il s'agira pour nous dès lors de déterminer notamment si cette première impression s'avère en fin de compte fondée.

Cette analyse de l'incidence de la T.V.A. et du droit douanier sur la circulation des produits culturels francophones concerne aussi bien le domaine de l'audiovisuel que celui du phonogramme. Seule quelques particularités seront donc spécifiées pour l'un ou l'autre produit.

### Section 1- La Taxe sur la Valeur Ajoutée.

#### A. Le droit européen.

Avant de pouvoir conclure à l'existence d'une influence éventuelle de la T.V.A. sur la diffusion des produits culturels, il y a lieu de poser les bases théoriques de cette étude et dès lors de nous attarder quelque peu au fondement légal de cette taxe.

Celui-ci comporte trois directives adoptées en exécution des articles 99 et 100 du Traité CEE: d'une part les deux directives du 11 avril 1967 et d'autre part la sixième directive du 17 mai 1977.

#### *A.1/ Les directives du 11 avril 1967.*

Ces deux directives ont pour objet essentiel d'imposer aux Etats membres de remplacer leur système de taxe sur le chiffre par le mécanisme commun de la T.V.A.

C'est donc en application de ces directives que fut adoptée le 03 juillet 1969, la loi créant notre Code de la taxe sur la valeur ajoutée (loi que nous étudierons ultérieurement.)

Afin d'assurer la mise en place de ce système commun, le Conseil s'est efforcé au sein de cette directive de déterminer la structure et les modalités d'application de la



T.V.A.

Abordant le problème d'une taxation commune et uniforme dans sa globalité, ces deux directives à caractère organique et général, n'ont bien évidemment pas envisagé en tant que tels les problèmes liés au marché des produits culturels.

Certains éléments présentent toutefois quelque intérêt pour la matière qui nous concerne:

-La première directive définit la notion fondamentale de ce système de taxation: le concept de consommation; "le principe du système commun de taxe sur la valeur ajoutée est d'appliquer aux biens et aux services un impôt général sur la consommation".

- la seconde directive en son article 4 définit la notion d'assujetti en ce qu'elle s'applique à quiconque accomplit d'une façon indépendante et à titre habituel, des opérations de producteur, de commerçant, ou de prestations de services; les professions dites libérales ne sont donc pas mentionnées dans cette définition.

Ces deux directives permettent d'établir les fondations d'un système de taxation neutre et transparent, malheureusement, au-delà de cette structure générale, la détermination de la base imposable ainsi que la composition des taux sont deux éléments fondamentaux qui n'ont pas été évoqués.

Il faudra attendre 1977 pour que le Conseil adopte une sixième directive ayant pour objet de déterminer le principe d'une base d'imposition uniforme.

La composition des taux quant à elle est laissée à la discrétion des Etats membres.

#### *A.2/ L'analyse de la sixième directive.*

L'objet de cette directive est de fournir les règles d'une base d'imposition uniforme au système de taxation commun, et ce en raison des exigences du grand marché intérieur.

A terme, l'objectif est dès lors de supprimer les taxations à l'importation, et surtout de détaxer à l'exportation concernant les échanges entre les Etats membres, garant d'une saine concurrence au sein de la Communauté.

Cette directive comporte certaines dispositions susceptibles de présenter quelque intérêt en matière de produits culturels;

-L'article 4 a élargi la notion d'assujetti: "les activités économiques sont toutes celles de producteur, de commerçant ou de prestataire de service et celle des professions libérales ou assimilées; l'activité économique étant considérée comme une opération comportant l'exploitation d'un bien corporel ou incorporel en vue d'en retirer des recettes ayant un caractère de permanence."

-Elle prévoit en son article 13, l'exonération en faveur de certaines activités d'intérêt général parmi lesquelles sont mentionnés "certaines prestations de service à caractère culturel ainsi que les livraisons de biens qui leur sont étroitement liées, effectuées par des organismes de droit public ou par d'autres organismes culturels reconnus par l'Etat membre concerné."

-L'article 15 établit quant à lui le principe de l'exonération des opérations à

l'exportation.

Enfin, l'article 11 détermine la base d'imposition concernant l'importation des biens.

A la lecture de chacune des trois directives, rien à priori ne nous permet de conclure ou d'affirmer l'existence d'un quelconque obstacle à la circulation des produits culturels sous forme d'une taxe commune.

Au contraire, ces normes permettent par le biais d'une plus grande harmonisation d'assurer une meilleure égalité; en effet, le régime d'imposition sur la consommation tel qu'il est prévu, est appelé à appliquer à tous les produits culturels et ce quelle que soit leur origine; on ne distingue dès lors pas s'il s'agit d'un produit national ou d'un produit importé, pas plus que l'on ne distingue si le pays de provenance est un Etat membre de la Communauté ou un Etats tiers.<sup>35</sup>

En outre, comme nous avons eu le cas de le souligner précédemment, la sixième directive consacre la règle de la non imposition des produits destinés à l'exportation; cette règle découle de l'application directe des quatre libertés liées au Marché Commun (pour rappel, il s'agit de la libre circulation des marchandises, des personnes, des services et des capitaux). Peut-être sommes-nous en présence d'un facteur permettant de faciliter la diffusion des produits culturels nationaux.

Par ailleurs, force est de constater que le droit communautaire ne fonde certes pas de distinction basée sur l'origine du produit pas plus qu'il n'en fonde sur leur nature. Il s'agit donc d'un régime global et général (peut-être trop général) qui s'applique aveuglément à tous les produits, peu importe leurs particularités que sous-tendent des exigences propres.

Comment ne pas s'interroger si un quasi absence de règles spécifiques en matière de produits culturels, ne risque pas de constituer un frein à la circulation.

Il y a en effet lieu de se demander s'il ne serait pas souhaitable d'établir un régime particulier fondé sur le caractère culturel du produit, plutôt que le soumettre à une législation applicable à toute marchandise ayant une vocation commerciale.

Enfin, il nous faut souligner que législateur européen n'est pas intervenu pour fixer le niveau des taux de la T.V.A.; cette compétence a été laissée à la discrétion des autorités de chacun des Etats membres.

### *A.3/ Les perspectives.*

---

<sup>35</sup> Il y a lieu de souligner toutefois que lorsque le produit provient d'un Etats qui n'est pas membre de la C.E.E. seront compris bien évidemment dans la base d'imposition, et ce dans la mesure où ils ne le sont déjà pas, les impôts dus en raison de l'importation, c'est à dire les droits de douane. Ces droits d'entrée ne sont pas suffisamment élevés que pour engendrer une discrimination qui soit susceptible de constituer une entrave à la circulation des produits culturels; nous y reviendrons ultérieurement.

Conformément à sa politique d'intégration, le Parlement Européen a souligné à maintes reprises qu'il est aujourd'hui primordial de respecter les chances de 1992 pour l'achèvement du marché intérieur et que cela implique notamment, la suppression des frontières fiscales au sein de la Communauté.

A cet égard, dans une résolution adoptée sur la fiscalité adoptée le 25 octobre 1989 (doc.B3-397/89), le Parlement a déclaré qu'à partir de la fin de l'année 1992, les frontières physiques ne devraient plus constituer des points juridiques ou administratifs de taxation.

Parallèlement, les marchandises et les services échangés entre les Etats membres devraient être assimilés du point de vue de la T.V.A., aux marchandises et aux services échangés entre les Etats membres, et les différents taux être réduits dans la mesure nécessaire afin d'empêcher les distorsions de concurrence.

Enfin, le Parlement a affirmé que, quelque soit le régime applicable aux transactions entre assujettis, le système de franchise de T.V.A. payée devrait être aboli pour la fin de 1992 et les particuliers pourront être à même de transporter librement les marchandises entre tous les Etats membres dès que celle-ci aura été acquittée dans l'un d'entre eux

Dans cette optique, la Commission a émis une proposition de septième directive concernant notamment le rapprochement des taux de la T.V.A.

Elle propose qu'au plus tard le 01 janvier 1993, tous les Etats décident d'appliquer deux taux:

- Un taux normal, égal ou supérieur à 15%
- Un taux réduit, compris entre 5 et 15%.

Ce taux réduit concerne essentiellement des produits de première nécessité; par ailleurs, il répond à un objectif de politique sociale et culturelle, pour autant, ajoute le Conseil "qu'il s'agisse de produits pour lesquels les risques de distorsion de la concurrence sont limités voire nuls".<sup>36</sup>

Ce taux réduit est notamment appelé à s'appliquer:

- Aux livres, journaux et périodiques.
- L'admission aux spectacles, théâtres, concerts, musées, cinémas, expositions.
- Les oeuvres d'écrivains, de compositeurs, d'interprètes et de droit d'auteur.

Enfin le Conseil prévoit un champ d'application facultatif pour ces taux; la détermination de la liste des produits et des services concernés est en effet laissée à la discrétion de chacun des Etats membres, contribuant dès lors à maintenir l'existence des zones de chalandise.

Avant toutefois d'examiner la problématique des différents taux, il nous faut dès à présent abandonner le droit européen afin de nous pencher avec plus d'acuité

---

<sup>36</sup> Note d'information du secrétariat Général du Conseil, 20 mars 1991, 5361/91, fisc.38, p.38.

sur la législation belge.

## B. Le droit belge.

Avant d'aborder les problèmes liés à l'application de ce régime de taxation, il nous faut préalablement présenter de façon sommaire les quelques règles et principes énoncés par le législateur.

### *B.1 /Le fondement légal.*

La T.V.A. a pour base légale un loi du 03 juillet 1969, loi créant le Code de la Taxe sur la Valeur Ajoutée.

Elle est perçue sur les opérations imposables c'est-à-dire les livraisons de biens, les prestations de service et les importations.

Par ailleurs, conformément à la proposition de directive concernant le rapprochement des taux de T.V.A., ceux-ci ont été abaissés par l'arrêté royal du 17 mars 1992.

Depuis le 01 avril 1992, les taux de T.V.A. sont respectivement de:

- 6% pour les biens et services désignés au tableau A de l'annexe de l'arrêté royal n° 20 du 20 juillet 1970; ce taux concerne essentiellement les opérations se rapportant à des biens de première nécessité ou pour les prestations de service à caractère social.

- 12% pour les biens et services désignés au tableau B de l'annexe de l'arrêté royal du 20 juillet 1970.

- Enfin un taux résiduaire de 19,5% aux autres biens et services du présent Code.

Ces différents taux sont également applicables aux importations. Il n'y a donc pas de disparité des taux en raison de l'origine du produit (qu'elle soit nationale, C.E.E., ou provienne d'un Etats tiers). Ainsi un compact disc, qu'il provienne du Québec ou de la Belgique sera imposé à un taux de 19,5%.

Ce principe est corroboré par la Cour Européenne de Justice au travers de divers arrêts: celle-ci dit pour droit que "l'absence d'harmonisation dans le domaine fiscal, n'autorise pas un Etats membre à faire usage du pouvoir discrétionnaire qu'il conserve dans ce domaine d'une façon qui fait obstacle, ou qui restreint l'exercice des libertés qu'il garantit inconditionnellement (dont la liberté de circulation des marchandises et des services).<sup>37</sup>

### *B.2/ La T.V.A.: source d'entrave à la circulation des produits culturels ?*

---

<sup>37</sup> M. Dassesse et P. Minne, Droit fiscal: principes généraux et impôts sur le revenu, Bruxelles, Bruylant, 1990, p.660.

