

Contrat français d'édition d'une œuvre musicale

Eric Jacobs, avocat

I. Introduction

Le contrat français type ci-après annexé, élaboré par le Syndicat national français des auteurs et des compositeurs (S.N.A.C.) en collaboration avec la Chambre syndicale française de l'édition musicale (C.S.D.E.M.), est utilisé par des éditeurs de musique pour régir les rapports qu'ils entretiennent avec les auteurs, aucune association syndicale belge n'ayant rédigé un contrat équivalent. Nous nous attachons donc à mettre en exergue les principaux enjeux qu'il recèle et ce, à la lumière de la loi, de la doctrine et de la jurisprudence tantôt belges, tantôt françaises. En effet, les pratiques éditoriales étant similaires dans chacun des deux pays et la loi belge s'étant clairement inspirée de la loi française, l'application de la doctrine et de la jurisprudence françaises, plus riches, plus en avance et plus protectrices des créateurs, nous paraît inévitable. En outre, un petit détour du côté de l'éditeur de musique ne serait peut-être pas vain. Raconter d'où il vient, par où il est passé et où il va mériterait qu'on y consacre un article à part entière. Si tel n'est pas l'objet de celui-ci, il n'en demeure pas moins essentiel de réserver quelques lignes à l'éclaircissement d'une profession aux contours flous. Car si beaucoup ont du mal à la cerner, c'est notamment parce que l'éditeur de musique ne fabrique rien, sauf parfois des partitions.

II. De l'éditeur graphique à l'éditeur de musique

Depuis qu'il existe, l'éditeur a été tributaire des évolutions technologiques qui transformaient son

métier: apparition du phonographe, de la radio, de la télévision, de nouvelles techniques d'enregistrement (*rerecording*) et, plus récemment, d'Internet. L'édition de partitions musicales est une activité qui remonte au XVI^e siècle et qui résulte principalement de la découverte de l'imprimerie. Grâce à la reproduction de spectacles lyriques et de concerts symphoniques ainsi qu'à l'enseignement musical, l'édition musicale prendra un grand essor au XIX^e siècle⁽¹⁾. La première mutation est due au développement du marché de la musique légère (chanson, opérette, arrangement pour orchestre, comédie musicale puis musique de films et jazz) basée sur l'édition de partitions bon marché qu'on appela «petit format». Bien qu'il ne soit pas encore question de disque, l'éditeur participe déjà aux revenus de l'œuvre puisqu'il touche des droits de reproduction ainsi que des droits d'exécution lorsque l'œuvre est exécutée en public⁽²⁾. Les deux modes d'exploitation d'une chanson sont, à l'époque, l'édition graphique et l'interprétation en public⁽³⁾. La fin du XIX^e siècle fut riche en inventions qui transformèrent la vie quotidienne de l'homme: la lumière électrique, le moteur à explosion, le pneu, la machine à calculer, l'ascenseur, etc. De la même manière, l'apparition du phonographe introduisit une révolution dans le métier; sans abandonner le support papier, l'éditeur organisera dorénavant la reproduction mécanique ainsi que la diffusion de musique enregistrée. Dès 1891, on commence à vendre des cylindres enregistrés par des célébrités⁽⁴⁾. Dans les années trente, le phonographe à reproduction purement acoustique fera place au phonographe à reproduction électrique qui préfigurera la course à la haute fidélité. Les premiers à bénéficier du développement de l'industrie phonographique furent les éditeurs de musique populaire qui percevaient leur pourcentage sur les enregistrements et

(1) A. LANGE, *Stratégies de la musique*, éd. Mardaga, 1986, p. 365.

(2) Pour mémoire, la Sacem fut créée en 1850 et la Sabam en 1922. La S.D.R.M. (administration du droit de reproduction mécanique) fut, quant à elle, créée en 1935.

(3) Le domaine d'intervention des sociétés d'auteurs s'est développé avec l'apparition de nouvelles techniques de diffusion: salles de spectacle, salles de cinéma, radiodiffusion, télédiffusion.

(4) *Le magasin du phonographe*, catalogue de l'exposition «100 ans de phonographe», sous la direction de G. Valet, Crédit communal, Bruxelles, 1977, p. 61.

les utilisations de disques en radio⁽⁵⁾. 1942, c'est la date du premier disque d'or décerné à Glenn Miller pour son million d'exemplaires de «Chattanooga choo-choo». Dès la fin des années cinquante, ayant pris conscience qu'elles payaient des droits mécaniques qui se retrouvaient – via la société de gestion – pour partie dans l'escarcelle de l'éditeur, les maisons de disque s'attelèrent à investir ce marché, tantôt en créant leur propre maison d'édition (*publishing*), tantôt en rachetant des catalogues éditoriaux. Ce phénomène de concentration se confirma avec l'apparition des auteurs-compositeurs-interprètes (A.C.I.)⁽⁶⁾. Dans l'après-guerre, l'éditeur de variété était encore un véritable découvreur de talents chargé de placer les compositions et paroles de chanson auprès des interprètes alors en vue. Les interprètes venaient chercher chez lui leur nouveau répertoire. Mais avec la confusion des talents, c'est la fonction première de l'éditeur qui disparaît, à savoir la mise en relation de tous ces protagonistes. Cette tendance s'est amplifiée au cours des années soixante à un point tel que les artistes se sont interrogés sur l'utilité réelle de l'éditeur. Ce mouvement a servi les intérêts d'acteurs tels que producteurs et radiodiffuseurs qui profitèrent de la situation pour s'arroger un pourcentage de la part éditoriale – devenue un véritable enjeu – et de la sorte surexploiter le principe de la coédition, ce phénomène lancé par les stations de radio dans les années soixante. En effet, certaines stations de radio coéditaient des titres en contrepartie d'une programmation privilégiée sur leurs ondes. La compétitivité pousse alors des éditeurs indépendants à repenser leur stratégie en se lançant dans la production ou en s'associant à des producteurs indépendants.

Contraint de s'adapter, l'éditeur est devenu un acteur parmi d'autres dans un secteur où se sont multipliées les revendications. Il a néanmoins su se préserver une sphère propre: il est le partenaire le plus proche de l'artiste. Aujourd'hui encore, travailler avec un bon éditeur qui trouvera des débouchés commerciaux pour l'œuvre en échange d'une cession de tout ou partie des droits, peut s'avérer utile et intéressant. Un parolier ou un compositeur a un emploi du temps chargé et gérer à la fois sa carrière d'auteur et l'exploitation de son œuvre – ce qui équivaldrait à apprendre tout un métier –

représenterait incontestablement un travail ardu l'empêchant de s'investir dans la création, ce métier qui est le sien. En outre, grâce à ses recherches d'opportunités, l'éditeur saura optimiser le développement international de l'œuvre.

III. L'éditeur de demain

Quel avenir pour l'éditeur de musique? Se poser la question, n'est-ce pas déjà une façon d'entendre le tintement de son glas? En réalité, il y a là un risque à prophétiser que nul n'a envie d'assumer. Il faut reconnaître que cette profession n'a de cesse de s'accommoder à un monde en perpétuelle mutation. Pour les uns, le personnage important est désormais le producteur, parce que c'est lui qui parvient à rassembler suffisamment d'argent pour faire passer l'œuvre de sa forme initiale à une forme commerciale. Pour les autres, au contraire, il s'agirait de l'éditeur au motif que c'est à lui qu'il revient, en tant que cessionnaire de l'œuvre, d'en autoriser les utilisations cédées. D'autres encore considèrent qu'il y a, à côté de l'éditeur traditionnel qui voit désormais son rôle limité à l'exploitation de son ancien catalogue, place pour un éditeur moderne qui deviendrait un éditeur-producteur⁽⁷⁾. Une chose est sûre, le métier évoluera au gré des avancées technologiques. Et s'il en est tributaire, il en est aussi le bénéficiaire et donc à la croisée de tous les intérêts. Raison pour laquelle, aujourd'hui, une tendance à diminuer la part éditoriale ainsi que la durée de la cession semble s'être amorcée en France, ce que nous ne pouvons qu'applaudir.

IV. Rôles de l'éditeur

Il est difficile de définir le rôle d'un éditeur tant les pratiques sont complexes et diversifiées. Néanmoins, nous avons décidé de classer leurs fonctions principales comme suit:

– la recherche de nouvelles exploitations pour l'œuvre (trouver des sous-éditions⁽⁸⁾, placer des titres, favoriser la diffusion, trouver un interprète, un producteur ou une maison de disques, des adap-

(5) A. LANGE, *op. cit.*, p. 366.

(6) Les précurseurs de cette tendance furent Charles Trénet, Léo Ferré, Charles Aznavour...

(7) Pierre DELANOË, *Comment écrire une chanson*, Paris, 1988, éd. Paul Beuscher, pp. 29.

