La gestion collective du droit d'auteur

Par Oumar SANON, juriste

La gestion collective comme mode d'exercice du droit d'auteur, n'a pas été, aux premières heures de ce droit, le mécanisme privilégié de sa gestion. Droit par excellence reconnu à toute création littéraire et artistique originale, dont la jouissance demeure individuelle malgré la collectivisation de son exercice, le droit d'auteur, de son origine jurisprudentielle, était conçu comme des privilèges royaux que seul le roi pouvait attribuer. Gardant les vestiges de ce système, les législateurs successifs depuis le Statute of Anne de 1710[1], qui fut la première loi au Royaume Uni, à consacrer à un auteur d'ouvrage édité, un droit exclusif d'impression pour une durée de vingt ans, marquant ainsi la naissance du droit d'auteur par la reconnaissance aux auteurs d'œuvres de l'esprit, des droits exclusifs sur leurs créations, ont accordé à cet effet, des attributs assez exorbitants aux auteurs d'œuvres littéraires et artistiques.

L'exercice de ces prérogatives relevait du seul ressort de l'auteur détenant ainsi la loi comme un couperet. A cet égard, et à l'instar de la loi djiboutienne sur le droit d'auteur en son article 1, la loi burkinabè du 22 décembre 1999, définit le droit d'auteur à travers son article1 ali.2 en ces termes : « .....L'auteur jouit sur son œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous, appelé "droit d'auteur" »[2].

Le droit d'auteur serait ainsi, un droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous. Cette définition, commune à toutes les législations nationales, est assortie d'attributs d'ordre moral et patrimonial, qui fondent tout le pouvoir exorbitant de ce droit au profit de son auteur. L'auteur d'une œuvre n'est autre que la personne physique qui l'aura créée ou par présomption, celui dont le nom est mentionné sur l'œuvre lors de sa divulgation, article 19 de la loi djiboutienne du 23 juillet 2006. [3]

L'expérience de la gestion individuelle s'est vite effritée devant l'énormité, l'intensité et la diversité des formes d'exploitation des œuvres. Comme l'a souligné le Ph. GAUDRAT, « En situation de faiblesse dans le rapport aux exploitants, autant qu'en difficultés pour surveiller les exploitations dispersées dont leurs œuvres peuvent être l'objet, les auteurs

ont très vite compris que, pour mieux négocier leurs contrats et avoir quelque chance de percevoir quelque chose, notamment en matière de représentation, ils avaient intérêt à se regrouper au sein des sociétés de gestion collective auxquelles ils font apport de leurs droits.»

En effet, l'auteur d'une œuvre ne saurait procéder lui seul, à l'établissement des contrats de licence ou de cession de droits d'exploitation de son œuvre à une multitude d'exploitants, et encore moins, à exiger de ceux-ci, le paiement de redevances en contrepartie des autorisations ou des cessions accordées. De là naquit la notion de gestion dite collective comme exception au principe de gestion individuelle du droit d'auteur, entérinée par les législateurs nationaux.

Sans l'ériger expressément en obligation, la loi du 22 décembre 1999, en son article 95, dispose, à propos de la gestion collective que : « La gestion collective des droits d'auteur, celle des droits voisins et la protection des expressions du patrimoine culturel traditionnel appartenant au patrimoine national sont assurées par l'organisme professionnel de gestion collective ». L'interprétation de cette disposition légale oblige implicitement les acteurs du monde culturel, à faire assurer la gestion des droits issus de leurs créations et interprétations suivant la forme collective de gestion confiée à un organisme public créé à cet effet.

Contrairement à la loi Camerounaise n°2000/11/ du 19 décembre 2000[4], qui a admis au Cameroun, l'érection de quatre organismes privés de gestion collective par les auteurs regroupés par « genre et par association », voulant ainsi s'inscrire dans la logique du fonctionnement de la gestion collective des Etats européens a oublié, que cette pratique provenait d'une histoire aussi vielle que la naissance du droit d'auteur. D'où, des difficultés engendrées.