Face à cette question, une double problématique semble surgir:

- I. La problématique de la disparité des taux entre deux mêmes produits ayant des supports différents.
- II. La problématique de la disparité des taux au sein de la Communauté pour un même produit et un support identique.

I. La problématique de la disparité des taux entre deux mêmes produits ayant des supports différents.

Une première constatation s'impose: il semble en effet que les différents taux applicables soient fonction non pas de la nature du produit en cause, mais de son support.

Cette multiplicité des taux pour un même produit suscite dès à présent certaines réflexions:

S'il est communément admis que l'ensemble des produits culturels est sujet à T.V.A. (exception faite toutefois des représentations théâtrales), il y a lieu de se demander pourquoi il existe une telle disparité entre de la musique "support papier", dont le taux est fixé à 6, et un C.D. dont le taux est de 19,5%.

La justification résulte essentiellement de deux facteurs:

1° - Le piratage: il est évident que le support papier, est peu ou prou sujet à de telles pratiques, contrairement aux disques vinyli, aux C.D., et cassettes. Qui a déjà éprouvé le besoin de photocopier un livre ? Le fait de le posséder procure un niveau de satisfaction plus important et intervient pour une bonne part dans le choix du consommateur. Par ailleurs, point n'est besoin de recourir à de telles pratiques grâce aux bibliothèques, mais aussi et surtout grâce à toutes ces collections dites "de poche" que l'on peut acquérir pour un moindre prix.

2° - La structure du prix des produits de la musique ayant un support papier est relativement différente de celle d'un C.D.; les composantes de ces deux produits sont relativement disparates, les chaînes de production radicalement différentes.

En outre, rien ne nous permet d'affirmer que cette divergence a une incidence directe sur les produits culturels et leur diffusion. Le consommateur, qui n'est autre que le débiteur de la T.V.A., ne se préoccupe pas la plupart du temps du taux pratiqué et ignore généralement le montant que celle-ci représente dans le prix global, et ce d'autant plus lorsqu'il s'agit de produits de peu de valeur, non susceptibles d'exercer une influence quelconque sur son budget.

Le choix du consommateur est dès lors fonction de ses goûts et du niveau de satisfaction qu'il entend atteindre avec l'un ou l'autre bien.

Cette question s'applique non seulement à l'égard d'un produit ayant des supports différents, mais également à l'égard de chaque produit par rapport aux autres.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner à plusieurs reprises, cette première analyse ne nous permet pas de conclure à l'existence d'une incidence directe et évidente des taux sur les comportements du consommateur concernant la

politique de ses choix:

- Une baisse des taux réaction ponctuelle chez le consommateur: certs dans un premier temps, les ventes auraient tendance à augmenter sensiblement et donc favoriser un plus grande circulation des produits du phonogramme pour enfin se stabiliser à nouveau.<sup>38</sup>

La FNAC a en effet il y a quelques années lancé une politique selon laquelle elle s'était engagée a supporter le coût de la T.V.A. prélevée sur chaque produit; cette promotion a certes permis une augmentation importante des ventes , mais force est de constater que cette réaction est due uniquement à la chute substantielle des prix ,peu importe pour le consommateur qu'elle relève de la vente hors T.V.A. ou qu'elle dépende de tout autre raison.

Un dernier argument nous permet d'affirmer l'absence d'influence des taux: la réalité nous montre que généralement le consommateur est peu informé et méconnaît dès lors les taux appliqués aux taux qu'il achète, de même qu'il ignore le plus souvent les modifications de taux qui peuvent survenir (hormis lorsqu'elles font l'objet d'une exploitation publicitaire de la part des commerçants), ou dans le meilleur des cas il est prévenu ultérieurement.

Enfin, il nous apparaît opportun de souligner que la majorité des revenus de la T.V.A. constituent autant de recettes fiscales qui pourront être allouées sous forme de subventions dans le domaine du spectacle notamment.

Il nous faut dès à présent aborder le second point dde notre analyse:

II. La problématique de la disparité des taux au sein de la Communauté pour un même produit ayant un support identique.

Dans cette perspective, il s'agit de déterminer si les taux pratiqués par l'Etat belge par rapport aux autres Etats membres constituent une entrave à la circulation des produits culturels et dès lors dans quelle mesure nous pourrions parler d'entrave. A cet effet, nous abandonnons quelques instants le domaine du droit afin de nous ploger dans le sphère des chiffres, base de référence de ce point.

Situation au 1<sup>o</sup> avril 1992 dans l'industrie du disque en Europe:

<u>Etats</u>	<u>Taux (%)</u>
Allemagne	14
Belgique	19,5
Danemark	22
Espagne	12

---

<sup>38</sup> Il est évident qu'une telle réaction ne pourra réellement s'observer dans une période où la conjoncture économique s'avère favorable.

France		18,6
Grèce	18	
Irlande		21
Italie	9	
Luxembourg	12	
Pays-Bas		18,5
Portugal		17
Royaume-Uni		17,5

Force est de constater que dans les cas où les taux de T.V.A. pratiqués par l'Etat belge sont supérieurs à ceux des Etats voisins, nous sommes en présence d'un facteur d'entrave à la circulation du phonogramme.

En outre, il est clairement établi que l'Etat tire peu ou pas d'avantages à pratiquer des taux plus élevés que ceux de ses voisins. Certaines études ont démontré à cet égard que l'harmonisation des taux n'a pas pour effet d'engendrer une diminution des recettes du Trésor. Les arguments évoqués sont:

- D'une part que ces taux élevés ont un impact sur les impôts des personnes physiques et des sociétés: chaque achat effectué à l'étranger entraîne une diminution de la base imposable des commerçants qui, par ailleurs réduisent leur marge bénéficiaire afin de faire face à la concurrence étrangère.

- D'autre part, "la réduction des taux aurait pour effet de diminuer les achats à l'étranger, les techniques fiscales et la fraude qui font subir une perte directe à l'administration de la T.V.A."<sup>39</sup>

Ces disparités des taux entre les Etats membres ont pour effet d'engendrer ce que l'on appelle communément les *zones de chalandise*. Ces zones de chalandise représentent le secteur du territoire à partir duquel le consommateur a intérêt à se rendre dans un Etat limitrophe afin d'acquérir certains biens pour lesquels les taux de T.V.A. sont sensiblement plus faibles. Au-delà d'une certaine distance, l'opération ne s'avère plus rentable; mais force est de constater dans un Etat tel que le nôtre, dont la superficie est relativement restreinte, ces zones de chalandise couvrent généralement le quasi-totalité du territoire.

Au niveau des producteurs et des distributeurs belges, il y a entrave à la circulation des produits du phonogramme; quant au consommateur, rien ne nous permet de tirer une telle conclusion, bien au contraire; simplement les circuits de distribution empruntent-ils des voies différents des circuits traditionnels.

### *B.3/ Les formalités de la T.V.A.*

Les formalités imposées à l'asujetti lors de l'importation, (déclaration d'achat, déclaration de vente, notamment) constituent sans conteste un frein à la diffusion des produits du phonogramme, non pas nécessairement en ce qu'elles revêtent un caractère contraignant (ne constituant qu'un facteur d'entrave temporaire), mais essentiellement en raison de leur coût.

Celles-ci ont pour effet de majorer le coût du bien d'un montant de 2 à 3 et par

---

<sup>39</sup> Revue de la T.V.A., n°93, janvier 1991, p.61.

conséquent de rendre les produits moins concurrentiels.

### Conclusion.

Il nous faut dès à présent dresser un premier bilan concernant l'incidence de la législation fiscale sur la circulation des produits du phonogramme:

Si l'on admet que toute règle de droit est par essence contraignante, à la question la T.V.A. constitue-t-elle un frein voire une entrave à la circulation des produits issus du phonogramme, en toute logique, la réponse devrait être positive; les dispositions fiscales revêtent en effet plus que toutes autres ce caractère contraignant.

Par ailleurs, force est de constater que les droits nationaux, conformément aux exigences du droit communautaire, s'orientent résolument dans la voie d'un plus grande uniformisation, faisant fi de leurs disparités multiples; c'est en cela qu'ils s'avèrent moins coercitifs.

Au-delà de cette approche résolument théorique, force nous est de constater que:

- la disparité des taux entre les différents supports du phonogramme ne constitue assurément pas une entrave à leur circulation; nous sommes en présence de biens de nature radicalement différente regroupés sous la dénomination générique de "phonogramme".

— Les disparités voire les inégalités des taux qui subsistent au sein de la Communauté européenne, quant à elles sont appelées à s'estomper.

Le phénomène des zones de chalandise, fruit de ces disparités ne représente plus qu'un intérêt relativement limité dans le temps; l'harmonisation des taux étant attendue pour 1995.

Quant aux formalités administratives, cette question ne suscite également plus qu'un intérêt limité temporairement: les exigences du marché intérieur nécessitent l'adoption dans un avenir certainement proche, de mesures uniformes et simplifiées permettant par cette occasion, on ose l'espérer, l'allègement des charges administratives.

Un pas important a été effectué pour la réalisation de l'Europe économique et monétaire. Il incombe toutefois aux Etats membres de faire preuve une fois de plus de leur volonté de réaliser le marché intérieur dans tous ses aspects. Le citoyen européen doit pouvoir vérifier dans sa vie quotidienne, l'existence du grand Marché; on ne peut dès lors qu'espérer qu'à cette fin un accord soit trouvé rapidement de ce domaine de la T.V.A.

La T.V.A. constitue certes encore actuellement un facteur d'entrave à la circulation des produits culturels, mais comme nous l'avons déjà souligné à maintes reprises, il ne s'agit plus que d'un obstacle temporaire à l'aube du 1er janvier 1993.



## Section 2 - Le droit douanier.

La mise en place de l'Union douanière s'est réalisée autour du tarif douanier commun prévu à l'article 3 du Traité C.E.E.

Un ensemble de règles ont dès lors été élaborées en matière de nomenclature notamment, mais aussi d'origine et de valeur, en vue de garantir un traitement uniforme des marchandises importée en provenance d'Etats tiers.

Les problèmes tarifaires ne sont pas les seuls a devoir être réglés dans une Union douanière; les régimes, les procédures, les techniques douanières ont également fait l'objet d'une harmonisation.

La politique douanière est actuellement essentiellement déterminée et dirigée par les institutions européennes.

La présente section n'abordera que le problème du droit douanier à l'égard des importations dites définitives.

### A. Le tarif douanier commun.

"L'Union Douanière est un espace économique dont les membres s'engagent contractuellement à appliquer un tarif extérieur commun à l'égard des pays tiers."<sup>40</sup> Les Etats ont donc perdu toute autonomie en matière tarifaire.<sup>41</sup>

#### *A.I/ La structure.*

Depuis le 1er janvier 1988, le système harmonisé (S.H.) a remplacé la

---

<sup>40</sup> J.R. Nassiet, La réglementation douanière européenne, éd. Jupiter, 1988, p.29.