(8) Dans l'affaire opposant Léo Ferré aux Editions Fortin Euromusic, le tribunal a estimé que la signature d'un seul contrat de sous-édition n'est pas suffisante pour assurer l'exploitation de l'œuvre à l'étranger (T.G.I., Paris, 3^e ch., 29 avril 1988, *R.I.D.A.*, 1988, n° 138, p. 324; voy. aussi Paris, 4^e ch., 24 nov. 1987, *R.I.D.A.*, 1988, n° 135, p. 96).

tations, des exploitations audiovisuelles ou publicitaires ...) ⁽⁹⁾;

– l'administration qui recouvre la gestion des droits (dans le cas d'une gestion individuelle), le contrôle des droits versés par la société de gestion (en cas de gestion collective) ainsi que la reddition des comptes ⁽¹⁰⁾;

– le soutien de l'auteur, tant sur le plan financier (notamment sous forme d'avance) que sur celui du conseil (comptable, juridique, artistique, logistique...);

– la protection juridique de l'œuvre (formalités de dépôts auprès des sociétés de gestion de droits, défense des droits des auteurs face aux utilisations non autorisées...);

– l'édition graphique pour ceux qui s'y obligent (notamment l'édition et la vente de partitions et de *song books*) ⁽¹¹⁾;

– la promotion de l'œuvre ⁽¹²⁾.

V. Éditeur de musique et producteur de phonogrammes

Amphibologique, le concept d'édition l'est assurément. Cette ambiguïté est notamment due à l'ar-

(9) Dans le cadre de cette mission, la qualité essentielle d'un éditeur sera sa capacité artistique. Le point de départ du travail de tout éditeur demeure la chanson. À partir de là, il appartient à chaque éditeur de faire preuve de créativité. L'éditeur doit trouver la bonne chanson, celle qui conviendra à tel interprète, atteindre l'interprète idoine pour telle adaptation, s'informer sur les tendances du marché, etc. Un bon éditeur sera un homme de relations publiques qui côtoiera ce milieu artistique, à la fois hétéroclite et fermé.

(10) La reddition des comptes est une obligation légale. Voy. art. L.132-13 du C.P.I. et art. 28 de la L.D.A. Les tribunaux français se montrent assez sévères concernant le non-respect de celle-ci en prononçant la résiliation du contrat de cession aux torts de l'éditeur alors que la jurisprudence belge, frileuse, tarde à s'aligner (voy. Paris, 4^e ch., 23 déc. 1969, *D.*, jur., 1970, p. 119; T.G.I., Paris, 3^e ch., 29 avril 1988, *R.I.D.A.*, 1988, n° 138, p. 324; Paris, 4^e ch., 24 novembre 1987, *R.I.D.A.*, 1988, n° 135, p. 96). Au contraire, il a été jugé que le défaut de reddition de comptes (que l'intimé ne réclamait pas) ne peut être retenu comme une faute grave justifiant la résiliation des contrats d'édition. Ce point de vue est critiqué par C. Colombari qui, à juste titre, se place sur le plan de la protection «minimale» des auteurs (Paris, 4^e ch., 6 juin 1997, *D.*, 1998, somm., p. 193).

(11) Selon nous, cette obligation de résultat a perdu son sens en raison de l'évolution des techniques de composition et de la musique. Actuellement, un édi-

teur ne prend généralement en charge l'exploitation d'une œuvre que pour autant que celle-ci soit déjà fixée sur un support sonore. Depuis plusieurs dizaines d'années, les tribunaux français, qui se fondaient sur le non-respect de pareille obligation pour prononcer la résolution d'un contrat rédigé en faveur de l'éditeur, ont accepté l'abandon pur et simple de cette forme d'exploitation (T.G.I., 3^e ch., 29 avril 1988, *R.I.D.A.*, 1988, n° 138, p. 324; Paris, 4^e ch., 6 juin 1997, *D.*, 1998, somm., p. 193).

rivée sur la scène du *show-business* d'un nouvel acteur – le producteur – ainsi qu'au chevauchement fréquent des fonctions. Un manque de clarté qui a conduit le législateur français à définir le contrat d'édition de manière sibylline, en faisant fi des spécificités de l'édition musicale ce qui a concouru à brouiller la frontière entre production, édition musicale et édition dite de librairie. Aussi, l'incertitude entourant cette ligne de partage est parfois reprise par la jurisprudence ⁽¹³⁾. Si dans un premier temps, les deux professions présentent d'embarrassantes similitudes, très vite on peut les dissocier. D'abord, le producteur phonographique connaît un mode de rémunération différent de celui de l'éditeur; il est rémunéré sur son activité commerciale (royalties ou redevances), d'une part, et par le droit voisin, d'autre part. Ensuite, tout en étant complémentaire, leur travail est distinct: le producteur doit fabriquer (ou faire fabriquer) et commercialiser l'enregistrement alors que l'éditeur doit exploiter l'œuvre première, c'est-à-dire lui trouver de nouveaux débouchés. Situation pour le moins malaisée puisque l'éditeur n'a pratiquement aucune prise sur la forme d'exploitation actuellement dominante: l'enregistrement phonographique, lequel appartient au producteur. Sur le plan de la promotion, il y a

teur ne prend généralement en charge l'exploitation d'une œuvre que pour autant que celle-ci soit déjà fixée sur un support sonore. Depuis plusieurs dizaines d'années, les tribunaux français, qui se fondaient sur le non-respect de pareille obligation pour prononcer la résolution d'un contrat rédigé en faveur de l'éditeur, ont accepté l'abandon pur et simple de cette forme d'exploitation (T.G.I., 3^e ch., 29 avril 1988, *R.I.D.A.*, 1988, n° 138, p. 324; Paris, 4^e ch., 6 juin 1997, *D.*, 1998, somm., p. 193).

(12) Cette obligation existe implicitement, en dehors de toute clause contractuelle (Paris, 4^e ch., 2 févr. 1993, *D.*, 1994, somm., p. 94).

(13) Lorsque la Cour de cassation française affirme que la cession par l'auteur à un producteur de phonogrammes du droit de fabriquer des exemplaires de l'œuvre, à charge pour lui d'en assurer la publication et la diffusion commerciale, n'est pas un contrat limité à l'octroi par l'auteur d'une simple autorisation de reproduire l'œuvre, mais doit être qualifiée de *contrat d'édition* au sens des articles L.132-1 et L.132-2 du C.P.I. imposant au producteur-éditeur l'obligation légale d'assurer à l'œuvre une exploitation permanente et suivie, ainsi qu'une diffusion commerciale, elle ne fait qu'entériner la confusion légale entre production de phonogrammes et édition musicale. Elle considère en effet qu'en l'espèce, du fait de sa mission, le «producteur» est chargé «d'éditer l'œuvre» (Cass. fr., 18 oct. 1994, *R.I.D.A.*, 1995, n° 166, p. 271).

aussi des divergences. L'objet de la promotion du producteur est limité à l'enregistrement et ne dure dès lors que quelques semaines après quoi le titre reposera dans un catalogue. Il est donc tenu de rentabiliser son investissement à court terme. Celui de l'éditeur est quant à lui illimité, il travaille à long terme (les droits patrimoniaux subsistent durant toute la vie de l'auteur et pendant soixante-dix ans après sa mort) et possède un fonds qui rapportera des droits d'auteur à l'issue d'une échéance plus lointaine⁽¹⁴⁾. Il en va de même pour l'objet de la reproduction. Le producteur reproduit la prestation d'un interprète sur phonogramme (un enregistrement) alors que l'éditeur autorise l'exploitation de l'œuvre d'un ou plusieurs auteurs sur n'importe quel support et quel qu'en soit le mode. Toutefois, il arrive souvent que l'éditeur soit aussi producteur, situation fréquente qui alimente la confusion.

VI. Le contrat de cession

A. Notions

D'autres formules sont indifféremment utilisées dans la pratique pour désigner le contrat d'édition: contrat de cession, acte de cession ou contrat de cession et d'édition. Dans tous les cas, il s'agit d'un accord écrit conclu entre auteur(s) et éditeur(s) qui a pour objet l'exploitation d'une œuvre et reprend les droits et obligations des parties au contrat.

La doctrine et la jurisprudence, confortées par le choix opéré par le législateur français, semblent récuser la distinction entre *cession* de droits d'exploitation (qu'on peut comparer à une vente en ce qu'elle transfère un droit réel) et *concession* (qu'on peut rapprocher de la licence d'un brevet)⁽¹⁵⁾. En guise d'illustration, notons que les contrats parlent indifféremment de *licence exclusive* ou de *cession*⁽¹⁶⁾.