La gestion collective repose sur un esprit d'entreprise dont les reines sont cependant, loin d'être détenues par les auteurs. Le principe de la liberté contractuelle qui fonde l'essence et la substance de l'exercice collectif des droits d'auteur, impose à l'auteur la cession de la gestion de ses droits à la collectivité. Les détenteurs de pouvoirs financiers se sont appropriés les ficèles de cette forme de gestion des œuvres et dictent aujourd'hui leur loi sans égard pour les intérêts des auteurs. La gestion collective se présente comme un socle où gravitent des intérêts économiques antagonistes entre créateurs et producteurs dont chacun semble légitimer sa position par une couverture légale appropriée.

La loi Burkinabè du 22 décembre 1999, en son article 96, énumère les attributions de l'organisme de gestion collective qui sont entre autres :

« - la concession, pour le compte et dans l'intérêt des titulaires de droit, de licences et d'autorisations pour l'exploitation des œuvres, des expressions du patrimoine culturel traditionnel, des interprétations ou exécutions, des phonogrammes, des vidéogrammes et des programmes de radiodiffusion protégés par la présente loi ;

- la perception des sommes provenant desdites licences et autorisations ;

- la répartition desdites sommes entre les ayants droit.

Les dispositions de l'alinéa 1 de l'article 95 ci-dessus ne portent pas préjudice à la faculté appartenant aux auteurs d'œuvres, aux titulaires des droits voisins et à leurs ayants droit, d'exercer directement les droits qui leur sont reconnus par la présente loi. »

Obligation légale, la gestion collective est une forme de gestion d'entreprise qui exclut tout esprit spéculatif. Elle repose sur un principe trilogique dont les éléments certes, isolés mais interdépendants, sont orientés entre l'adhésion (le mandat de gestion), l'autorisation d'exploitation (la perception des droits) et la répartition des fruits de l'exploitation. En d'autres termes, évoquer le parcours d'une œuvre soumise à la gestion collective des droits découlant de son exploitation, consiste à parler de ce principe trilogique qui se retrouve sous les aspects documentation de l'œuvre (I), perception des droits liés à son exploitation (II) et enfin répartition desdits droits (III).

La documentation de l'œuvre

La protection d'une œuvre littéraire et artistique ne se préoccupe pas de la qualité, du contenu ni du mérite et en encore moins, de la destination de l'œuvre. Dès lors qu'elle est créée, l'œuvre est soumise à la protection de la loi, parfois même inachevée selon certaines législations. Aucune formalité n'est également requise pour sa protection. Elle est du seul fait de sa création, protégée par la loi. Cependant, elle doit être originale. La notion d'originalité est une donnée qui divise depuis belle lurette le monde de la création. La pensée germano-germanique reconnaît l'originalité dans une œuvre à travers l'empreinte de la personnalité de son auteur. L'œuvre doit permettre d'individualiser son auteur. Pour les Anglo-Saxons, l'œuvre doit être le fruit d'un effort intellectuel minimum, d'un savoir-faire et d'une intelligence avérée. L'aspect économique prime l'aspect juridique dans la conception anglo-saxonne.

En tout état de cause, la prise en compte d'une œuvre dans le mécanisme de gestion collective en vue de lui rétrocéder les droits dus à son exploitation, exige l'appartenance de cette œuvre au répertoire d'un organisme de gestion collective. Les directions ou services en charge de la documentation des œuvres dans les organismes de gestion collective constituent la porte d'entrée des artistes. Toute œuvre produit des droits de par son exploitation. Toute œuvre est une création « humaine » et par conséquent appartient à un auteur qui bénéficiera ainsi de ces droits. Aussi, l'affiliation de l'auteur comme membre d'un organisme de gestion collective, est tout autant indispensable et obligatoire que l'intégration de son œuvre dans le répertoire de cet organisme. C'est pourquoi, le parcours d'une œuvre commence d'abord par sa documentation qui consiste d'une part, en l'identification de l'œuvre et de ses ayants droit (a) et en la détermination de son statut d'autre part (b).