Il y a lieu de noter que tout produit qui pénètre sur le territoire européen n'est pas nécessairement soumis aux droits d'entrée; Cela concerne tous les biens qui font l'objet d'une admission temporaire.

Pour ce qui nous intéresse, seront dans le domaine audiovisuel, exemptés des droits de douane:

- Les films à visionner avant qu'ils ne fassent l'objet d'une promotion commerciale,
- ainsi que les films qui doivent être sonorisés, doublés ou reproduits.

<sup>41</sup> Ce principe a d'ailleurs été affirmé à plusieurs reprises par la C.J.C.E.: arrêt du 18 décembre 1973: affaire 37 et 38/73 Social Fonds voor diamantarbeiders, Recueil 1973, p.1609.

transport.

(J.O., L.198 du 30 juillet 1987 et J.O., L.256 du 07 décembre 1987.)

Il existe également un nouvel instrument appelé "nomenclature combinée".

Celle-ci se compose :

- du S.H. codifié
- des subdivisions communautaires répondant aux besoins du T.D.C. et de la NIMEXE.<sup>39</sup>
- les dispositions préliminaires générales, les notes complémentaires de sections ou de chapitres et des renvois concernant les sous-positions.

Afin de mieux informer les opérateurs du commerce extérieur sur les diverses mesures applicables aux échanges internationaux et de garantir une application correcte du droit communautaire, la Commission a établi sur la base de la nomenclature combinée, un tarif intégré des Communautés européennes dénommé TARIC qui comprend:

- les droits de douane et les autres éléments de perception.
- les numéros de code TARIC, identifiés par un 10<sup>e</sup> et un 11<sup>e</sup> chiffre qui s'ajoutent au code N.C.
- tout autre élément d'information requis pour la gestion des réglementations communautaires concernés.

Cette nomenclature constitue non seulement un outil précieux pour le personnel douanier mais aussi et surtout offre les garanties d'une classification uniforme du produit, permettant dès lors de lui appliquer un même taux, et ce quelque soit l'Etat par lequel il pénètre sur le territoire européen.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Position S.H.				Sous- position S.H.		T.D.C. + NIMEXE		Sta- tistique BENE- LUX	TARIC Marchandises auxquelles un régime com- munautaire est applicable (droits anti- dumping, prix de référence, droits mobi- les, M.C.M., montants compensato- res adhésion nomenclature de taxation)		SAD- BEL	Lettre de contrôle	Code TARIC complémentaire de 3000 à 9999				Réglementations nationales de 0001 à 2999 (accises, T.V.A., licences)			

S.H.
N.C.

<sup>39</sup> Il s'agit de la nomenclature des marchandises pour les statistiques du commerce extérieur de la Communauté et du commerce entre ses Etats membres.

### *A.2/ Le tarif douanier.*

Les produits provenant d'Etats tiers sont soumis à un tarif extérieur communautaire tel qu'il est prévu à l'article 26 du Traité; un droit de douane uniforme est donc déterminé pour chacun des produits.

- les disques dits pour électrophone ont un taux de 4,9%;
- les compacts disques ont un taux de 4,9%;
- les bandes magnétiques autres que celles enseignant les langues ont un taux de 5,1%.

Nous pouvons d'ores et déjà constater que ces taux ne sont assurément pas une source d'entrave à la circulation des produits du phonogramme:

D'une part les taux pratiqués ( et qui sont peu élevés) sont harmonisés et sont donc identiques quelque soit l'Etat par lequel le produit pénètre sur le territoire européen. D'autre part, en matière de phonogramme particulièrement, les droits perçus sont extrêmement peu élevés en raison du fait que dans la pratique, seule la bande mère est importée, le pressage étant réalisé en Europe ( généralement l'Allemagne ou les Pays-Bas). Les droits d'entrée sont donc uniquement perçus sur la bande mère.

### B. Les formalités douanières.

Il a été mis en place le 1er janvier 1988, un document administratif unique; celui-ci est aussi bien utilisé pour l'importation en vue de la mise en consommation que pour l'importation en vue de la mise en libre pratique; il est également utilisé pour les échanges intracommunautaires.

Ces formalités constituent assurément un frein à la circulation des produits; l'Union douanière en l'absence de toute Union Economique implique toujours la nécessité de contrôles aux frontières. Outre l'obstacle physique, ces formalités représentent un fardeau économique non négligeable: le coût des formalités administratives, du transport et de la manutention des marchandises à chaque passage de frontières fait peser sur les entreprises un surcroît inutile qui affaiblit leur concurrence.

## 1.5 LES QUOTAS RADIO.

### Section 1- Présentation de la situation générale.

En Belgique, il n'existe pas de quotas imposés aux organismes de radiodiffusion; tout au plus le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel a t'il enjoint les radios de diffuser un minimum de 20% de produits nationaux (dans les faits, il s'agit de musique francophone dans la mesure où le Conseil supérieur de l'Audiovisuel s'adresse aux radios de la Communauté française). Dans les faits, il s'agit davantage d'un souhait de la part du Conseil Supérieur de l'audiovisuel, et il n'a donc au regard de ce qui se pratique actuellement aucune force obligatoire.

Par ailleurs, Monsieur Anselme, le Ministre-Président de la Communauté française négocie en ce moment un cahier des charges; cahier des charges qui stipulerait un taux de diffusion de musique locale de 15%, (nous y reviendrons ultérieurement).

Selon la SABAM, actuellement, nos chaînes nationales et les radios locales diffuseraient en moyenne 11 à 15% de musique belge<sup>43</sup>.

Force est de constater que l'absence de réglementation particulière en matière de quotas de diffusion engendre des tensions au sein des milieux professionnels: D'un côté, artistes, interprètes et producteurs sont favorables à l'imposition de quotas et ce pour de multiples raisons notamment:

- la diffusion d'un certain nombre d'oeuvres nationales permettrait en effet de conforter la notoriété des oeuvres belges et de valoriser notre patrimoine culturel

- En outre, selon Monsieur Darlier, administrateur délégué de la SABAM, "le pourcentage actuel de diffusion d'oeuvres nationales mérite réflexion et prise de conscience car le gouffre dans lequel il se situe actuellement, laisse prévoir qu'après 1992, il y aura *étouffement total* et ce en raison de la mise en place du Grand Marché."<sup>44</sup> Celui-ci résulte essentiellement de l'exigüité du marché francophone belge; d'aucuns considèrent que si on ne défend pas notre identité, nous risquons d'être submergés par ce qu'ils appellent une "francophonie française.

- Une autre raison se fonde sur un choix stratégique de la part des

---

<sup>43</sup> RTL-TV1 diffuserait quant à elle environs 25% de musique francophone grâce à certaines émissions telles que "10 qu'on aime" diffusant exclusivement de la musique francophone; force est de reconnaître que cette émission a le mérite de permettre la promotion d'artistes belges francophones peu connus et/ou qui débutent.

<sup>44</sup>J.Darlier, incidence économique du droit d'auteur en Belgique, Société belge des auteurs compositeurs et éditeurs, janvier 1989, p.6.

programmeurs: ceux-ci en effet estiment qu'il est important d'utiliser des produits proches dans lesquels le public retrouve une forme de culture qui lui est familière.

- Enfin, un dernier motif souvent invoqué concerne l'incidence économique qu'une telle mesure pourrait procurer:

En matière de droits d'auteur, actuellement, il y a lieu de constater que notre balance des paiements est largement déficitaire; en clair, nous versons à l'étranger beaucoup plus de droits que nous n'en recevons.<sup>45</sup> De plus, la radio et la télévision s'avèrent être les moyens de promotion et de publicité les plus puissants. Leur soutien permet de découvrir une oeuvre et d'en assurer le succès ( et donc par cette occasion, comme nous l'avons souligné précédemment, promouvoir les produits culturels nationaux), mais aussi et surtout d'avoir des conséquences importantes sur la répartition des droits versés par les organismes de radiodiffusion ainsi que ceux provenant d'autres sources (soirées, disc-jockeys, juke-boxes, disques...)<sup>46</sup> et par la suite sur la répartition des droits vis à vis de l'étranger.<sup>47</sup>

D'un autre côté, la majorité des diffuseurs semblent opposés à l'imposition d'un cahier des charges considérant une telle mesure davantage comme une pénalité plutôt qu'une mesure visant à protéger le marché national du phonogramme.

Ceux-ci craignent en effet que des quotas trop élevés n'engendrent une chute de l'audimat; il y a un risque en effet que les téléspectateurs ou les auditeurs lassés par par de telles diffusions, ne délaissent les radios et la télévision belge au profit des radios et télévisions étrangères.

Cette crainte de la perte d'audimat est telle que a l'initiative de la RTBF, fut créée Radio 21; celle-ci diffuse essentiellement de la musique anglosaxonne afin que l'organisme public de radio puisse être suffisamment concurrent face aux radios locales et à leur développement.

Un second argument selon Monsieur Schaeffs - attaché à la direction de l'audiovisuel - s'opposerait à la détermination d'un cahier des charges: il apparaît qu'une telle mesure, résolument protectionniste, serait en effet en contradiction avec la politique européenne qui entend promouvoir la culture européenne.

Actuellement, en l'absence de toute réglementation particulière, il est fait appel au civisme des organismes de diffusion; par ailleurs, force est de constater que la programmation est surtout fonction des goûts du consommateur: Il est clair en effet

---

<sup>45</sup> Ce bilan catastrophique s'explique entre autre par le contexte dans lequel nous évoluons, à savoir un petit pays et un petit marché divisé culturellement.

<sup>46</sup> La diffusion par la radio ou la télévision suscite l'engouement du public et donne dès lors le ton aux disc-jockeys, disquaires, exploitants de juke-box...

<sup>47</sup> Selon Monsieur Prins, responsable de la SOWAREX, il est établi que chaque pourcent supplémentaire de musique locale diffusée engendre 20 millions de droits supplémentaires.

qu'une émission telle que "10 qu'on aime" diffusée sur RTL-TVI bénéficie d'un taux d'écoute relativement élevé au sein d'une certaine tranche de la population; Par cette émission, RTL-TVI répond à une demande de la part du public; il n'est pas certain qu'il n'y aurait pas saturation de la demande si les organismes de radiodiffusion se retrouvaient dans l'obligation de diffuser un pourcentage minimal de musique francophone belge; comme nous l'avons en effet souligné précédemment et comme l'a laissé sous entendre Monsieur Goffin - responsable de programmation à la radio BEL RTL, si cette radio diffuse autant de musique francophone, c'est d'abord et avant tout pour des raisons économiques; il y a là un créneau qu'il est intéressant pour eux d'exploiter parce qu'avant tout il répond à une demande; demande qui apparemment serait donc tout à fait satisfaite de ce qui existe.

## Section 2- Le cahier des charges.

La Communauté française de Belgique a mis sur pied un projet de convention concernant les fournisseurs de services sur les radios privées. Ce projet entend favoriser d'une part les productions européennes et d'autre part les productions de la Communauté française. Comme nous avons pu le constater précédemment cette mesure suscite une opposition entre les professionnels de la radio et ceux qui pratiquent "le socioculturel" comme les appelle Monsieur Kuoinin, attaché au cabinet du Ministre-Président Bernard Anselme pour l'étude du cahier des charges

Outre les tensions au sein même de l'équipe chargée de l'élaboration de ce projet, en raison des réactions diverses et surtout de l'opposition de la part des représentants des radios qui participent à la rédaction, celui rencontre bon nombre d'obstacles.