B. Cadre légal

1. Définition

La loi française comme la loi belge consacrent des dispositions au contrat d'édition, visant par là

l'édition papier exclusivement. Ces dispositions sont impératives et le non-respect de celles-ci est susceptible d'entraîner la nullité de la cession⁽¹⁷⁾. La loi du 30 juin 1994 ne définit pas le contrat d'édition, au contraire de la loi française qui le définit comme suit dans son article L.132-1 du C.P.I.: «Le contrat d'édition est le contrat par lequel l'auteur d'une œuvre de l'esprit ou ses ayants droit cèdent à des conditions déterminées à une personne appelée éditeur le droit de fabriquer ou faire fabriquer en nombre des exemplaires de l'œuvre, à charge pour elle d'en assurer la publication et la diffusion»⁽¹⁸⁾. D'ores et déjà, remarquons que la seule présence du mot «fabriquer» dans une définition légale met celle-ci en décalage avec le métier d'éditeur de musique tel qu'il est exercé depuis plus de trente ans, et qui ne consiste pas à «fabriquer» mais à exploiter une œuvre première (exploitation phonographique, audiovisuelle, multimédia...). Nous embrasserons plus volontiers la définition du contrat de cession et d'édition musicale suivante: «contrat en vertu duquel l'auteur de l'œuvre cède de façon exclusive ses droits de reproduction et de représentation à l'éditeur de musique qui s'engage à exploiter ou à faire exploiter l'œuvre»⁽¹⁹⁾. Il conviendrait de préciser dans cette définition quels sont les droits cédés.

2. Obligations de l'éditeur

L'article 3, § 1^{er}, alinéa 5, de la loi belge sur le droit d'auteur définit l'obligation légale d'un cessionnaire de droits d'auteur en ces termes: «le cessionnaire est tenu d'assurer l'exploitation de l'œuvre conformément aux usages honnêtes de la profession», usages qui ne sont pas codifiés. De plus amples précisions figurent dans les dispositions propres au contrat d'édition mais celles-ci demeurent muettes sur la particularité de l'éditeur musical. En pratique, le contenu des obligations diffère selon que le cessionnaire est un éditeur graphique ou de musique. Et pour cause, le premier fabrique des livres alors que le second exploite une œuvre mais ne fabrique rien. Ainsi, notre loi impose entre autres de prévoir un nombre minimum d'exemplaires ou un minimum garanti de droits d'auteur à charge de l'éditeur (art. 25). Cette obligation de

(14) Paris, 4^e ch., 2 février 1993, *D.*, 1994, somm., p. 94.

(15) A. LUCAS et H. LUCAS, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, éd. Litec, Paris, 2001, p. 390, n° 482. En ce sens: A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur*, Larcier, 1995, p. 157, n° 119.

(16) Intitulé du contrat commenté.

(17) A. BERENBOOM, *op. cit.*, p. 168, n° 130; Paris, 1^{er} ch., 6 septembre 1999, *R.I.D.A.*, 2000, n° 184, p. 344.

(18) Cependant, une définition en avait été donnée dans le projet de loi voté au Sénat (art. 35 du projet, rapport Ch., p. 202).

(19) T. Le VALLOIS, *Droit d'auteur et droits voisins*, ouvrage collectif, éd. Francis Lefèbre, 1996, p. 252.

fabrication et de publication qui pèse sur l'éditeur graphique est donc une obligation de résultat⁽²⁰⁾. Propre à l'édition littéraire et graphique, elle est inappropriée à l'édition musicale. Contrairement à l'obligation actuellement imposée par la doctrine et la jurisprudence françaises dominantes, la plupart des éditeurs sont aujourd'hui totalement persuadés qu'ils ne doivent répondre que d'une obligation de moyen. Faire de l'obligation d'exploiter de l'éditeur de musique une obligation de résultat dessert les intérêts des jeunes auteurs méconnus. Car, dans de telles conditions, quel éditeur oserait encore s'engager pour un auteur n'ayant pas fait ses preuves sur le marché et ainsi promouvoir la création? Néanmoins, à défaut pour les éditeurs de musique de préciser les usages de leur profession et définir expressément leurs obligations, ils courent le risque de voir, en cas de litige, la justice faire droit à cette doctrine et cette jurisprudence. À ce propos, remarquons que le contrat de cession et d'édition musicale ci-après annexé ne prévoit aucun minimum d'exemplaires à fabriquer. On ne trouve que rarement cette obligation dans un contrat d'édition musicale car seuls quelques éditeurs spécialisés éditent – quand ils s'y obligent – des partitions ou les *song-books* de vedettes⁽²¹⁾. Un tel contrat de reproduction graphique, qui peut prendre la forme d'un *addendum* au contrat d'édition, sera plutôt usité dans le secteur de la musique classique. Quant au minimum de droits d'auteur garanti, si on peut l'assimiler aux avances récupérables mais non remboursables qu'un éditeur donne à l'auteur, son application s'est, elle aussi, raréfiée car seuls les créateurs ayant fait leurs preuves parviendront à l'obtenir. Considérons par conséquent que, si l'éditeur doit assurer l'édition graphique des œuvres dans les conditions prévues au contrat, cette obligation légale est inadaptée à l'édition musicale et ne correspond certainement pas à l'obligation principale de ce type d'éditeur. Quelle est la mission principale que la partie créatrice entend confier à la partie éditrice? La recherche de l'exploitation commerciale maximale de l'œuvre, peu importe la forme que prend cette exploitation (graphique, phonographique, audiovisuelle...). Cette obligation peut être parfaitement remplie en dehors de toute reproduc-

tion. Énonçons l'hypothèse d'un auteur ayant enregistré son œuvre musicale (sans parole ni interprète) sur un cédérom à partir de son ordinateur. Si parmi les débouchés que l'éditeur a trouvé pour l'œuvre, figure le placement de celle-ci comme *jingle* pour une émission télévisée et radiophonique à grand succès, laquelle sera diffusée (et donc engendrera des droits) pendant plusieurs dizaines d'années (par exemple «Les Grosses Têtes»), il sera difficile de soutenir que l'éditeur en question n'a pas rempli son devoir d'exploitation. Or, il n'y a eu dans cet exemple aucune reproduction, la reproduction phonographique n'étant pas, en tant que telle, une obligation qui incombe à l'éditeur de musique. Il ne s'agit là que d'un moyen permettant de remplir l'obligation de diffusion de l'œuvre auprès du public⁽²²⁾. L'amalgame de deux activités distinctes est à l'origine de cette confusion: celles de l'édition musicale et de la production phonographique. C'est le producteur qui, en vertu d'un contrat d'artiste ou de production, est tenu par une obligation de production (réalisation de l'enregistrement) et de reproduction (dudit enregistrement sur support sonore destiné à la commercialisation). En aucun cas l'éditeur ne sera partie au contrat de production à moins qu'il n'effectue lui-même la fixation de l'œuvre sous forme phonographique, auquel cas, il serait éditeur-producteur et aucune obligation de réaliser des enregistrements ne pèse sur lui au regard des usages professionnels des éditeurs de musique qui, hélas! ne sont toujours pas codifiés⁽²³⁾. L'obligation principale de l'éditeur de musique consiste donc à *assurer une exploitation permanente et suivie de l'œuvre* pour lui donner toutes ses chances de succès auprès du public et il s'agit bien là, selon nous, d'une obligation de moyen, «aussi longtemps que l'œuvre est susceptible de plaire»⁽²⁴⁾. Une obligation qui reste souvent difficile à remplir et dont le résultat n'est, sauf clause contraire, jamais garanti. Atteindre l'interprète peut prendre des années et on ne sera jamais sûr que cela débouchera sur un enregistrement. «En clair, ce n'est pas parce que l'éditeur n'a pas pu obtenir l'enregistrement ou l'exploitation en spectacle des œuvres cédées qu'il n'a pas respecté son obligation d'exploitation de l'œuvre, dès lors qu'il a pris les contacts suffisants auprès des professionnels afin

(20) A. LUCAS et H. LUCAS, *op. cit.*, p. 464, n° 583.

(21) La plupart des éditeurs de musique qui doivent remplir pareille obligation font appel à un éditeur graphique spécialisé. Il existe plusieurs formes d'exploitation graphique: l'édition et la vente de partitions ou de *song books* mais aussi la reproduction des paroles ou du titre de l'œuvre sur affiches, T-shirts (tout ce qui touche au merchandising), sur le Web, sur des karaoké

vidéo (à ce propos, voy. T.G.I. Paris, 3^e ch., 26 novembre 1997, *R.I.D.A.*, 1998, n° 176, p. 455).

(22) T. LE VALLOIS, *Droit d'auteur et droits voisins*, ouvrage collectif, éd. Francis Lefebvre, 1996, p. 254.

(23) T.G.I. Paris, 3^e ch., 16 octobre 1970, *R.I.D.A.*, 1971, p. 184.