Une difficulté se présente cependant quant à la démarche en vue de l'identification de l'œuvre et de ses ayants droit. Une œuvre se définit comme l'expression d'une idée dans une forme tangible. Une création orale est protégeable mais insusceptible de gestion collective car non contenue dans un support physique commercialisable. Le contenant d'une œuvre n'est pas du ressort de l'artiste dans un marché économique dont les règles de la concurrence sont claires et transparentes, mais de celui des producteurs qui assument les charges financières afférentes à la mise sous forme tangible de l'œuvre. La réalisation d'une œuvre, qu'elle soit cinématographique ou musicale, exige le déploiement de moyens financiers qui ne sont souvent pas à la portée des artistes.

Dans une économie libérale où les règles du jeu de l'offre et de la demande sont bien connues des acteurs et respectées par tous, la concurrence ne saurait admettre des intrusions parfois anarchiques, faussant ainsi les règles du jeu et partant, obstruant la transparence économique. Les artistes, sous d'autres cieux, sont des créateurs et y demeurent ainsi. A l'opposé des artistes, se présentent les producteurs, grands argentiers du marché musical et cinématographique dont le rôle consiste à accompagner financièrement l'artiste dans la réalisation de ses créations. Seuls les producteurs permettent l'accès de l'œuvre au marché. Ils sont des commerçants et à ce titre, organisent les marchés de disques et de cinéma et s'approprient les législations régissant le secteur de la culture. Si la gestion collective de l'œuvre exige l'affiliation de l'artiste à un organisme de gestion collective, l'identification de l'œuvre et de ses ayants droit, condition sine qua non de leur gestion collective, n'est-elle pas du ressort des producteurs

?

L’identification de l’œuvre et de ses ayants droit

L’indentification de l’œuvre et de ses ayants droit consistent en la déclaration et au dépôt de l’œuvre dans le répertoire de l’organisme de gestion collective. Les œuvres orales sont certes protégeables, mais, la condition de leur gestion collective, est leur déclaration et leur dépôt auprès d’une société de gestion collective. Or, on ne peut déposer une œuvre orale. Il faut l’insérer dans un contenant dont la production impose des charges financières. L’opération de production d’une œuvre, c'est-à-dire de mise en support matériel aux fins de sa commercialisation nécessite un investissement financier souvent considérable. Le support matériel produit sous financement d’une tierce personne, devient de droit, la propriété de cette personne dénommée producteur.

Identifier une œuvre ainsi que ses ayants droit, consiste à déterminer la catégorie à laquelle appartient l’œuvre. Cela est très important, parce qu’il peut arriver parfois, qu’une œuvre appartienne à deux catégories, par exemple la catégorie littéraire et celle musicale. C’est souvent le cas des œuvres humoristiques qui sont a priori, des œuvres littéraires, mais contiennent de la musique, ou encore celui des contes accompagnés de musique. L’intérêt de l’identification d’une œuvre dans une catégorie bien définie est de faciliter sa documentation dans le répertoire de l’organisme de gestion collective.

Quant à la déclaration de l’œuvre aux fins de sa gestion collective, elle exige au préalable du déclarant, l’affiliation de l’auteur à l’institution en qualité de membre. La déclaration contient outre le nom de l’auteur ou des auteurs, celui du compositeur ou des compositeurs, de celui du ou des arrangeur(s) de l’œuvre. Qui serait cependant ce déclarant ? D’aucuns ont estimé que seul l’auteur ou son mandataire devrait procéder à la déclaration des œuvres. Par contre, sous d’autres cieux, seuls les producteurs sont habilités à procéder à la déclaration de leurs œuvres auprès des sociétés de gestion collective, à charge pour les auteurs d’aller s’y affilier aux fins de bénéficier des fruits de la gestion collective des droits issus de l’exploitation de leurs œuvres. Les œuvres orales quant à elles, ne sauraient être déclarées en vue de leur gestion collective au Burkina Faso.