Le choix du pourcentage de musique francophone belge pose tout d'abord problème; actuellement le projet a décidé d'imposer 15%.

Un problème de contrainte se pose également; il apparaît en effet que nous ne bénéficions pas de l'infrastructure nécessaire pour exercer un contrôle efficace. La difficulté résulte donc non seulement de la manière dont ce contrôle va s'appliquer, mais aussi et surtout de la nature des mesures à prendre dès lors que ces quotas ne sont pas respectés. Comment en effet exercer une contrainte susceptible d'être efficace ? Il s'agit d'une des raisons majeures pour laquelle le projet est dans l'impasse.

Un autre obstacle et non des moindres doit être souligné ; il semblerait en effet que la production de la Communauté française soit insuffisante ne fût-ce que pour prévoir un quota de 10%.

En outre, même si la production s'avérait suffisante, encore faudrait-il que cette musique réponde aux attentes du public; dans la négative, cela engendre un risque énorme: le désintérêt de la part du public, et celui-ci aura tendance à se tourner vers les radios étrangères; nos radios seront dès lors moins concurrentielles avec toutes les conséquences que cela comporte.

Enfin une dernière difficulté relève du choix de critères de rattachement, et c'est donc toute la problématique de définir ce que l'on entend par produit de la Communauté française de Belgique.

Faudra t-il dans ce cas favoriser l'origine de l'artiste, l'origine de l'interprète ou encore favoriser l'entreprise et dès lors choisir le critère du studio ?

Eu égard à la situation d'expectative dans laquelle nous nous trouvons, il nous est difficile actuellement de déterminer si l'imposition d'un cahier des charges permettra de favoriser la circulation de nos produits francophones.

LA GRILLE ENTREPRISE



## 1.1 - LES AIDES PUBLIQUES ACCORDEES AUX PETITES SOCIETES NATIONALES.

Les aides dispensées par l'Etat (entendez la Communauté française), peuvent s'exprimer sous la forme d'un soutien soit au niveau de la production, soit au niveau de la distribution.

### Section 1- Les aides à la production.

La Communauté française par le biais du Ministère de la Culture et des Affaires Sociales (Direction générale de la Culture et de la Communication) intervient sous forme d'aides directes et non remboursables; dans ce cadre, elle aide à la fois des artistes individuels (autoproduction) ainsi que des organismes de production.<sup>48</sup>

**Tableau des aides de la Communauté française à la production discographique, 1981-1991.**

Années	Montant total des aides (FB)
1981	1 337 179
1982	508 225
1983	1 297 250
1984	3 365 000
1985	6 140 000
1986	9 347 000 <sup>49</sup>
1987	9 432 000
1988	6 935 000
1989	10 797 000
1990	11 195 000
1991	10 485 000

---

<sup>48</sup> Il y a lieu de noter que les montants concernés sont toutefois limités, et ce en raison des obligations que la Communauté française remplit vis-à-vis des grandes institutions musicales.

<sup>49</sup> Depuis 1986, une subvention de fonctionnement est attribuée à la SOWAREX afin de lui permettre d'exercer sa mission d'aide à la réalisation à la production et à la distribution de phonogrammes, ( nous y reviendrons plus tard).

Ces chiffres montrent clairement qu'à partir de 1985, consacrée "Année de la musique", un effort important a été accompli; depuis lors, abstraction faite de 1988, cet effort n'a cessé de croître.

Au-delà de ces chiffres, l'aide à la production peut être accordée à l'initiative soit des commissions consultatives, soit à l'initiative de la SOWAREX

#### A. Les commissions consultatives.

Ces deux commissions consultatives ont été installées à l'initiative de la Communauté française à la fin de l'année 1990; Il s'agit d'une part de la Commission consultative de la Composition musicale et de la Commission consultative des Musiques non classiques.

La première de ces commissions concerne la musique qualifiée de "musique sérieuse contemporaine".

Quant à la seconde, qui nous intéresse plus particulièrement, elle a pour compétence la musique "non classique" c'est à dire aussi bien le jazz, que le rock ou la musique dite "de variété".

Celle-ci est appelée à gérer un portefeuille de 10 millions qu'elle répartit entre les artistes sur base des dossiers qu'ils ont préalablement déposés.

Les dossiers traités se répartissent au sein de trois catégories:

- Les aides à la création de spectacles.
- Les aides à la composition musicale.
- Enfin et surtout pour ce qui nous concerne, l'aide à la production de phonogrammes; cette aide n'est accordée que dans la mesure des engagements financiers propres de l'artiste.<sup>50</sup>

#### B. La SOWAREX.

---

<sup>50</sup> en effet, "si une maison de disques assume tous les risques financiers de la production, aucune aide n'est accordée. Si l'artiste a signé un contrat de licence avec une maison de disques, une copie du contrat doit être jointe au dossier qui doit clairement mettre en évidence la part de dépenses et de recettes qui incombe à l'artiste. Il est entendu qu'une opération commerciale globalement rentable sans soutien public ne peut être subventionnée."

H. Goldman, Les aides publiques en Communauté française, in *guide juridique & pratique du musicien*, Conseil de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, 1992, p.201.

Depuis 1984, la Communauté française soutient certains ateliers de production afin de permettre à quelques uns de nos artistes d'éviter les pièges de l'autoproduction, et ce en leur donnant la possibilité de bénéficier de l'outil de promotion par excellence: à savoir le disque.<sup>51</sup>

A ce titre, trois ateliers de production, particulièrement actifs du côté francophone du pays ont bénéficié de l'aide de la Communauté française; il s'agit de :

-Franc'Amour, spécialisé dans les variétés d'expression française; celui-ci est animé d'un double objectif:

d'une part, assurer ce qu'ils appellent "l'accompagnement de de carrière" de quelques artistes professionnels (aide à la gestion de carrière, à la production de disques, recherche de licences à l'étranger,...); et d'autre part permettre la production discographique de chanteurs de la Communauté française.

- Igloo, spécialisé dans la production et l'édition discographique dans le domaine du jazz;

-Musique en Wallonie, spécialisé quant à lui dans la production de disques de compositeurs wallons, et notamment de (re)découvertes d'oeuvres anciennes.

Depuis le 1<sup>o</sup> janvier 1989, les activités des A.S.B.L. Franc'Amour et Igloo ont été reprises par la SOWAREX et sont donc devenus deux labels de production de la SOWAREX.

La SOWAREX (Société de Recherche et d'Expansion du Marché du Spectacle et de l'Audiovisuel), cette A.S.B.L. chargée dès lors d'accorder une aide en offrant des structures de production, de promotion et de distribution des produits du phonogramme, est liée à la Communauté française par une convention, et reçoit, pour développer son action d'"aide-service" une subvention annuelle de fonctionnement de 6 millions.

**Tableau reprenant les aides de la Communauté française à la production discographique et à la diffusion (pour ce qui concerne les ateliers), 1988-1991 ( en milliers de FB).**

Bénéficiaires	1988	1989	1990	1991
---------------	------	------	------	------

*Musique non classique*

Ateliers de production:

---

<sup>51</sup> L'autoproduction nécessite évidemment un investissement financier important; pour ce faire l'artiste doit s'adresser à un studio ainsi qu'à un atelier de pressage et chercher un distributeur pour écouler son disque. si telle semble être la solution idéale pour les artistes confirmés, cela n'est certes pas le cas de ceux dont la notoriété est moindre. Pour ceux-ci les produits de l'autoproduction atteignent rarement le niveau de qualité technique auquel le public est accoutumé et se voient généralement écartés des circuits commerciaux de distribution. Ils sont donc voués à une distribution confidentielle et son en net déclin de puis des années

Il y a lieu de constater que la Communauté française ne prévoit aucune aide particulière; simplement celle-ci existe-t-elle grâce à la SOWAREX qui par l'intermédiaire de "Franc'Amour" peut prendre en charge la carrière de certains artistes et donc les aider dans la diffusion de leurs produits.

Il nous faut dès à présent conclure; certes, fournir un soutien par l'octroi d'aides publiques constitue théoriquement une facilitation à la circulation des produits du phonogramme, mais il y a lieu de se demander si cette intervention s'avère réellement efficace et dans quelle mesure elle l'est.

Dans le cadre qui est le nôtre, cette question se pose avec d'autant plus d'acuité dans la mesure où les montants consacrés ( respectivement 10 et 6 millions pour les commissions consultatives et la SOWAREX), paraissent dérisoires eu égard au nombre des artistes demandeurs et du coût que représente une opération visant à les soutenir, à les promouvoir et/ou assurer la production d'un disque. Ces sommes ressemblent davantage à un goutte d'eau dans la mer. Les aides publiques, une entrave ? certes non; une facilitation ? Pas sur...

### Section 2- les aides à la diffusion

Igloo	*fonctionnement	800				
	*aides production	800				
Franc'Amour	*fonctionnement	800				
	*aide production	800				
SOWAREX	*fonctionnement		2.440			
	(aide-service)					
	*fonctionnement		4.040	4.000	4.100	
	(production + aide service)					
	*aide production		1.040			
	(label Igloo)					
	*aide production		920			
	(Franc'Amour)					
	*aide production			2.000	2.000	
	(tous labels)					
Autoproduction			1.295	3.707	4.161	2.102
<i>Musique classique ou contemporaine</i>						
				1.090	1.035	2.283
Total			6.935	10.797	11.196	

## 2.2 - LES RESEAUX DE DIFFUSION ET DE DISTRIBUTION.

### Section 1- Le réseau de diffusion.

La mise en vente des phonogrammes s'organise autour de quatre filières: les disquaires qui s'approvisionnent directement auprès des maisons de disques, ceux qui s'adressent à des grossistes, les grands magasins qui s'approvisionnent directement auprès de l'industrie et ceux qui sous-traitent la vente des disques à des entreprises de *rack-jobbing*.

En matière de réseau de diffusion, il apparaît que la situation en Belgique se rapproche nettement de celle existant en France; en effet, il n'existe pas semble-t-il à ce jour de réseau de diffusion de grande envergure, spécialisé exclusivement dans les produits francophones; au Québec par contre, on assiste à une domination de multinationales dont les stratégies sont définies par de grosses sociétés et dont l'objectif est spécifiquement de faire circuler le produit francophone.

Certes la Belgique bénéficie entre autre des services d'un important réseau de distribution: la FNAC; réseau qui est implanté dans les principales villes du pays, mais contrairement aux québécois, cette société n'a semble-t-il pas défini de politique particulière concernant les produits francophones.