(24) T.G.I. Paris, (3^e ch., 29 avril 1988, *R.I.D.A.*, 1988, n° 138, p. 324.

que ces exploitations aient lieu»⁽²⁵⁾. Ainsi a-t-il fallu trois ans pour que Barbra Streisand puisse entendre la chanson «Free again». Par contre, en ce qui concerne la chanson «La vie est belle» de Sacha Disrel, devenue «The good life», dans sa version anglaise, l'affaire a été conclue avec Tony Bennett dans un ascenseur à New York. Dans le procès opposant Julien Clerc et consorts à la société Éditions le Rideau rouge, le juge reconnaît le bien-fondé du grief qui était fait à cette société de ne pas avoir assuré une exploitation permanente et suivie des œuvres cédées, conformément aux dispositions de l'article 57 de la loi du 11 mars 1957. L'obligation de l'éditeur de musique y est clairement précisée: «l'éditeur se doit, *sans toutefois être tenu d'un résultat*, excepté lorsqu'une obligation précise de résultat est inscrite dans le contrat, de faire vivre les œuvres qui lui sont cédées, par tous les moyens techniques à sa disposition, il ne peut s'exonérer de ces obligations qu'en prouvant qu'il a fait toutes diligences pour assurer l'exploitation de l'œuvre, tant l'exploitation graphique que phonographique, et à des fins de représentation publique»⁽²⁶⁾. En cas de conflit entre l'auteur et l'éditeur, ce dernier devra donc prouver que l'œuvre a été suffisamment communiquée⁽²⁷⁾. Il lui est par conséquent vivement conseillé de conserver tous documents attestant des moyens qu'il a mis en œuvre pour assurer une diffusion commerciale optimale de l'œuvre. Si nous nous rallions sans conteste à cette opinion qui épouse la réalité concrète du métier d'éditeur de musique, une grande partie de la doctrine et de la jurisprudence françaises fait de l'obligation d'ex-

ploiter une obligation de résultat dont l'éditeur ne peut s'exonérer qu'en invoquant des circonstances ayant le caractère de la force majeure⁽²⁸⁾. Cette jurisprudence estime que l'éditeur de musique qui s'est fait céder le droit de reproduction d'une œuvre musicale selon tous les procédés (graphiques et sonores) contracte dans le même temps l'obligation de diffuser effectivement dans le public des enregistrements sonores de l'œuvre en cause. Mais récemment, la cour d'appel de Paris a affirmé ne pas voir dans l'obligation de l'éditeur une obligation de résultat, mais une obligation de moyens, tout en précisant que la charge de la preuve incombe à l'éditeur⁽²⁹⁾. Dans un autre cas d'espèce, la cour relève que si l'éditeur ne peut assurer le succès d'une œuvre (à l'impossible nul n'est tenu), il entre dans ses obligations de faire toutes diligences pour porter à la connaissance du public l'œuvre dont les droits ont été cédés⁽³⁰⁾.

C. Cadre contractuel

L'important, lors de la signature de pareils contrats, est de savoir ce qu'on cède, pour combien de temps, à quel prix et pour quel territoire. À la seule lecture de l'intitulé, on aura compris que le présent contrat n'est pas un simple contrat d'édition mais un contrat de cession *et* d'édition musicale. À ce stade-ci, l'auteur qui s'apprête à le signer doit savoir qu'il va céder à l'éditeur (art. I) tous ses droits patrimoniaux sous réserve du droit de gestion qu'il a concédé aux sociétés d'auteurs⁽³¹⁾.

(25) P.-M. BOUVERVY, *Les contrats de la musique*, I.R.M.A., Paris, 1999, p. 26, n° 42. Il a été jugé que l'absence de contrats de sous-édition pourrait attester d'une exploitation insuffisante voire inexistante et justifier la résiliation du contrat d'édition aux torts de l'éditeur (Paris, 4^e ch., 24 nov. 1987, *R.I.D.A.*, 1988, n° 135, p. 96).

(26) T.G.I. Paris, 3^e ch., 13 décembre 1989, *R.G.*, n° 2.635/89.

(27) Voy. la résiliation pour défaut d'exploitation permanente et suivie prononcée par la cour d'appel de Paris d'un contrat d'édition signé en 1920 alors même que la loi française du 11 mars 1957 n'est pas applicable (Paris, 4^e ch., 5 mars 1981, *R.I.D.A.*, 1981, n° 110, p. 193).

(28) Cass., 1^{re} ch., 29 juin 1971, *R.I.D.A.*, 1971, n° 70, p. 136; Cass., 1^{re} ch., 18 octobre 1977, *R.I.D.A.*, 1978, n° 97, p. 170; H. DESBOIS, «L'obligation de publication et de diffusion des éditeurs de musique», *R.I.D.A.*, 1968, n° 58, p. 163; T.G.I. Seine, 11 mai 1968, *R.T.D. com.*, 1968, p. 1053, obs. DESBOIS; Paris, 4^e ch., 23 décembre 1969, *D.*, jur., 1970, p. 119).

(29) Paris, 4^e ch., 28 octobre 1992, *D.*, 1994, somm., p. 93, obs. C. COLOMBET, confirmant T.G.I. Paris, 3^e ch., 20 mars 1991.

(30) Paris, 4^e ch., 6 juin 1997, *D.*, 1998, somm., p. 193, confirmant T.G.I. Paris, 30 novembre 1994; Paris, 4^e ch., 2 février 1993, *D.*, somm., p. 93, obs. C. COLOMBET.

(31) La Cour de cassation française estime avec raison que seule l'administration du droit est transférée à la Sacem, l'exercice du droit demeurant dans les mains de l'auteur, sans quoi seule la société de gestion aurait été habilitée à agir en contrefaçon. Pour une critique de cette restriction de l'apport à la seule administration des droits patrimoniaux, voy. A. KEREVER, note sous Cass. fr., 24 février 1998, *R.I.D.A.*, 1998, n° 177, p. 227, tout en sachant que la *R.I.D.A.* est éditée par la Sacem. Sur le sens qu'il convient de donner à cette cession, voy. aussi E. DE VISSCHER et B. MICHIAUX, *Précis de droit d'auteur et des droits voisins*, Bruylant, Bruxelles, 2000, pp. 402 et s.

1. Clauses générales

L'auteur et/ou le compositeur peut céder des droits plus ou moins étendus à un éditeur. Certaines mentions doivent impérativement figurer dans l'acte de cession. Outre le nom des ayants droit, leur qualité (auteur, compositeur...) ainsi que leur signature, le titre de l'œuvre cédée et la date de conclusion du contrat, il conviendra de prêter une attention particulière à la durée de la cession, le territoire concerné, les différents modes d'exploitation cédés et la répartition des droits.

a) La durée de la cession

L'acte de cession doit indiquer la période pendant laquelle les droits seront cédés. Elle est souvent égale à la durée du droit d'auteur. Cela signifie que l'auteur cède ses droits pour toute la durée de sa vie et soixante-dix ans après sa mort, soit pour plus d'un siècle. Et cela, sans qu'aucune clause de résiliation ne figure au contrat commenté. Les éditeurs et l'U.R.B.E.M. (Union royale belge des éditeurs de musique) sont favorables à une cession pour cette durée au motif que seul le long terme permet aux éditeurs de travailler sur le catalogue et de remplir leur rôle culturel. Cela est vrai dans le chef d'un bon éditeur de musique, lequel favorisera la création et l'exploitation des œuvres musicales en investissant dans l'édition musicale une bonne part des droits engendrés par celle-ci. Il n'empêche qu'il conviendra de s'assurer que l'éditeur travaille effectivement pendant le temps que durera la cession. À défaut de quoi l'auteur ou ses ayants droits pourrait se voir rétrocéder la totalité de ses droits. Cette pratique reconnue en France depuis longtemps n'a cependant pas encore trouvé d'écho dans la jurisprudence belge⁽³²⁾.

(32) Il est dommage pour la science juridique qu'une telle question soulevée devant les tribunaux se soit soldée par un jugement d'accord du 20 octobre 1998 aux termes duquel l'éditeur rétrocède au demandeur (auteur-compositeur mondialement connu) l'ensemble des droits éditoriaux concernant une trentaine de ses œuvres à charge pour ce dernier de se désister de l'action qu'il avait introduite. Voy. en France: T.G.I. Paris, 3^e ch., 29 avril 1988, *R.I.D.A.*, 1988, n° 138, p. 324; Paris, 4^e ch., 23 décembre 1969, *D., jur.*, 1970, p. 119.