La pratique de la gestion collective admet toujours une œuvre contenue dans un support commercialisable appelée phonogramme de commerce. Or, dès lors qu’on est en présence d’un phonogramme de commerce, la paternité de l’œuvre revient certes à l’auteur, mais la

propriété du support matériel en tant que bien matériel, revient au producteur. Aussi, seul le producteur devrait être l'acteur habilité à procéder à la déclaration et au dépôt de son support matériel c'est-à-dire du produit original fini, qualifié de « Master ». Il est le seul à connaître les auteurs, les ayants droit et les artistes interprètes ayant concouru à l'enregistrement et à la production de l'œuvre, car, ayant signé des contrats d'artiste dont la rémunération lui est imputable. Confiné dans ce rôle de producteur, le commerce musical et cinématographique est assujetti aux lois fiscales qu'il supporte.

L'auteur dans la production de l'œuvre joue un rôle passif et se contente du droit de paternité que la loi lui confère. Afin de bénéficier de ses droits d'auteur, il est obligé de s'affilier à un bureau de gestion collective. Les bureaux ou sociétés de gestion collective ne gèrent pas les créateurs d'œuvres, mais les œuvres. Seules les œuvres sont susceptibles d'exploitations multiples et multiformes par différents exploitants. Les contrats entre les usagers et l'organisme de gestion collective, concernent l'exploitation des œuvres et non celui des auteurs. Il est donc évident que la déclaration et le dépôt des œuvres soient du ressort des producteurs et non des auteurs, le contenant de l'œuvre étant leur propriété matérielle qui doit être déposé à la suite de la déclaration des œuvres.

Il s'en suit dès lors que l'œuvre une fois enregistrée dans le répertoire du bureau de gestion collective, l'autorisation de reproduction peut être accordée par le bureau après une vérification de l'existence effective de l'œuvre dans son répertoire. L'identification de l'auteur importe peu, car, le contrat de reproduction est en l'espèce conclu entre le producteur et l'éditeur et non entre l'auteur et l'éditeur comme le fait le bureau de gestion collective du Burkina Faso sauf si, l'auteur est son propre producteur, ce qui est généralement admis dans le juron culturel Burkinabé. La dernière vérification opérée par la direction ou le service de documentation du bureau de gestion collective est matérialisée par un acte dénommé « visa de vérification d'œuvre » qui consiste à vérifier l'identité de l'œuvre, celle de ses ayants droit et sa conformité avec celle contenue dans les bulletins de déclaration.

Viser une vérification d'œuvre, c'est également vérifier l'exactitude des titres déclarés, notamment, leur orthographe qui peut parfois changer entre la date de leur déclaration au BBDA et celle de l'autorisation de leur reproduction. En vue de la protection de l'œuvre, et aux termes de l'article1 de la loi du 22 décembre 1999, l'auteur peut déposer son œuvre auprès d'un bureau de gestion collective pour mieux la préserver des risques

de vol ou de piratage. Mais, il s'agit d'une œuvre non produite qui, aux termes de la loi, est susceptible de protection même non achevée. Il ne s'agit donc pas d'un produit fini, prêt à être utilisé dans le commerce. Viser une vérification d'œuvre au BBDA, c'est enfin, vérifier le statut de l'œuvre.

- La détermination du statut de l'œuvre.

Une œuvre devant requérir l'autorisation du BBDA pour être reproduite est sujette à deux sortes de statut. La reproduction peut être demandée et opérée par les soins de l'auteur lui-même, qui porte à ce titre et maladroitement le statut d'éditeur (le cas des autoéditions). Elle peut également être demandée par une tierce personne appelée éditrice, en relation contractuelle avec l'auteur. Dans ce cas, la matérialité de cette relation contractuelle porte la mention de l'identité de l'éditeur sur le visa de vérification. La validité du contrat entre l'auteur et une tierce personne appelée éditrice, fait donc partie de la vérification du statut de l'œuvre. Lorsque l'œuvre est toujours sous contrat, le nom de l'éditeur est mentionné sur le visa. Et lorsque l'œuvre n'est plus sous contrat, ce dernier ayant expiré ou été rompu pour diverses raisons, telle la résiliation, le visa mentionne toujours le cessionnaire des droits d'édition.