En outre, il subsiste environ 300 disquaires indépendants, ce qui est relativement important pour un territoire réduit comme le nôtre (et ce contrairement à la France); pas plus que la FNAC, ceux-ci ne définissent de politique particulière en matière de produits francophones. Ce qui est aisé à comprendre tant pour ces petits diffuseurs que la FNAC; A l'heure actuelle, les lois du marché, de la concurrence et surtout du profit, guident les décisions des réseaux de diffusion: ainsi, si un produit est bon, peu importe qu'il soit francophone ou pas celui-ci fera l'objet de promotions voire d'offres avantageuses tels que les "prix verts" pratiqués par la FNAC. La qualité de la diffusion, du moins en Belgique, ne dépend non pas du réseau en lui même et de son infrastructure, mais est davantage fonction de la demande et des goûts du consommateur.

toujours est-il que nous pouvons conclure que le réseau national est suffisamment développé, eu égard à l'exiguïté du territoire, et qu'il n'y a de ce point de vue aucune entrave à la diffusion des produits francophones du phonogramme. La difficulté se situe à un tout autre niveau; il est en effet évident que l'offre, ne crée pas ou peu (de façon marginale) la demande ...

## Section 2- Le réseau de distribution.

Une fois de plus, force est de constater que le réseau de distribution tel qu'il est organisé ne constitue pas en soi un facteur d'entrave à la circulation des produits culturels; il s'agit dès lors pour nous de déterminer s'il offre les garanties et les moyens d'une facilitation de leur circulation.

A cet égard, il existe deux types d'acteurs au sein des circuits de distribution: d'une part, les multinationales qui en raison de leur importance situent leur sphère d'action à l'ensemble du Bénélux ainsi que l'Allemagne<sup>52</sup>; celles-ci ont dès lors un intérêt plus limité pour les produits francophones puisqu'en fin de compte la part du territoire francophone est relativement réduite; le marché revêt dès lors peu d'importance. Ces sociétés estiment dès lors qu'il ya en effet peu d'intérêt à commercialiser un produit francophone, et qui serait destiné à être distribué dans l'ensemble du Bénélux.

De ce point de vue cette politique signifie à terme le risque pour le produit francophone qu'il ne disparaisse des circuits de distribution des multinationales.

Selon Monsieur Prins, la seule solution serait que ces multinationales réorientent leur politique au départ de la France.

Il existe d'autre part encore en Belgique bon nombre de distributeurs indépendants; De tailles relativement réduite, ils doivent leur maintien sur le marché des distributeurs du phonogramme à leur spécificité; ceux-ci assurent généralement la distribution de produits vis-à-vis desquels les multinationales semblent se désintéresser et qui s'adressent à un public local. Cette spécificité leur permet non seulement d'assurer leur maintien sur le marché et d'éviter d'être absorbés par ces grosses sociétés, mais aussi et surtout de permettre la distribution de produits ayant peu d'impact sur la consommation parce que bénéficiant d'une assise territoriale moindre. C'est donc à ce niveau qu'il y a lieu d'envisager la distribution des produits francophones.

Comme nous l'avons déjà souligné précédemment, tant au niveau de la distribution, de la diffusion, mais aussi à toutes les étapes de la chaîne de la production, rien ne nous permet d'affirmer que leur organisation est source d'entrave à la circulation des produits francophones du phonogramme.

Il y a lieu de constater qu'au sein des circuits de distribution la complémentarité qu'offrent les multinationales et les distributeurs indépendants, permettent d'assurer autant que faire se peut la circulation du phonogramme.

---

<sup>52</sup> L'Allemagne et les Pays-Bas d'ailleurs où les disques sont généralement "pressés".

Il apparaît chez nous que ce n'est pas tant les réseaux de diffusion ou de distribution tels qu'ils sont organisés actuellement qui pourraient constituer une source d'entrave ou de facilitation.

La circulation ne relève pas ici d'un problème d'organisation ou de structure mais est et sera semble-t-il toujours fonction d'un facteur irrationnel: le comportement du consommateur; consommateur qui par le choix qu'il opère entend atteindre le niveau de satisfaction le plus élevé.

A la question les réseaux de distribution et de diffusion sont ils un facteur d'entrave ou une facilitation à la circulation des produits francophones du phonogramme, il nous faut répondre que dans l'état actuel des choses ce ni sont ni des freins ou des incitants, mais des facteurs neutres.

### 2.3 LE DROIT DE LA CONCURRENCE.

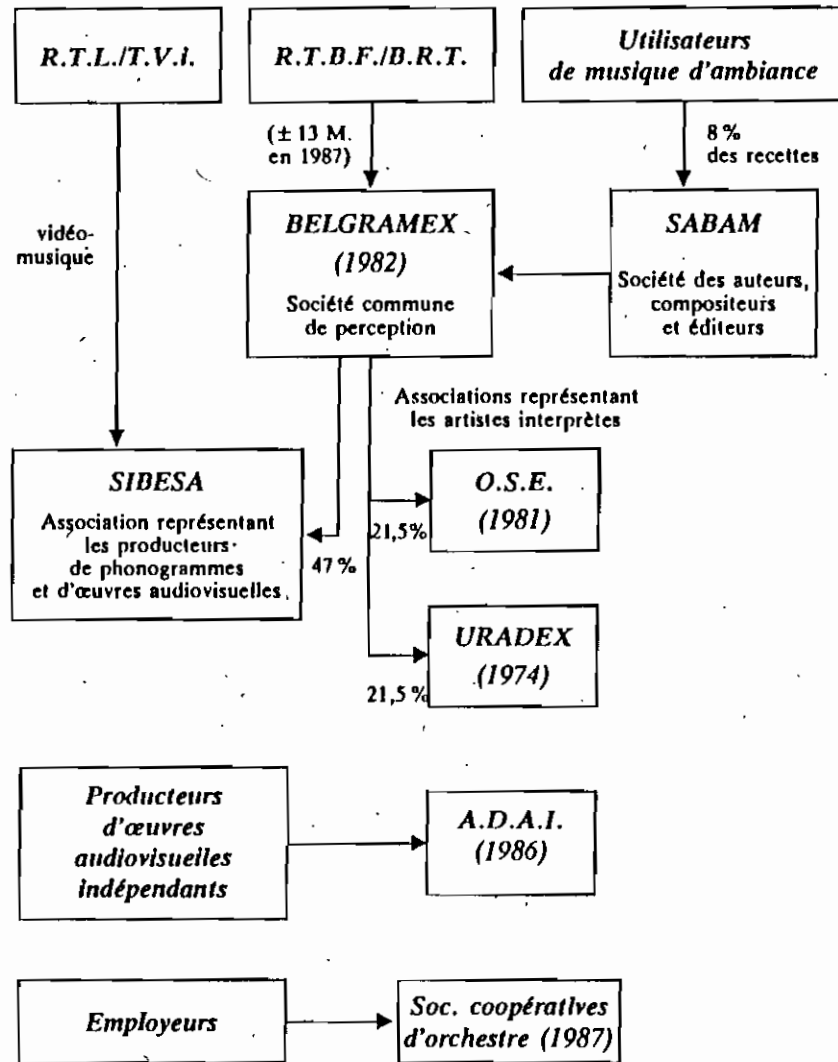
Il n'existe à ce jour aucune règle spécifique du droit de la concurrence en matière de phonogramme; c'est la raison pour laquelle, nous vous renvoyons à ce qui a été rédigé en matière audiovisuelle.

A souligner toutefois le problème de la conciliation de l'exploitation des droits d'auteur face à la question du monopole et de l'abus de la position dominante.



ANNEXES.

## B. Situation actuelle



R.T.L./T.V.i. : Radio-Télé Luxembourg/Télévision indépendante.  
 BELGRAMEX : Association commune de perception des droits relatifs à l'utilisation secondaire de phonogrammes et de vidéogrammes.  
 SABAM : Société belge des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs.  
 O.S.E. : Œuvre sociale des Exécutants.  
 A.D.A.I. : Association de Défense des Artistes-Interprètes.

## **e) Exemple de contrat (1)**

### **CONTRAT D'ARTISTE**

Entre:

nom, domicile,

ci-après désigné «l'artiste» (2) d'une part,

et

représenté par

ci-après désigné «la société» d'autre part,

Il a été convenu ce qui suit pour être exécuté de bonne foi:

#### **Article 1**

Le présent contrat est constitué des conditions générales définies dans les articles ci-après et des conditions particulières contenues dans l'avenant ci-annexé.

#### **Article 2**

a. L'artiste, qui se déclare libre de tout engagement, et garantit expressément la société contre tout recours de tiers à ce sujet, concède à la société l'exclusivité de ses enregistrements sur phonogrammes et/ou vidéogrammes (3) ainsi que l'exclusivité de son image en référence à ces enregistrements (4) pour les territoires définis ci-après, en vue de la reproduction de ses enregistrements par tout procédé actuel ou à venir.

b. Pendant la durée du présent contrat, définie à l'article 4, l'artiste s'interdit formellement d'enregistrer pour toute autre personne physique ou morale, soit sous son nom, ou pseudonyme, soit anonymement, ou par biais d'une personne morale dans laquelle il détiendrait quelque participation que ce soit, ou encore par quelque procédé que ce soit (5).

c. L'artiste s'interdit de céder les droits résultant pour lui du présent contrat à toute autre personne physique ou morale, comme de donner mandat à un titre quelconque pour l'exécution du présent contrat (1).

d. Postérieurement à l'expiration du présent contrat, les œuvres ou interprétations enregistrées par l'artiste pour la société ne pourront être réenregistrées par lui sous quelque nom ou sous quelque procédé que ce soit, en vue d'une diffusion dans le public par quelque moyen que ce soit, en original ou en adaptation, pendant cinq ans à compter de la date d'enregistrement définitif.

Toutefois, si l'enregistrement n'a pas été reproduit et distribué sur support sonore pendant un délai d'une année à dater de l'enregistrement définitif, l'artiste pourra demander à être dégagé de ses obligations (2). La société ne pourra s'y opposer, sauf engagement formel de sortir les œuvres enregistrées dans un délai de [trois mois] à dater de la demande de dégagement de l'artiste (3).

e. Dans le cas où «l'artiste» est un groupe d'artistes, il est bien entendu que le groupe reste lié par le présent contrat quelles que soient les modifications dans sa composition, modifications qui devront être notifiées à la société.

Le présent contrat lie séparément et individuellement chaque artiste faisant partie du groupe.

#### **Article 3**

L'exclusivité concédée par le présent contrat s'applique au territoire suivant: 12 Etats membres de la CEE (4). Toutefois, pour ce qui concerne le reste du monde, la société disposera à compter de la première sortie commerciale en CEE, d'une période exclusive de six mois, tacitement reconductible, pour produire ou faire reproduire et distribuer, par elle-même ou par des sociétés sœurs (5) les interprétations et enregistrements.

En cas de dénonciation par l'artiste, au moins un mois avant l'échéance de la période de six mois en cours, de l'option d'exclusivité mondiale concédée à la société, cette dernière perdra définitivement son droit d'exploitation dans certains territoires, si elle-même ou une de ses sociétés sœurs n'a pas procédé à la commercialisation de l'enregistrement dans lesdits territoires, et l'artiste pourra négocier directement (6) auprès d'un tiers la production et la commercialisation de cet enregistrement dans les territoires concernés.

#### Article 4

Le présent contrat est conclu pour une durée de [trois] ans à partir de la signature des présentes (7).