(33) À propos du caractère *intuitu personae* du contrat d'édition, celui-ci est parfois contesté en ce sens qu'il est fort probable que l'éditeur originaire décède avant l'auteur et que le contrat d'édition continue d'engendrer des droits d'auteur au profit des ayants droit durant soixante-dix ans après la mort de l'auteur.

b) Le territoire sur lequel porte la cession

La loi oblige les parties à préciser quelle sera l'aire géographique dans laquelle les droits cédés pourront être exploités par le cessionnaire. La relation auteur-éditeur étant avant tout une relation de confiance partagée, il peut arriver qu'un auteur américain, par exemple, conclue avec un éditeur belge un contrat permettant l'exploitation de l'œuvre sur le territoire du Benelux plutôt que de conclure avec un éditeur de son pays qui pourrait éventuellement se faire représenter par un sous-éditeur (cessionnaire de l'éditeur originel) au Benelux⁽³⁴⁾. L'éditeur qui a acquis les droits pour le monde entier doit donc exploiter l'œuvre à l'étranger. Ne pas avoir conclu de contrats de sous-édition et ne pas avoir cherché à faire connaître les œuvres à l'étranger feront, par exemple, preuve d'une carence caractérisée justifiant la résiliation du contrat d'édition aux torts de l'éditeur⁽³⁵⁾.

c) Les modes d'exploitation cédés

En ce qui concerne les droits patrimoniaux, les parties doivent préciser les modes d'exploitation compris dans la cession⁽³⁶⁾. L'article 3 de la loi du 30 juin 1994 est ainsi libellé: «pour chaque mode d'exploitation, la rémunération de l'auteur, l'étendue et la durée de la cession doivent être déterminées expressément». Aussi, acquérir sans autre précision le droit de reproduction et le droit de communication au public ne suffit pas, mais à l'inverse, la loi n'exige nullement une longue énumération qui serait superflue⁽³⁶⁾. En droit français, l'article L.131-3 du C.P.I. stipule que «la transmission des droits de l'auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession et que le domaine d'exploitation des droits cédés soit déli-

(34) Paris, 4^e ch., 24 novembre 1987, *R.I.D.A.*, n° 135, 1988, p. 96.

(35) Le droit moral est inaliénable (*sensu lato*) et donc incessible (Paris, 4^e ch., 23 novembre 1977, *Ann. propr. ind.*, 1979, p. 68), sauf que son exercice peut être confié à un mandataire et que, par ailleurs, la jurisprudence accepte les renonciations, même anticipées, à son exercice (A. LUCAS et H. LUCAS, *op. cit.*, p. 308, n° 376). Cette question est aussi abordée par la doctrine belge: «Dans les faits, un auteur ne pourra donc céder ses droits moraux mais il pourra, sans s'en départir, refuser expressément de s'en prévaloir, le cas échéant» (S. HOEBEKE et B. MOUFFE, *Le droit de la presse*, Bruylant, 2000, p. 214, n° 409).

(36) A. BERENBOOM, *op. cit.*, p. 160, n° 22.

mité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée». Une modification unilatérale de la destination contractuelle constitue donc une atteinte aux droits patrimoniaux⁽³⁷⁾. De la sorte, l'utilisation d'une œuvre musicale à des fins publicitaires est considérée comme une destination particulière qui doit, outre l'autorisation donnée par l'éditeur, être expressément autorisée par les ayants droit sous peine, pour cette nouvelle destination, d'être une contrefaçon, et doit donner lieu à une rémunération distincte. La liste qui suit n'est pas exhaustive mais donnera une idée plus précise de l'éventail des exploitations qui peuvent être autorisées par l'éditeur: l'adaptation d'une œuvre (arrangement⁽³⁸⁾, traduction, fragmentation⁽³⁹⁾, variation, changement de genre musical, réduction pour certains instruments, *sampling*⁽⁴⁰⁾, chorégraphie, opéra, comédie musicale, clip musical...), le doublage d'une interprétation, la fixation (graphique, sonore, audiovisuelle), le merchandising (reproduction sur des jouets, vêtements, objets publicitaires...), la synchronisation audiovisuelle⁽⁴¹⁾, l'utilisation publicitaire...

d) La rémunération (répartition des droits)

La plupart des contrats de cession de droits d'auteur étant à titre onéreux; ils prévoient au profit de l'auteur une rémunération. Dans le cadre de cet article, nous commenterons le mode de rémunération propre aux créateurs (auteur, compositeur...) et aux éditeurs (coéditeur, sous-éditeur...), lesquels ont une communauté d'intérêt. Auteurs et éditeurs sont rémunérés par les droits d'auteur, le plus souvent via la société de gestion (Par exemple: la Sacem en France et la Sabam en Belgique). Cette dernière perçoit des *droits d'exécution publique* (auprès

des télédistributeurs, radiodiffuseurs, organisateurs de spectacles vivants, cinémas, restaurants...) ainsi que des *droits de reproduction mécanique* avant toute exploitation (CD, video, karaoké...) auprès de tous ceux qui fabriquent des phonogrammes⁽⁴²⁾. À la fin de chaque exercice, le produit net des perceptions effectuées dans chacune des rubriques est partagé entre les ayants droit des œuvres exécutées, diffusées, représentées et reproduites⁽⁴³⁾. Mais dans quelles proportions ces droits vont-ils être répartis? En Belgique, la Sabam impose des clés de répartition. Vous l'aurez pressenti, la question de la rémunération est au cœur de toutes les attentions quand elle n'est pas pomme de discorde. La situation peut se complexifier à souhait tant il peut y avoir d'intervenants: coéditeur, sous-éditeur, co-sous-éditeur, etc.

1° En ce qui concerne les droits de représentation et d'exécution publique

En France comme en Belgique, les clés de répartition applicables sont déterminées de manière statutaire. Les éditeurs, de par leur adhésion à la société de gestion, en acceptent l'application. La déclaration faite par l'éditeur ne peut en aucun cas prévoir à son profit une quote-part supérieure ou inférieure sauf en ce qui concerne les œuvres étrangères⁽⁴⁴⁾. Selon les clés Sabam et Sacem, l'éditeur bénéficie de 4/12^{es} à 6/12^{es} des droits d'exécution totaux⁽⁴⁵⁾.

2° En ce qui concerne les droits de reproduction mécanique

En France, le partage des droits de reproduction mécanique provenant de l'exploitation phonographique et/ou vidéographique est déterminé conventionnellement par les parties (créateurs et

(37) A. KEREVER, «Chronique de jurisprudence», *R.I.D.A.*, 1996, n° 170, p. 181.

(38) Concerne la transformation d'une œuvre musicale avec ou sans paroles par l'adjonction d'un apport musical de création intellectuelle (art. 68, régl. gén. Sacem).

(39) Vise la reproduction d'un extrait d'une œuvre sur un support sonore ou audiovisuel.

(40) On vise ici la reprise d'une partie d'un enregistrement existant afin de l'insérer dans une nouvelle chanson. On parle aussi de *sound sampling* ou d'échantillonnage de sons.

(41) Concerne l'incorporation d'une œuvre musicale dans un film cinématographique, un documentaire, une publicité, un film d'entreprise...

(42) La Belgique est encore l'un des rares pays où c'est la même société (la Sabam) qui perçoit et répartit les droits de reproduction mécanique et tous les droits d'exécution publique. En France par exemple, les droits de reproduction mécanique sont perçus par la S.D.R.M. et répartis par la Sacem alors que les droits d'exécution publique sont perçus et répartis par la Sacem.

(43) Insistons sur le fait que ces organismes n'ont pas qualité pour octroyer des autorisations préalables à une quelconque exploitation de l'œuvre (T.G.I. Créteil, 1^{er} ch., 13 janv. 1998, *Gaz. Pal.*, 1998, 2, somm., p. 451).

(44) Article 59 du règlement général de la Sacem.

(45) En Belgique, voy. annexe au règlement général de la Sabam. En France, le mode de répartition est similaire, ces paramètres étant reconnus de manière internationale.

éditeurs)⁽⁴⁶⁾. Il doit donc impérativement figurer dans la cession. En Belgique aussi, les parties fixent librement le pourcentage revenant à chacune d'entre elles mais, à condition que la part de l'éditeur ne dépasse pas 50%, sauf dérogation accordée par le conseil d'administration⁽⁴⁷⁾.

2. Clause relative à une éventuelle sous-édition à l'étranger

Cette clause, d'une importance capitale, permet à l'éditeur original de passer un accord (contrat de sous-édition) avec un éditeur membre d'une société étrangère. Un contrat de sous-édition d'œuvres musicales (avec ou sans texte) est une convention écrite par laquelle un éditeur original cède à un représentant à l'étranger, que l'on nomme sous-éditeur, *soit* une ou plusieurs œuvres de son catalogue (contrat dit particulier en France ou individuel en Belgique), *soit* l'ensemble des œuvres composant la totalité d'un catalogue ou la totalité des œuvres d'un compositeur, auteur, ... au sein de ce catalogue (contrat général de représentation ou contrat général), *soit* les œuvres qu'il acquiert au fur et à mesure en exerçant son droit de préférence (contrat d'option). L'éditeur original se fera représenter à l'étranger par un sous-éditeur local lorsqu'il souhaitera promouvoir l'exploitation d'une œuvre dans un territoire spécifique. Il y aura donc cession d'une partie des droits au profit du sous-éditeur. Mais au préjudice de qui? À supposer que l'éditeur signe un contrat de sous-édition pour l'exploitation de l'œuvre à l'étranger, le sous-éditeur sera-t-il payé sur les droits de reproduction mécanique totaux ou sur la part éditoriale? La pratique connaît deux manières de répartir les droits en cas de sous-édition: soit sur les droits éditoriaux, soit sur les droits totaux⁽⁴⁸⁾. Si la première part d'un sentiment de bon sens puisque c'est l'éditeur qui décide de déléguer une partie de son travail à l'éditeur étranger, c'est la deuxième qui sera généralement d'application alors qu'elle doit être clairement critiquée: l'éditeur

ne peut en effet céder plus de droits et d'obligations qu'il n'en détient. S'il existe un sous-éditeur, il bénéficiera d'une part des seuls droits éditoriaux. Si cette sous-édition nécessite des adaptations ou arrangements particuliers, l'arrangeur sera lui aussi payé soit sur la part éditoriale, soit sur la part revenant aux ayants droits originaux selon que l'œuvre adaptée est la partition ou le texte⁽⁴⁹⁾. En cas de nouvelles sous-éditions autorisées par le premier sous-éditeur, celles-ci devront être réglées par des accords conclus directement entre ceux-ci et n'affecteront dès lors que la part du premier sous-éditeur. Les exploitations à l'étranger sont un nid à litiges et sont souvent mal perçues pour la raison que le contrôle de la gestion des recettes est pratiquement inexistant. Mais elles s'avèrent parfois incontournables pour la bonne marche commerciale de l'exploitation d'une œuvre à l'étranger. Car si les ayants droit touchent un plus petit pourcentage, il sera, en raison d'une exploitation dans le monde entier, calculé sur un montant beaucoup plus gros.