La détermination du statut de l'œuvre au sein du BBDA est à l'opposé des pratiques universellement reconnues. La reproduction d'une œuvre musicale ou cinématographique ne saurait être du ressort de l'auteur. Le droit de reproduction lui appartient du fait de la loi certes, mais, il s'agit de la reproduction de l'œuvre et non de son support matériel. Or, on ne peut reproduire une œuvre qu'à partir de son original contenu dans un support matériel. L'objet de la reproduction est donc le phonogramme original et non l'œuvre immatérielle. L'auteur n'a aucun droit sur le support matériel de son œuvre qui n'est pas sa propriété mais celle du producteur. Cependant, dans l'hypothèse où l'auteur s'érige en producteur en violation de toutes les dispositions fiscales, comme c'est le cas au Burkina Faso, la propriété du support matériel ne devrait-elle pas lui revenir de droit ?

En tout état de cause, la pratique du visa de vérification au BBDA, mentionne toujours le statut de l'œuvre ou celui des titres déclarés. Quant à la mention du nom du producteur, elle participe certes, de l'identification de l'œuvre, mais elle est surtout prise en compte dans le cadre de la gestion des droits voisins.

Le visa de vérification d'œuvres protégées comme caution à l'exactitude de la déclaration de l'œuvre et de celle de son statut se présente comme l'autorisation donnée pour la «

reproduction » de l'œuvre. Son impact est si réel sur le reste du parcours de l'œuvre, qu'il ne saurait souffrir de complaisance. En effet, l'exactitude de la déclaration de l'œuvre facilite son identification au niveau de la répartition des droits lui revenant. L'identification du statut de l'œuvre facilite également la répartition des droits lui revenant et surtout, ceux appartenant à son éditeur. L'exploitation d'une œuvre produit des droits. Afin de mieux répartir ces droits, le service en charge de la répartition a besoin de connaître l'identité et le statut de l'œuvre.

Ces deux données se retrouvent au niveau de l'enregistrement de la déclaration de l'œuvre. Aussi, a-t-on coutume de dire qu'une bonne documentation de l'œuvre provient d'une bonne déclaration de celle-ci. Or, la documentation en matière de droit d'auteur, est l'épine dorsale de toute bonne répartition de droit. Le service de documentation et celui de la répartition constituent les deux ventricules d'un même cœur. Ils sont intimement liés car, l'un se servant des informations de l'autre pour réussir sa mission. C'est pourquoi, de par le passé, ces deux services formaient un tout au sein du BBDA. Cependant, l'impact du visa de vérification d'œuvres protégées ne se ressent pas seulement au niveau de la répartition. Il détermine également le sort et la validité de l'autorisation de reproduction de l'œuvre.

L'autorisation de reproduction des œuvres : la perception des droits

Il est parfois curieux de constater qu'en fait de gestion collective des œuvres, le BBDA s'ingère également dans la protection des intérêts des auteurs. L'autorisation de reproduction n'est pas une activité relevant du ressort des bureaux de gestion collective. L'autorisation de reproduction est une activité commerciale qui oppose les producteurs aux éditeurs dans l'industrie culturelle. L'auteur, non propriétaire du Master, a préalablement consenti par contrat de production au profit du producteur, à la reproduction de son œuvre. Le producteur muni de ce contrat, confie à un éditeur, la charge de reproduire, c'est-à-dire de fabriquer en nombre, les exemplaires de l'œuvre en vue de leur commercialisation.

Au Burkina Faso, l'autorisation de reproduction dite duplication (terme mécanique), à l'instar de celle de la vérification de l'œuvre, obéit également à une procédure dont l'intérêt consiste à émettre sur le marché, des œuvres culturelles dotées de toute la légalité. La procédure y afférente, requiert l'examen préalable du titre d'éditeur, l'identification de l'usine de pressage, la détermination des quantités produites et enfin, l'identification du producteur de l'œuvre ainsi que celle des ayants droit de celle-ci.

L’autorisation mentionne également les différents titres objet de duplication. Cette mention puise sa source du visa de vérification délivré par le service de la documentation.