#### Article 5

##### *a. Royautés:*

En rémunération de son concours et pour prix de cession des droits qu'il peut ou pourrait posséder en qualité d'exécutant de l'enregistrement réalisé (8), l'artiste recevra sur la vente de ces phonogrammes une royauté dont le taux de base est indiqué dans l'avenant joint (9) qui sera calculée sur 90% (10) des ventes nettes réalisées:

- soit sur le prix de gros, c'est-à-dire sur les prix de gros hors taxes pratiqués dans les pays de vente, diminués des frais de port et de pochette ou boîtier, forfaitairement fixés à 10% du prix de gros hors taxes pour les disques et 25% pour les bandes.
- soit sur le prix de détail, c'est-à-dire le prix de détail pris en compte, dans le pays de vente, par la société de gestion des droits d'auteur, dont le montant convenu est également indiqué dans l'avenant joint (1).

##### *b. Cas particuliers (2):*

- 1) Les ventes de phonogrammes hors CEE seront sujettes à un paiement de 50% des royautés de base.
- 2) Les phonogrammes, objet du présent contrat, pourront être vendus à des prix réduits, dans les séries économiques ou faire l'objet de licence à des tiers pour la vente par «album compilation», objet de campagnes publicitaires, de vente par télévision ou radio, ou encore être vendus pour être exécutés sur des appareils automatiques ou juke-box. De telles ventes seront également sujettes à un paiement de 50% de la royauté de base.
- 3) Les ventes de phonogrammes directement au public par correspondance ou par l'intermédiaire d'un club sont sujettes à un paiement de 33% des royautés de base.
- 4) Aucune royauté ne sera due sur les phonogrammes cédés en solde par la société à un prix inférieur à 25% du prix de gros normal.
- 5) Si la société a jugé bon d'accoupler un enregistrement avec l'enregistrement d'autres personnes sur un même phonogramme, les royautés seront calculées au prorata des minutages respectifs de chacun. De même, le montant de cette royauté sera réduit à moitié ou à un tiers, etc, lorsque l'artiste aura enregistré en duo, trio, etc.(3).

##### *c. Paiement des royautés:*

Les comptes de royautés seront arrêtés chaque semestre et établis, en ce qui concerne le nombre de disques vendus, d'après les états servant à régler les droits de reproduction mécanique (4). Ils seront adressés à l'artiste dans le mois suivant leur établissement, avec le paiement correspondant.

Tout relevé de royautés ou tout autre état dont la société rend compte à l'artiste liera ce dernier, sauf dénonciation par lui des différents comptes, par notification écrite recommandée, adressée dans les quatre mois suivant la réception des décomptes.

## Article 6

Les dates des séances d'enregistrement seront fixées par la société en fonction de la disponibilité de l'artiste.

Avant l'enregistrement, l'artiste aura entièrement mis au point son programme.

La composition de l'orchestre d'accompagnement est fixée de commun accord entre la société et l'artiste; de même, la direction musicale sera décidée en commun (5).

La société se réserve de dénoncer le présent contrat, sans préavis, si l'artiste venait à se trouver dans l'incapacité de tenir les engagements contractés vis-à-vis de la société, en ce qui concerne la qualité et le nombre de ces enregistrements, et notamment:

- au cas où, sauf accord spécial, pendant plus d'un an, il aurait cessé ou serait demeuré dans l'incapacité de composer ou d'enregistrer pour quelque motif que ce soit;
- au cas où l'artiste cesserait, sauf accords spéciaux, de se produire en public ou d'effectuer des actions de promotion à la radio, à la télévision ou par tous autres moyens.

Si, sauf cas de force majeure, l'artiste ne se présentait pas à une séance d'enregistrement par lui acceptée, son compte de royalties serait automatiquement débité du coût d'immobilisation du studio et de tous les frais occasionnés par le report de la séance d'enregistrement.

## Article 7

Aux conditions prévues dans la présente convention, l'artiste cède à la société la pleine propriété des enregistrements, avec tous les droits présents et futurs s'y rattachant.

Les originaux de tous enregistrements effectués sont acquis en la forme à la société qui a le droit de fabriquer, faire fabriquer, reproduire et faire reproduire, vendre et faire vendre, utiliser, diffuser, radiodiffuser, faire exécuter par tout moyen quelconque, dans le monde entier, en public ou en privé, les reproductions des enregistrements sous forme de disques, disques compacts, cassettes, ou autres des œuvres interprétées par l'artiste en exécution du présent contrat, ceci en tout ou en partie sous quelque forme ou marque que ce soit et au prix fixé par elle.

L'artiste ne pourra exiger du producteur aucune rétribution supplémentaire pour les utilisations secondes de ces enregistrements, notamment pour les auditions publiques ou pour la radiodiffusion.

L'artiste donne à la société pleins pouvoirs pour empêcher, en son nom, par toute voie de droit, et par toute procédure utile, toute reproduction ou diffusion non autorisées de ces exécutions et des enregistrements prévus aux présentes.

## Article 8

Dans le but de faciliter et promouvoir la vente, aussi longtemps que la société exploitera les enregistrements:

a. l'artiste autorise la société à faire toute publicité qu'elle jugera utile et s'engage, pour une période de deux ans à dater de la sortie du ou des support(s) sonore(s) sur le marché, à participer à toute opération promotionnelle que la société jugera nécessaire (1), telle, et ce de façon non exhaustive, que: émissions de radio-télévision, interviews, séances de photographies et de dédicaces, galas....

b. l'artiste autorise la société à citer son nom et à utiliser ses photographies, autographes et renseignements biographiques, pour promouvoir la commercialisation des enregistrements réalisés.

La société usera de ce pouvoir qui lui est cédé par l'artiste dans le plus strict respect de la personnalité de ce dernier et de l'intégrité de son œuvre ou de son interprétation.

L'artiste s'engage à fournir à la société des photographies, autographes et renseignements biographiques, libres de tout droit d'auteur et garantit la société contre toute prétention de tiers en cette matière.

c. l'artiste veillera à ce que toute publicité faite à son sujet pendant la durée du présent contrat porte mention de la société qui produit et commercialise ses enregistrements (2).

### **Article 9**

A l'expiration du présent contrat, ou pendant l'année qui suivra cette expiration, l'artiste s'oblige à communiquer à la société, en sa forme originale, toutes propositions de convention similaire au présent contrat reçues de sociétés ou de personnes tierces, et qu'il se proposerait d'accepter.

La société aura un délai d'un mois à compter de cette communication pour formuler, à conditions égales, la même offre, cette formulation valant alors contrat définitif à finaliser entre les parties aux conditions de la nouvelle offre.

Si pour un motif quelconque, l'offre communiquée et refusée par la société n'était pas suivie du contrat effectif, l'artiste demeurerait tenu de soumettre à la société toute nouvelle offre qu'il serait disposé à accepter (3).

### **Article 10**

Aucune transformation dans la forme juridique de la société, fusion avec d'autres personnes morales ou absorption, ne pourra mettre fin au présent contrat, lequel se poursuivra pour la période restant à couvrir entre l'artiste et la personne morale qui se serait substituée aux droits et obligations de la société.

La société peut se faire représenter dans l'exécution du présent contrat, par toute personne physique ou morale de son choix.

### **Article 11**

La présente convention est régie par les dispositions du droit belge (4).

En cas de litige, les tribunaux de l'arrondissement judiciaire de (Bruxelles) sont seuls compétents.

Fait à

en autant d'exemplaires que de parties.

Le

L'artiste,

La société,

## **CONTRAT DE CESSION ET D'EDITION D'ŒUVRE MUSICALE (1)**

Entre les soussignés :

M.

ci-après dénommé l'auteur-compositeur

Et

la Société

ci-après dénommée l'éditeur

il a été convenu ce qui suit pour être exécuté de bonne foi :

### **Article 1**

a. L'auteur cède à l'éditeur qui accepte, selon les modalités et les conditions ci-après définies, son droit de propriété incorporel, exclusif et opposable à tous, sur l'œuvre (2) dont l'auteur est propriétaire ainsi que sur le titre de cette œuvre :

Titre :

Musique de :

Texte original de :

b. Le droit de propriété ainsi cédé comportant, sous les réserves et conditions précitées, la totalité du droit exclusif d'exploitation de l'auteur sous quelque forme et par quelque moyen que ce soit, comprend notamment sous les mêmes réserves et conditions, la totalité des droits de reproduction et la totalité des droits de représentation et d'exécution publique (3) et, d'une manière générale, la totalité des droits qui sont ou seront reconnus et attribués aux auteurs sur les œuvres par dispositions législatives ou réglementaires ou décisions judiciaires, ainsi que par les conventions internationales actuelles et futures.

c. Il est expressément précisé que le droit exclusif d'exploitation présentement cédé comprend également l'exploitation du titre de l'œuvre et que l'auteur s'interdit de faire usage de ce titre et d'en laisser faire usage par qui que ce soit, de quelque manière et à quelque fin que ce soit (4).

### **Article 2**

La présente cession est consentie par l'auteur à l'éditeur pour les territoires suivants (5).

### **Article 3**

La présente cession est consentie pour toute la durée de la protection actuellement accordée et qui sera accordée à l'avenir aux auteurs, à leurs successeurs, héritiers et ayants droit par les dispositions législatives ou réglementaires et les décisions judiciaires ou arbitrales de tous les pays ainsi que les conventions internationales actuelles et futures (6).

#### Article 4

La présente cession comprend, s'il y a lieu, la cession par l'auteur à l'éditeur, à titre exclusif et irrévocable, des droits de copyright prévus par la législation des Etats-Unis ou d'autres pays. En conséquence, l'éditeur est subrogé à titre exclusif dans le droit de l'auteur de prendre le copyright original, et de faire tout dépôt, inscription utile, et renouvellement au bureau du copyright de ces différents pays. Ces enregistrements seront effectués aux frais et à la diligence de l'éditeur(7).

#### Article 5

En contrepartie de cette cession de droit qui lui est faite, l'éditeur s'engage à mettre en œuvre, conformément aux usages de la profession, tous les moyens dont il dispose pour faire reproduire l'œuvre sur tout support sonore et en assurer la meilleure diffusion et la meilleure exploitation possible, dans le respect de l'intégrité de l'œuvre et de la personnalité de l'artiste (8).

#### Article 6

L'auteur déclare que l'œuvre cédée est originale et garantit l'éditeur contre toute réclamation de tiers à ce sujet (1).

L'auteur, ainsi que ses héritiers, successeurs et ayants droit, fournira à l'éditeur tous les documents et pouvoirs que ce dernier estimerait nécessaires afin de lui permettre d'assurer l'usage paisible et exclusif des droits par lui acquis et de les faire respecter par tous.

L'auteur reconnaît que l'éditeur ne pourra jamais être tenu pour responsable ni privé en totalité ou en partie du bénéfice du présent contrat par lui, ni par ses successeurs, héritiers et ayants droit en cas d'échec des pourparlers, actions judiciaires et arbitrales, auxquels l'éditeur aurait jugé utile de participer en tant que demandeur ou en tant que défendeur, à l'occasion de l'exercice du droit de propriété qui lui est présentement cédé.