Notons enfin que les artistes qui ne méritent en principe pas de droits d'auteur négocient parfois un intéressement aux droits d'auteur. S'ils sont renommés, ils disposeront souvent de leur propre structure éditoriale et seront au minimum coéditeurs sinon, il arrive qu'ils négocient un reversement commercial.

3. Clause déterminant la loi applicable

Dans la plupart des cas, l'œuvre qui a fait l'objet d'un contrat d'édition est vouée à une exploitation commerciale internationale. La qualification de contrat international fonde les parties à choisir le droit applicable à leur contrat et rien ne les empêche de choisir une loi étrangère même si tous les éléments de la situation sont localisés dans un seul pays⁽⁵⁰⁾. À défaut d'un tel choix, le juge appliquera la loi du lieu où le débiteur de la prestation caractéristique a sa résidence habituelle ou son établissement principal⁽⁵¹⁾.

(46) Article 8 des statuts de la Sacem. Par contre, le partage des droits de reproduction mécanique engendrés par la diffusion d'une œuvre à l'aide d'un support sonore est statutaire et se ventile à raison de 25% pour l'auteur, 25% pour le compositeur et 50% pour l'éditeur.

(47) Article 44, c, du règlement général de la Sabam.

(48) C'est le cas visé par l'article XIII du présent contrat. Les auteurs ayant donné leur accord lors de la signature du contrat d'édition, l'éditeur ne devra plus s'enquérir de leur consentement lors de la conclusion du contrat de sous-édition.

(49) Notons qu'en vertu du contrat commenté (article VII), l'éditeur est autorisé à reproduire, publier [...] toutes traductions, adaptations (ce qui vise aussi les arrangements) sans consultation préalable des ayants droit intellectuels, ce que nous ne pouvons que critiquer.

(50) M. JOSSELIN-GALL, *Les contrats d'exploitation du droit de la propriété littéraire et artistique*, éd. G.L.N. Joly, Paris, 1995, p. 367, n° 311.

(51) M. JOSSELIN-GALL, *op. cit.*, p. 377, n° 315.

VII. Conclusion

D'abord, en ce qui concerne le contrat commenté, concluons en exprimant l'idée qu'une cession aussi large ne peut être acceptée sans contrepartie. L'auteur est en droit d'attendre de l'éditeur qu'il déploie, pendant le temps que durera la cession (souvent la durée de vie de l'auteur et soixante-dix ans après sa mort), tous les moyens nécessaires pour exploiter l'œuvre. La signature d'un contrat d'édition est donc une affaire de confiance mutuelle et le choix judicieux d'un éditeur – lorsqu'un tel choix existe – capital parce que ce personnage est central dans la carrière d'un auteur-compositeur. Sa fonction ne se limite pas à toucher des droits, il doit exploiter l'œuvre de manière permanente et suivie. Il fournit aussi tout un travail administratif ainsi que créatif. En matière de musique, l'obligation de diffusion qui lui incombe ne se borne pas à la vente de partitions mais s'étend à la promotion et à la communication de l'œuvre auprès de personnes susceptibles de l'exécuter (chanteurs, musiciens...) ou de financer les enregistrements (producteur), concerts (producteur de spectacles), etc.

Son activité est particulièrement compliquée à circonscrire en raison des différentes formes qu'elle peut prendre et n'est plus réductible à sa définition originelle. Mais le flou artistique subsiste du fait de la législation qui fait référence aux usages de la profession sans les préciser. Il est évident que le législateur n'a jamais pris en compte l'édition musicale, se contentant d'adopter quelques dispositions relatives à l'édition graphique. Ensuite, en ce qui concerne le métier, il serait trompeur de croire que l'éditeur de musique ne sert à rien; il répond à un besoin de l'auteur, celui de voir son œuvre exploitée. Ne nous voilons pas la face, beaucoup d'auteurs-compositeurs remettent en cause la légitimité de la part éditoriale. Les questions fusent. L'édition musicale se prête-t-elle à une exploitation permanente alors que la musique actuelle est éphémère? Nous continuons à penser qu'un éditeur de musique a un rôle culturel et commercial non négligeable à jouer. Hélas, ce beau métier est victime d'une image ternie par les agissements de certains acteurs peu scrupuleux dont le seul but est de s'arroger le bénéfice des droits éditoriaux. Juguler ce phénomène pourrait passer par une codification des usages honnêtes de la profession. À défaut d'écourter la durée de la cession, on pourrait prévoir des clauses de résiliation comme on en rencontre fréquemment dans le monde des affaires. Les pistes ne manquent pas. À ce titre, nous ne pouvons qu'encourager la profession à se doter d'un code de déontologie et, pourquoi pas, d'un jury d'éthique comme il en existe déjà dans d'autres domaines, en matière de publicité par exemple.

Contrat de cession et d'édition d'œuvre musicale

(contrat SACEM)

Entre les soussignés:

M. ...

ci-après dénommé(e)s l'AUTEUR, d'une part,
et:

M. ...

ci-après dénommé(e)s l'ÉDITEUR, d'autre part,

Il a été convenu et décidé ce qui suit:

Clauses générales

Article I. – 1° L'AUTEUR cède à l'ÉDITEUR qui l'accepte, selon les modalités et conditions ci-après définies, sous réserve en particulier des droits antérieurement consentis par lui aux Sociétés d'Auteurs et à l'exception des attributs d'ordre intellectuel et moral attachés à sa personne, son droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous, sur l'ŒUVRE suivante, dont l'AUTEUR est propriétaire, ainsi que sur le titre de cette œuvre: ... ci-dessus et ci-après dénommée: l'ŒUVRE.

2° Le droit de propriété ainsi cédé comportant, sous les réserves et conditions précitées, la totalité du droit exclusif d'exploitation de l'ŒUVRE sous quelque forme et par quelque moyen que ce soit, comprend notamment, sous les mêmes réserves et conditions, la totalité du droit de reproduction et la totalité du droit de représentation et d'exécution publique et, d'une manière générale, la totalité des droits qui sont et seront reconnus et attribués aux Auteurs sur leurs œuvres par les dispositions législatives ou réglementaires et les décisions judiciaires et arbitrales de tous pays ainsi que par les Conventions internationales actuelles et futures.

3° 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. L'utilisation du titre de l'ŒUVRE comme titre d'un ouvrage relevant d'un autre genre, tel que film, roman, pièce de théâtre, etc., ne pourra intervenir que sur accord conjoint de l'AUTEUR et de l'ÉDITEUR.

4° La présente cession comprend aussi celle de la propriété du manuscrit de l'ŒUVRE, remis par l'AUTEUR à l'ÉDITEUR.

Article II. — La présente cession est consentie par l'AUTEUR à l'ÉDITEUR pour l'univers entier.

Article III. – 1° La présente cession est consentie pour toute la durée de la protection actuelle-

ment accordée et qui sera accordée dans l'avenir aux auteurs, à tous leurs successeurs, héritiers et ayants droit par les dispositions législatives ou réglementaires et les décisions judiciaires ou arbitrales de tous les pays ainsi que par les Conventions internationales actuelles et futures, quel que soit le motif d'une extension ou d'une prorogation de la durée de la protection et même si une telle mesure était motivée par des considérations propres à la personne des auteurs.

2° Il est précisé, en tant que de besoin, que la présente cession comprend également toutes les périodes successives de protection actuellement instituées et qui viendraient à être instituées dans l'avenir au profit des auteurs, de leurs successeurs, héritiers et ayants droit dans l'univers.

3° Il est aussi précisé, en tant que de besoin, que la présente cession comprend notamment la cession par l'AUTEUR à l'ÉDITEUR, à titre exclusif et irrévocable, du droit de *copyright* prévu par la législation des Etats-Unis. En conséquence, l'ÉDITEUR est subrogé à titre exclusif dans le droit de l'AUTEUR de prendre le *copyright* original, et de faire tous dépôts et inscriptions utiles au bureau du *copyright* à Washington et ce conformément aux stipulations de la législation américaine.