L'auteur reconnaît, pour autant que de besoin, que l'éditeur peut autoriser des sous-éditeurs (2) choisis par lui à exercer tout ou partie du droit de propriété qui lui est présentement cédé (3).

#### Article 7

Le droit exclusif de reproduction compris dans le droit de propriété cédé présentement par l'auteur à l'éditeur concerne tous les procédés de fixation matérielle de l'œuvre connus ou à venir, qui permettent ou permettront de communiquer cette œuvre au public d'une manière directe ou indirecte, notamment la copie, la gravure, l'imprimerie, le dessin, la photographie, l'enregistrement mécanique, électromagnétique, cinématographique, en ce compris l'exploitation de l'œuvre par voie de vidéo-clip (4), sans que ces indications soient de quelque manière que ce soit limitatives (5).

#### Article 8

L'auteur cède à l'éditeur le droit exclusif de promouvoir son œuvre par tous procédés relevant du marchandisage (6).

Cette exploitation de l'œuvre par voie de marchandisage fera l'objet d'un contrat distinct de la présente convention (7).

#### Article 9

L'auteur s'engage à remettre à l'éditeur dans un délai de quinze jours le texte complet de l'œuvre ou encore une bande mère (master) dans une forme complètement achevée qui en permette la reproduction normale, faute de quoi le présent contrat pourra être purement et simplement résilié aux torts et griefs de l'auteur (8).



## Article 10

La répartition des droits générés par l'œuvre s'effectuera de la façon suivante (9):

a. Répartition des DROITS DE REPRODUCTION MECANIQUE, y compris droits complémentaires: répartition par la SABAM selon les clés de répartition habituelles soit:

- |                |       |           |       |
|----------------|-------|-----------|-------|
| - auteur:      | [25%] | ou encore | [25%] |
| - compositeur: | [25%] |           | [25%] |
| - arrangeur:   |       |           | [10%] |
| - éditeur:     | [50%] |           | [40%] |

b. Répartition des DROITS D'EXECUTION PUBLIQUE,

- |                |        |           |        |           |        |
|----------------|--------|-----------|--------|-----------|--------|
| - auteur:      | [3/12] | ou encore | [3/12] | ou encore | [4/12] |
| - compositeur: | [3/12] |           | [3/12] |           | [4/12] |
| - arrangeur:   |        |           | [2/12] |           |        |
| - éditeur:     | [6/12] |           | [4/12] |           | [4/12] |

## Article 11

L'auteur, ainsi que ses héritiers, successeurs et ayants droit, autorise l'éditeur à recevoir la part éditoriale des droits d'auteur dès que le support de l'œuvre mis dans le commerce sera déposé à la SABAM en tant que preuve de publication de ladite œuvre (1).

## Article 12

Afin de faciliter l'exploitation éventuelle à l'étranger de l'œuvre par un éditeur membre d'une société de perception étrangère ayant un traité de réciprocité avec la SABAM, l'auteur donne dès à présent plein pouvoir à l'éditeur pour passer avec un sous-éditeur un accord en vertu duquel la quote-part éditoriale (2) des droits d'auteur revenant aux ayants droit originaux perçus par la société fonctionnant dans les pays concédés seront partagés, dans une proportion de 50%, au profit des ayants droit nouveaux, membres de la société étrangère considérée.

## Article 13

A la condition qu'il offre des conditions au moins équivalentes à celles proposées par des tiers, l'éditeur sera choisi de préférence par l'auteur pour éditer la prochaine œuvre dont il serait auteur et/ou compositeur(3).

A cet égard, l'auteur s'engage à soumettre sa prochaine œuvre à l'éditeur avant toute autre divulgation.

## Article 14

En cas de non-respect par une partie des différentes clauses de la présente convention, la partie lésée pourra en demander la résiliation, à charge pour la partie défaillante de lui payer des dommages et intérêts.

## Article 15

La présente convention est régie par les dispositions du droit belge (4).

En cas de litige, les tribunaux de l'arrondissement judiciaire de (.....) sont seuls compétents.

Fait à, en exemplaires, le

l'Auteur-compositeur,

l'Editeur (5),

## **e) Exemple de contrat (1)**

### **CONTRAT D'ARTISTE**

Entre:

nom, domicile,

ci-après désigné «l'artiste» (2) d'une part,

et

représenté par

ci-après désigné «la société» d'autre part,

Il a été convenu ce qui suit pour être exécuté de bonne foi:

#### **Article 1**

Le présent contrat est constitué des conditions générales définies dans les articles ci-après et des conditions particulières contenues dans l'avenant ci-annexé.

#### **Article 2**

a. L'artiste, qui se déclare libre de tout engagement, et garantit expressément la société contre tout recours de tiers à ce sujet, concède à la société l'exclusivité de ses enregistrements sur phonogrammes et/ou vidéogrammes (3) ainsi que l'exclusivité de son image en référence à ces enregistrements (4) pour les territoires définis ci-après, en vue de la reproduction de ses enregistrements par tout procédé actuel ou à venir.

b. Pendant la durée du présent contrat, définie à l'article 4, l'artiste s'interdit formellement d'enregistrer pour toute autre personne physique ou morale, soit sous son nom, ou pseudonyme, soit anonymement, ou par biais d'une personne morale dans laquelle il détiendrait quelque participation que ce soit, ou encore par quelque procédé que ce soit (5).

c. L'artiste s'interdit de céder les droits résultant pour lui du présent contrat à toute autre personne physique ou morale, comme de donner mandat à un titre quelconque pour l'exécution du présent contrat (1).

d. Postérieurement à l'expiration du présent contrat, les œuvres ou interprétations enregistrées par l'artiste pour la société ne pourront être réenregistrées par lui sous quelque nom ou sous quelque procédé que ce soit, en vue d'une diffusion dans le public par quelque moyen que ce soit, en original ou en adaptation, pendant cinq ans à compter de la date d'enregistrement définitif.

Toutefois, si l'enregistrement n'a pas été reproduit et distribué sur support sonore pendant un délai d'une année à dater de l'enregistrement définitif, l'artiste pourra demander à être dégagé de ses obligations (2). La société ne pourra s'y opposer, sauf engagement formel de sortir les œuvres enregistrées dans un délai de [trois mois] à dater de la demande de dégageement de l'artiste (3).

e. Dans le cas où «l'artiste» est un groupe d'artistes, il est bien entendu que le groupe reste lié par le présent contrat quelles que soient les modifications dans sa composition, modifications qui devront être notifiées à la société.

Le présent contrat lie séparément et individuellement chaque artiste faisant partie du groupe.

#### **Article 3**

L'exclusivité concédée par le présent contrat s'applique au territoire suivant : 12 Etats membres de la CEE (4). Toutefois, pour ce qui concerne le reste du monde, la société disposera à compter de la première sortie commerciale en CEE, d'une période exclusive de six mois, tacitement reconductible, pour produire ou faire reproduire et distribuer, par elle-même ou par des sociétés sœurs (5) les interprétations et enregistrements.

En cas de dénonciation par l'artiste, au moins un mois avant l'échéance de la période de six mois en cours, de l'option d'exclusivité mondiale concédée à la société, cette dernière perdra définitivement son droit d'exploitation dans certains territoires, si elle-même ou une de ses sociétés sœurs n'a pas procédé à la commercialisation de l'enregistrement dans lesdits territoires, et l'artiste pourra négocier directement (6) auprès d'un tiers la production et la commercialisation de cet enregistrement dans les territoires concernés.

#### Article 4

Le présent contrat est conclu pour une durée de [trois] ans à partir de la signature des présentes (7).

#### Article 5

##### *a. Royautés:*

En rémunération de son concours et pour prix de cession des droits qu'il peut ou pourrait posséder en qualité d'exécutant de l'enregistrement réalisé (8), l'artiste recevra sur la vente de ces phonogrammes une royauté dont le taux de base est indiqué dans l'avenant joint (9) qui sera calculée sur 90% (10) des ventes nettes réalisées:

- soit sur le prix de gros, c'est-à-dire sur les prix de gros hors taxes pratiqués dans les pays de vente, diminués des frais de port et de pochette ou boîtier, forfaitairement fixés à 10% du prix de gros hors taxes pour les disques et 25% pour les bandes.
- soit sur le prix de détail, c'est-à-dire le prix de détail pris en compte, dans le pays de vente, par la société de gestion des droits d'auteur, dont le montant convenu est également indiqué dans l'avenant joint (1).

##### *b. Cas particuliers (2):*

- 1) Les ventes de phonogrammes hors CEE seront sujettes à un paiement de 50% des royautés de base.
- 2) Les phonogrammes, objet du présent contrat, pourront être vendus à des prix réduits, dans les séries économiques ou faire l'objet de licence à des tiers pour la vente par «album compilation», objet de campagnes publicitaires, de vente par télévision ou radio, ou encore être vendus pour être exécutés sur des appareils automatiques ou juke-box. De telles ventes seront également sujettes à un paiement de 50% de la royauté de base.
- 3) Les ventes de phonogrammes directement au public par correspondance ou par l'intermédiaire d'un club sont sujettes à un paiement de 33% des royautés de base.
- 4) Aucune royauté ne sera due sur les phonogrammes cédés en solde par la société à un prix inférieur à 25% du prix de gros normal.
- 5) Si la société a jugé bon d'accoupler un enregistrement avec l'enregistrement d'autres personnes sur un même phonogramme, les royautés seront calculées au prorata des minutages respectifs de chacun. De même, le montant de cette royauté sera réduit à moitié ou à un tiers, etc, lorsque l'artiste aura enregistré en duo, trio, etc.(3).

##### *c. Paiement des royautés:*

Les comptes de royautés seront arrêtés chaque semestre et établis, en ce qui concerne le nombre de disques vendus, d'après les états servant à régler les droits de reproduction mécanique (4). Ils seront adressés à l'artiste dans le mois suivant leur établissement, avec le paiement correspondant.

Tout relevé de royautés ou tout autre état dont la société rend compte à l'artiste liera ce dernier, sauf dénonciation par lui des différents comptes, par notification écrite recommandée, adressée dans les quatre mois suivant la réception des décomptes.

## Article 6

Les dates des séances d'enregistrement seront fixées par la société en fonction de la disponibilité de l'artiste.

Avant l'enregistrement, l'artiste aura entièrement mis au point son programme.

La composition de l'orchestre d'accompagnement est fixée de commun accord entre la société et l'artiste; de même, la direction musicale sera décidée en commun (5).

La société se réserve de dénoncer le présent contrat, sans préavis, si l'artiste venait à se trouver dans l'incapacité de tenir les engagements contractés vis-à-vis de la société, en ce qui concerne la qualité et le nombre de ces enregistrements, et notamment:

- au cas où, sauf accord spécial, pendant plus d'un an, il aurait cessé ou serait demeuré dans l'incapacité de composer ou d'enregistrer pour quelque motif que ce soit;
- au cas où l'artiste cesserait, sauf accords spéciaux, de se produire en public ou d'effectuer des actions de promotion à la radio, à la télévision ou par tous autres moyens.

Si, sauf cas de force majeure, l'artiste ne se présentait pas à une séance d'enregistrement par lui acceptée, son compte de royalties serait automatiquement débité du coût d'immobilisation du studio et de tous les frais occasionnés par le report de la séance d'enregistrement.