Article IV. — 1° L'AUTEUR garantit à l'ÉDITEUR, contre tous troubles, revendications et évictions quelconques, l'exercice paisible et exclusif du droit de propriété qu'il lui a cédé présentement et s'engage envers lui à faire respecter ce droit et à le défendre contre toutes les atteintes qui lui seraient portées.

2° L'AUTEUR déclare qu'il n'a introduit dans son ŒUVRE aucune reproduction ou réminiscence susceptible de violer les droits de tiers et qu'il ne l'a ni cédée ni hypothéquée antérieurement. Il s'engage à indemniser, le cas échéant, l'ÉDITEUR de toutes réclamations fondées et de toutes dépenses ou dommages qui pourraient en résulter pour lui à la suite de telles réclamations.

3° L'AUTEUR s'engage, en ce qui le concerne, et oblige ses héritiers, successeurs et ayants droit, à fournir à l'ÉDITEUR, sur simple demande de ce dernier, tous pouvoirs et documents et à remplir toutes formalités que l'ÉDITEUR estimerait nécessaires afin de lui permettre de s'assurer l'exercice paisible et exclusif du droit de propriété par lui acquis et de le faire respecter par tous.

4° En outre, à l'appui de sa garantie l'AUTEUR donne dès maintenant à l'ÉDITEUR, en tant que de besoin, un pouvoir général et irrévocable, annexé au présent contrat, destiné à lui permettre d'agir en toutes circonstances et occasions en vue de sauvegarder l'exercice du droit de propriété dont il est devenu cessionnaire.

5° L'AUTEUR reconnaît que l'ÉDITEUR ne pourra jamais être tenu pour responsable ni être

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 arbitrages auxquels l'ÉDITEUR aurait jugé utile de participer tant en demande qu'en défense à l'occasion de l'exercice du droit de propriété qui lui est présentement cédé.

Article V. — L'AUTEUR reconnaît, en tant que de besoin, que l'ÉDITEUR peut autoriser des mandataires, des représentants ou des agents choisis par lui à exercer tout ou partie du droit de propriété qui lui est présentement cédé.

Droit de reproduction

Article VI. — 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 et non encore connus qui permettent et permettront de communiquer cette ŒUVRE au public d'une manière indirecte, notamment la copie, la gravure, l'imprimerie, le dessin, la photographie, l'enregistrement mécanique, électrique, magnétique, cinématographique, vidéographique, sans que ces indications soient limitatives.

Article VII. — 1° En conséquence de la cession faite présentement par l'AUTEUR de son droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous, tel que défini à l'article I (1° et 2° ci-dessus), à l'ÉDITEUR, celui-ci a le droit, à l'exclusion de quiconque, de reproduire, éditer, publier, vendre, louer, mettre en circulation de quelque manière que ce soit et partout où bon lui semblera toutes reproductions de l'ŒUVRE, dans telle forme et telle publication que ce soit, et d'autoriser qui que ce soit à en effectuer et mettre en circulation des reproductions de toute nature.

2° L'ÉDITEUR a également le droit exclusif de reproduire, éditer, publier, vendre, louer, mettre en circulation de quelque manière que ce soit et partout où bon lui semblera, toutes traductions, adaptations, à l'exception des adaptations audiovisuelles qui font l'objet du contrat de cession du droit d'adaptation audiovisuelle conformément à l'article 10-11 de la loi du 3 juillet 1985, versions, transcriptions, réductions, ainsi que tous arrangements, abrégés, fragments et extraits de l'ŒUVRE.

3° L'ÉDITEUR a le droit d'autoriser qui que ce soit à effectuer et mettre en circulation tout ou partie des reproductions et publications visées dans les paragraphes 1° et 2° du présent article.

4° Toutefois, l'AUTEUR ayant apporté son droit de reproduction mécanique à la Sacem ou à l'A.C.E., ou ayant confié l'administration dudit droit, par voie d'apport ou de mandat, à la S.D.R.M. ou à tout autre organisme, il est expressément entendu que la gérance du droit de reproduction

mécanique sur l'ŒUVRE sera exercée par l'organisme à ce habilité en vertu des contrats d'apport ou de mandat souscrits, et ce pendant la période de validité de ces contrats.

Article VIII. – 1° L'AUTEUR s'engage à remettre à l'ÉDITEUR dans un délai de quinze jours le manuscrit complet de l'ŒUVRE dans une forme complètement achevée qui en permette la reproduction graphique normale telle que prévue à l'article X ci-après, faute de quoi le présent contrat sera purement et simplement résilié si l'ÉDITEUR le désire.

2° L'ÉDITEUR pourra n'accepter d'effectuer les modifications que l'AUTEUR désirerait apporter à l'ŒUVRE pendant la fabrication des reproductions de celle-ci ou après sa publication que si l'AUTEUR le dédommage des frais de toute nature occasionnés par ces modifications.

Article IX. – 1° L'AUTEUR à qui seront envoyées les épreuves s'engage à les lire et à les retourner corrigées dans un délai maximum de 15 jours, la dernière épreuve étant revêtue du bon à tirer. Au cas où l'AUTEUR ne retournerait pas les épreuves dans le délai prévu l'ÉDITEUR pourra confier aux frais de l'AUTEUR les épreuves à un correcteur de son choix et procéder au tirage.

2° En aucun cas l'ÉDITEUR ne sera rendu responsable par l'AUTEUR des fautes qui seraient relevées dans les reproductions de l'ŒUVRE publiées par lui ou avec son autorisation.

Article X. – L'ÉDITEUR s'engage envers l'AUTEUR à assurer à l'ŒUVRE une exploitation permanente et suivie ainsi qu'une diffusion commerciale conforme aux usages de l'Édition de Musique française.

La première reproduction graphique de l'ŒUVRE sera effectuée à un minimum de CENT exemplaires.

Droit de représentation et d'exécution publique

Article XI. – 1° Il est ici rappelé qu'aux termes de l'article I du présent contrat la cession faite à l'ÉDITEUR par l'AUTEUR de son droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous, à l'exception des attributs d'ordre intellectuel et moral compris dans ce droit, sur l'ŒUVRE, comprend, sous la réserve figurant audit article I, la cession de la totalité du droit de représentation et d'exécution publique de l'AUTEUR sur ladite ŒUVRE et que cette cession est soumise à toutes les clauses générales inscrites dans le présent contrat.

2° Par conséquent, sous réserve des apports faits ou des mandats donnés respectivement par les parties, à la Sacem et/ou à tout organisme à ce habilité en vertu des contrats d'apport ou de mandat

souscrits et ce pendant la période de validité de ces contrats, la présente cession confère à l'ÉDITEUR le droit exclusif d'autoriser lui-même, ou par des mandataires, représentants et agents choisis par lui, la communication au public de l'ŒUVRE par tous les procédés et moyens actuellement connus ainsi que par ceux qui pourraient être découverts dans l'avenir et notamment, sans que ces indications soient limitatives, par voie de: récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique, transmission dans un lieu public de l'ŒUVRE télédiffusée, télédiffusion au sens de l'article 9 de la loi du 3 juillet 1985.

Article XII. – 1° L'AUTEUR cède à l'ÉDITEUR le TIERS des sommes dues au titre des droits d'exécution publique de l'ŒUVRE.

2° Aussi longtemps que les parties contractantes seront l'une ou l'autre membres de la Sacem, les effets de la cession du droit de représentation et d'exécution publique faite présentement par l'AUTEUR à l'ÉDITEUR seront régis par les accords conclus entre les parties contractantes et la Sacem tels que ces accords résultent notamment des Statuts et du Règlement général de cette Société ainsi que de l'acte d'adhésion de chacune des parties contractantes à celle-ci.

3° Par suite, aussi longtemps que les parties contractantes seront l'une ou l'autre membres de la Sacem, cette Société aura seule qualité pour administrer le droit de représentation et d'exécution publique et pour conférer notamment aux entrepreneurs de spectacles publics l'autorisation de communiquer au public l'ŒUVRE, fixer les conditions pécuniaires de l'autorisation délivrée, percevoir les redevances résultant de ces conditions pécuniaires et les répartir entre l'AUTEUR et l'ÉDITEUR.

4° Les parties contractantes se réservent leurs droits respectifs dans la Sacem aussi longtemps que l'une ou l'autre en seront membres, étant précisé que les droits cédés par l'AUTEUR à l'ÉDITEUR en vertu du présent contrat comprennent pour l'ÉDITEUR celui de recevoir de la Sacem, dans les conditions fixées par les Statuts et le Règlement général de celle-ci, le tiers des redevances perçues par cette Société à l'occasion des communications de l'ŒUVRE au public.

5° Dans le cas où la Sacem viendrait à être dissoute ainsi que dans celui où l'AUTEUR et l'ÉDITEUR auraient donné leur démission de la Sacem, comme dans celui où ni l'un ni l'autre ne lui renouvellerait son adhésion à l'expiration d'une période sociale de cette Société, mais encore, d'une manière absolument générale, dans tous les cas où, pour quelque cause que ce soit, la Sacem n'aurait plus qualité pour exercer pour le compte d'aucune des parties contractantes, le droit de représentation et

d'exécution publique, la mise en gérance du droit auprès d'une ou d'autres sociétés d'auteurs ne pourrait intervenir que sur accord conforme de l'ÉDITEUR et de l'AUTEUR. En cas de désaccord, chacune des parties pourrait confier la gérance de la part de redevance lui revenant à la Société de son choix et en faire apport à ladite Société.

Article XIII. – 1° 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 Société d'Auteurs des ayants droit originaux, l'AUTEUR donne, dès à présent, pleins pouvoirs à l'ÉDITEUR pour passer avec ledit éditeur un accord en vertu duquel les droits de représentation et d'exécution publique perçus par la Société fonctionnant dans le pays concédé seront partagés dans une proportion pouvant atteindre 50% (cinquante pour cent) au profit des ayants droit nouveaux, membres de la Société étrangère considérée.

2° Dans le même but, en ce qui concerne les redevances provenant des droits mécaniques consenties à l'AUTEUR par l'ÉDITEUR en vertu de l'article XVI du présent contrat, il est entendu que dans les cas de traduction et d'adaptation ou de sous-édition ou d'agence à l'étranger, ces redevances peuvent être réduites jusqu'à concurrence de 60% (soixante pour cent) des pourcentages fixés par l'article XVI ci-dessous au profit des ayants droit nouveaux.

Article XIV. – 1° Aussi longtemps qu'il sera membre de la Sacem, l'ÉDITEUR aura qualité et pouvoir de déclarer au répertoire de celle-ci tous arrangements, extraits, abrégés, toutes réductions, adaptations, versions et traductions de l'ŒUVRE publiés ou autorisés par lui.

2° En ce cas, la part d'arrangeur, d'adaptateur ou de traducteur sera attribuée conformément aux Statuts et au Règlement général de la Sacem, après signature du bulletin de déclaration par l'AUTEUR.

Article XV. Le cas échéant, l'ÉDITEUR percevra sa part sur toutes les recettes provenant de l'exploitation de l'ŒUVRE afférentes à une période d'exploitation antérieure à la présente cession et non encore réparties à l'AUTEUR.

Rémunération de l'auteur

Article XVI. – En rémunération de la cession de son droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous, à l'exception des attributs d'ordre intellectuel et moral compris dans ce droit, que l'AUTEUR lui consent en vertu de l'article I du présent contrat, l'ÉDITEUR s'engage à verser à l'AUTEUR:

1° Une redevance de ... % calculée:

a) sur le prix de vente en gros hors taxes de chaque exemplaire graphique de l'ŒUVRE ou de

ses arrangements publié par l'ÉDITEUR et vendu par lui.

Dans l'établissement des comptes cent exemplaires de chaque édition sont comptés comme quatre-vingt-dix, en raison du nombre d'exemplaires distribués gratuitement, de la passe, des exemplaires invendables, détériorés ou défaits.

b) au prorata des œuvres incluses sur le prix de vente en gros hors taxes des albums contenant l'ŒUVRE,

c) sur toute recette nette perçue par l'ÉDITEUR, si l'exploitation est faite par lui-même, à l'occasion de l'exploitation de l'ŒUVRE et de tous arrangements de cette ŒUVRE sous une forme, par un moyen et dans un but non mentionnés dans le présent contrat, ni même prévisibles à la date de sa signature, mais que l'AUTEUR le reconnaît et l'accepte expressément, l'ÉDITEUR peut et pourra utiliser sans aucune exception ni réserve, en vertu de la cession que l'AUTEUR lui fait par l'article I du présent contrat, pour le présent et pour l'avenir, de la totalité de son droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous, à l'exception des attributs d'ordre intellectuel et moral compris dans ce droit sur l'ŒUVRE.

L'ÉDITEUR est autorisé après en avoir informé l'AUTEUR, à supprimer par pilonnage, solde ou tous autres moyens, une partie des formats en stock si l'exploitation ne justifie plus les réimpressions ou stockages, en gardant seulement un nombre suffisant d'exemplaires pour satisfaire aux demandes éventuelles et répondre à l'obligation prévue à l'article X ci-dessus.

2° Une redevance de ... % calculée:

a) sur les recettes nettes perçues par l'ÉDITEUR pour les licences d'exploitation par lui consenties à des tiers, ainsi que sur les recettes provenant de l'exploitation de l'ŒUVRE mentionnées dans le paragraphe 1°, c) du présent article, si l'ÉDITEUR ne fait pas l'exploitation lui-même,

b) sur le produit net des recettes perçues pour le compte de l'ÉDITEUR ou par lui-même à l'occasion de la fabrication, de la vente, de la location et de l'utilisation pour des communications directes ou indirectes de cette ŒUVRE au public par des tiers, d'exemplaires d'un enregistrement mécanique, électrique, magnétique ou chimique de l'ŒUVRE et de tous arrangements de l'ŒUVRE autorisés par l'ÉDITEUR, à l'exception des films de toute nature. Il est toutefois entendu que la redevance fixée au présent alinéa ne sera pas due par l'ÉDITEUR pour celles des opérations précitées qui donneraient lieu d'autre part à la perception d'une redevance au profit de l'AUTEUR lui-même,

c) sur le produit net des recettes perçues par l'ÉDITEUR ou pour son compte à l'occasion des adaptations et des reproductions cinématographiques réalisées par tout moyen technique de

l'ŒUVRE ou de ses arrangements accompagnant l'image filmée dans des films destinés à être présentés à la vision du public par quelque procédé que ce soit, notamment par la télévision. Il est toutefois entendu que la redevance fixée au présent alinéa ne sera pas due par l'ÉDITEUR pour celles des opérations précitées qui donneraient lieu d'autre part à la perception d'une redevance au profit de l'AUTEUR lui-même.

d) sur la rémunération pour copie privée des phonogrammes et vidéogrammes sur lesquels l'œuvre est fixée. Il est entendu que la redevance prévue à l'article XVI, 2°, sera versée à l'AUTEUR par la société de perception et de répartition des droits dont il est membre.

3° Une redevance de ... % calculée:

sur toutes les sommes nettes perçues par l'ÉDITEUR en cas de sous-édition de l'ŒUVRE à l'étranger.

4° Dans le cas de publication de l'ŒUVRE en format orchestre, une redevance de vingt francs pour la publication, la distribution et la vente des formats orchestre, conformément à l'article 35, alinéa 3, de la loi du 11 mars 1957.

5° En cas d'adaptation sans sous-édition, dans un pays autre qu'un territoire de langue française, la redevance provenant des droits mécaniques, consentit à l'adaptateur, sera prise à raison de 80% sur la redevance de l'AUTEUR et à raison de 20% sur la redevance de l'ÉDITEUR.

Les recettes nettes ainsi que les produits nets spécifiés aux paragraphes 2, a, b, c et 3 du présent article seront établis après déduction de tous frais de perception, de contrôle, de répartition, de toutes commissions et retenues, de tous impôts et de toutes taxes, tant actuellement que dans l'avenir et dans l'univers.

Article XVII. — 1° Les comptes seront arrêtés le 31 décembre de chaque année, et le règlement aura

lieu dans le courant du trimestre qui suivra cette date étant précisé que les états de royautés rendus à l'AUTEUR ne comporteront que le nombre d'exemplaires effectivement vendus, l'ÉDITEUR étant expressément dispensé par l'AUTEUR de fournir un état comportant le nombre d'exemplaires fabriqués en cours d'exercice, la date et l'importance des tirages, le nombre des exemplaires en stock ainsi que le nombre des exemplaires inutilisables ou détruits par cas fortuit ou force majeure.

2° L'AUTEUR ne pourra plus présenter de réclamation concernant les décomptes et le paiement après un an à compter de l'envoi de ceux-ci sauf s'il est avéré que l'AUTEUR n'a pu les recevoir.

3° Le versement des redevances et des participations, calculées sur des recettes encaissées par un tiers choisi à cet effet à la fois par l'ÉDITEUR et par l'AUTEUR, sera effectué directement à celui-ci par ce tiers, aux époques, dans les conditions et après déduction des charges fixées par ce tiers. L'AUTEUR reconnaît expressément qu'en ce cas l'ÉDITEUR ne sera aucunement responsable envers lui du versement ni de l'exactitude du produit des participations dont il s'agit.

Conditions particulières

Article XVIII. ...

Attribution de juridiction

Article XIX. — Le présent accord est régi par la loi française.

Attribution de juridiction est faite expressément aux tribunaux français.

Fait à Paris,
en ... exemplaires originaux, le ...