## Article 7

Aux conditions prévues dans la présente convention, l'artiste cède à la société la pleine propriété des enregistrements, avec tous les droits présents et futurs s'y rattachant.

Les originaux de tous enregistrements effectués sont acquis en la forme à la société qui a le droit de fabriquer, faire fabriquer, reproduire et faire reproduire, vendre et faire vendre, utiliser, diffuser, radiodiffuser, faire exécuter par tout moyen quelque, dans le monde entier, en public ou en privé, les reproductions des enregistrements sous forme de disques, disques compacts, cassettes, ou autres des œuvres interprétées par l'artiste en exécution du présent contrat, ceci en tout ou en partie sous quelque forme ou marque que ce soit et au prix fixé par elle.

L'artiste ne pourra exiger du producteur aucune rétribution supplémentaire pour les utilisations secondes de ces enregistrements, notamment pour les auditions publiques ou pour la radiodiffusion.

L'artiste donne à la société pleins pouvoirs pour empêcher, en son nom, par toute voie de droit, et par toute procédure utile, toute reproduction ou diffusion non autorisées de ces exécutions et des enregistrements prévus aux présentes.

## Article 8

Dans le but de faciliter et promouvoir la vente, aussi longtemps que la société exploitera les enregistrements:

a. l'artiste autorise la société à faire toute publicité qu'elle jugera utile et s'engage, pour une période de deux ans à dater de la sortie du ou des support(s) sonore(s) sur le marché, à participer à toute opération promotionnelle que la société jugera nécessaire (1), telle, et ce de façon non exhaustive, que: émissions de radio-télévision, interviews, séances de photographies et de dédicaces, galas....

b. l'artiste autorise la société à citer son nom et à utiliser ses photographies, autographes et renseignements biographiques, pour promouvoir la commercialisation des enregistrements réalisés.

La société usera de ce pouvoir qui lui est cédé par l'artiste dans le plus strict respect de la personnalité de ce dernier et de l'intégrité de son œuvre ou de son interprétation.

L'artiste s'engage à fournir à la société des photographies, autographes et renseignements biographiques, libres de tout droit d'auteur et garantit la société contre toute prétention de tiers en cette matière.

c. l'artiste veillera à ce que toute publicité faite à son sujet pendant la durée du présent contrat porte mention de la société qui produit et commercialise ses enregistrements (2).

#### **Article 9**

A l'expiration du présent contrat, ou pendant l'année qui suivra cette expiration, l'artiste s'oblige à communiquer à la société, en sa forme originale, toutes propositions de convention similaire au présent contrat reçues de sociétés ou de personnes tierces, et qu'il se proposerait d'accepter.

La société aura un délai d'un mois à compter de cette communication pour formuler, à conditions égales, la même offre, cette formulation valant alors contrat définitif à finaliser entre les parties aux conditions de la nouvelle offre.

Si pour un motif quelconque, l'offre communiquée et refusée par la société n'était pas suivie du contrat effectif, l'artiste demeurerait tenu de soumettre à la société toute nouvelle offre qu'il serait disposé à accepter (3).

#### **Article 10**

Aucune transformation dans la forme juridique de la société, fusion avec d'autres personnes morales ou absorption, ne pourra mettre fin au présent contrat, lequel se poursuivra pour la période restant à couvrir entre l'artiste et la personne morale qui se serait substituée aux droits et obligations de la société.

La société peut se faire représenter dans l'exécution du présent contrat, par toute personne physique ou morale de son choix.

#### **Article 11**

La présente convention est régie par les dispositions du droit belge (4).

En cas de litige, les tribunaux de l'arrondissement judiciaire de (Bruxelles) sont seuls compétents.

Fait à

en autant d'exemplaires que de parties.

Le

L'artiste,

La société,

#### Article 10

La répartition des droits générés par l'œuvre s'effectuera de la façon suivante (9):

a. Répartition des DROITS DE REPRODUCTION MECANIQUE, y compris droits complémentaires: répartition par la SABAM selon les clés de répartition habituelles soit:

- auteur: [25%] ou encore [25%]
- compositeur: [25%] [25%]
- arrangeur: [10%]
- éditeur: [50%] [40%]

b. Répartition des DROITS D'EXECUTION PUBLIQUE,

- auteur: [3/12] ou encore [3/12] ou encore [4/12]
- compositeur: [3/12] [3/12] [4/12]
- arrangeur: [2/12]
- éditeur: [6/12] [4/12] [4/12]

#### Article 11

L'auteur, ainsi que ses héritiers, successeurs et ayants droit, autorise l'éditeur à recevoir la part éditoriale des droits d'auteur dès que le support de l'œuvre mis dans le commerce sera déposé à la SABAM en tant que preuve de publication de ladite œuvre (1).

#### Article 12

Afin de faciliter l'exploitation éventuelle à l'étranger de l'œuvre par un éditeur membre d'une société de perception étrangère ayant un traité de réciprocité avec la SABAM, l'auteur donne dès à présent plein pouvoir à l'éditeur pour passer avec un sous-éditeur un accord en vertu duquel la quote-part éditoriale (2) des droits d'auteur revenant aux ayants droit originaux perçus par la société fonctionnant dans les pays concédés seront partagés, dans une proportion de 50%, au profit des ayants droit nouveaux, membres de la société étrangère considérée.

#### Article 13

A la condition qu'il offre des conditions au moins équivalentes à celles proposées par des tiers, l'éditeur sera choisi de préférence par l'auteur pour éditer la prochaine œuvre dont il serait auteur et/ou compositeur(3).

A cet égard, l'auteur s'engage à soumettre sa prochaine œuvre à l'éditeur avant toute autre divulgation.

#### Article 14

En cas de non-respect par une partie des différentes clauses de la présente convention, la partie lésée pourra en demander la résiliation, à charge pour la partie défaillante de lui payer des dommages et intérêts.

#### Article 15

La présente convention est régie par les dispositions du droit belge (4).

En cas de litige, les tribunaux de l'arrondissement judiciaire de (.....) sont seuls compétents.

Fait à, en exemplaires, le

l'Auteur-compositeur,

l'Editeur (5),

#### Article 4

La présente cession comprend, s'il y a lieu, la cession par l'auteur à l'éditeur, à titre exclusif et irrévocable, des droits de copyright prévus par la législation des Etats-Unis ou d'autres pays. En conséquence, l'éditeur est subrogé à titre exclusif dans le droit de l'auteur de prendre le copyright original, et de faire tout dépôt, inscription utile, et renouvellement au bureau du copyright de ces différents pays. Ces enregistrements seront effectués aux frais et à la diligence de l'éditeur(7).

#### Article 5

En contrepartie de cette cession de droit qui lui est faite, l'éditeur s'engage à mettre en œuvre, conformément aux usages de la profession, tous les moyens dont il dispose pour faire reproduire l'œuvre sur tout support sonore et en assurer la meilleure diffusion et la meilleure exploitation possible, dans le respect de l'intégrité de l'œuvre et de la personnalité de l'artiste (8).

#### Article 6

L'auteur déclare que l'œuvre cédée est originale et garantit l'éditeur contre toute revendication de tiers à ce sujet (1).

L'auteur, ainsi que ses héritiers, successeurs et ayants droit, fournira à l'éditeur tous les documents et pouvoirs que ce dernier estimerait nécessaires afin de lui permettre d'assurer l'usage paisible et exclusif des droits par lui acquis et de les faire respecter par tous.

L'auteur reconnaît que l'éditeur ne pourra jamais être tenu pour responsable ni privé en totalité ou en partie du bénéfice du présent contrat par lui, ni par ses successeurs, héritiers et ayants droit en cas d'échec des pourparlers, actions judiciaires et arbitrales, auxquels l'éditeur aurait jugé utile de participer en tant que demandeur ou en tant que défendeur, à l'occasion de l'exercice du droit de propriété qui lui est présentement cédé.

L'auteur reconnaît, pour autant que de besoin, que l'éditeur peut autoriser des sous-éditeurs (2) choisis par lui à exercer tout ou partie du droit de propriété qui lui est présentement cédé (3).

#### Article 7

Le droit exclusif de reproduction compris dans le droit de propriété cédé présentement par l'auteur à l'éditeur concerne tous les procédés de fixation matérielle de l'œuvre connus ou à venir, qui permettent ou permettront de communiquer cette œuvre au public d'une manière directe ou indirecte, notamment la copie, la gravure, l'imprimerie, le dessin, la photographie, l'enregistrement mécanique, électromagnétique, cinématographique, en ce compris l'exploitation de l'œuvre par voie de vidéo-clip (4), sans que ces indications soient de quelque manière que ce soit limitatives (5).

#### Article 8

L'auteur cède à l'éditeur le droit exclusif de promouvoir son œuvre par tous procédés relevant du marchandisage (6).

Cette exploitation de l'œuvre par voie de marchandisage fera l'objet d'un contrat distinct de la présente convention (7).

#### Article 9

L'auteur s'engage à remettre à l'éditeur dans un délai de quinze jours le texte complet de l'œuvre ou encore une bande mère (master) dans une forme complètement achevée qui en permette la reproduction normale, faute de quoi le présent contrat pourra être purement et simplement résilié aux torts et griefs de l'auteur (8).

## CONTRAT DE CESSION ET D'EDITION D'ŒUVRE MUSICALE (1)

Entre les soussignés :

M.

ci-après dénommé l'auteur-compositeur

Et

la Société

ci-après dénommée l'éditeur

il a été convenu ce qui suit pour être exécuté de bonne foi :

### Article 1

a. L'auteur cède à l'éditeur qui accepte, selon les modalités et les conditions ci-après définies, son droit de propriété incorporel, exclusif et opposable à tous, sur l'œuvre (2) dont l'auteur est propriétaire ainsi que sur le titre de cette œuvre :

Titre :

Musique de :

Texte original de :

b. Le droit de propriété ainsi cédé comportant, sous les réserves et conditions précitées, la totalité du droit exclusif d'exploitation de l'auteur sous quelque forme et par quelque moyen que ce soit, comprend notamment sous les mêmes réserves et conditions, la totalité des droits de reproduction et la totalité des droits de représentation et d'exécution publique (3) et, d'une manière générale, la totalité des droits qui sont ou seront reconnus et attribués aux auteurs sur les œuvres par dispositions législatives ou réglementaires ou décisions judiciaires, ainsi que par les conventions internationales actuelles et futures.

c. Il est expressément précisé que le droit exclusif d'exploitation présentement cédé comprend également l'exploitation du titre de l'œuvre et que l'auteur s'interdit de faire usage de ce titre et d'en laisser faire usage par qui que ce soit, de quelque manière et à quelque fin que ce soit (4).

### Article 2

La présente cession est consentie par l'auteur à l'éditeur pour les territoires suivants (5).

### Article 3

La présente cession est consentie pour toute la durée de la protection actuellement accordée et qui sera accordée à l'avenir aux auteurs, à leurs successeurs, héritiers et ayants droit par les dispositions législatives ou réglementaires et les décisions judiciaires ou arbitrales de tous les pays ainsi que les conventions internationales actuelles et futures (6).