L’examen du titre d’éditeur est lié à celui de la validité du contrat d’édition dont l’éditeur est muni. L’examen de la validité du contrat consiste à vérifier si le prétendu éditeur est toujours dans le délai contractuel de l’édition. S’il ne l’est pas, l’autorisation lui est refusée et l’information est transmise au service de la documentation pour la mise à jour dans la base de données. Quant au nom du producteur sur l’autorisation de duplication, c’est celui indiqué sur le visa de vérification. La détermination des quantités à dupliquer permet d’évaluer et de fixer le montant des droits à payer.

L’intérêt de cette autorisation consiste à mettre sur le marché discographique, des œuvres ayant reçu l’accord de leurs auteurs, d’où la source du malaise de la gestion collective au Burkina Faso et certainement en Afrique. L’auteur remplace le producteur de l’œuvre au mépris de toute la logique commerciale dans l’industrie culturelle. La confusion des acteurs et les chevauchements de compétences dans le secteur musical et cinématographique constituent sans nul doute les écueils inhérents à l’essor d’une industrie culturelle florissante en Afrique et précisément au Burkina Faso. Hérité du système français qui fait prévaloir aujourd’hui une coexistence de la gestion collective et de l’exploitation par l’éditeur, la gestion collective du droit d’auteur au Burkina Faso est toujours engluée dans une vieille législation dont les différentes dispositions méritent une relecture appropriée.

En France, il est plutôt question de contrat de cession et d’édition musicale et non de contrat de cession des droits d’édition musicale comme le défend toujours le BBDA. « Les contrats de cession et d’édition musicale concernent les auteurs-compositeurs, leur volonté de céder leurs droits, soit auprès d’une maison de disques, soit auprès d’un éditeur indépendant qui lui permettra de mettre en œuvre l’exploitation. L’exploitation du disque en lui-même peut prendre par la suite d’autres formes dans le cadre de la production. »

Le Burkina Faso ayant opté pour des contrats de cession des droits d’édition, qui opposent l’auteur à l’éditeur, en ignorant les règles de l’édition musicales, présente un document qualifié de « fourre-tout », dont les clauses contractuelles relèvent d’une étrange conception du droit d’auteur.

Cependant, aussi bien sur les visas de vérification que sur les liasses d'autorisation, les titres des œuvres à dupliquer sont mentionnés, les ayants droit de l'œuvre sont identifiés. Le montant des droits payés au titre des quantités autorisées est également porté sur la fiche d'autorisation. Tous ces détails participent d'une bonne et transparente répartition des droits. L'activité principale du service en charge des autorisations de reproduction demeure toutefois, la perception des droits, qui, outre les reproductions d'œuvres, s'attache également à leur exploitation sous forme de représentation ou d'exécution publique.

Activité assez fastidieuse dans un contexte social qui voit à peine naître la notion de droit d'auteur, la perception des droits de représentation répond cependant à des impératifs certes d'ordre pratique, mais également juridique. La relation entre le bureau de gestion collective et les exploitants des œuvres protégées par le droit d'auteur, est d'ordre contractuel. Mais, la classification des usagers au sein du bureau burkinabè de gestion collective ne permet pas la contractualisation des rapports avec tous les usagers. On distingue en effet au niveau du BBDA, des petits usagers, des usagers moyens et des gros usagers.

La loi Guinéenne n°053/CNT du 23 février 2010[5], assez récente dans la sphère juridique des dispositions africaine portant protection de la propriété littéraire et artistique, s'illustre par une conception peu courante de la perception des redevances de droit d'auteur. En effet, elle accorde aux titulaires de droits, la possibilité de percevoir directement auprès de ceux qui projettent l'œuvre au public, les redevances de droit d'auteur. Cette possibilité assez risqué, nous semble contrarié les principes de gestion collective et pourrait susciter un conflit entre les titulaires de droit et les organismes de gestion collective auxquels ils auraient adhérer.

La cession des œuvres en vue de leur exploitation sous forme de représentation, relève du système de cession globale encore appelée licence globale. Cela signifie la cession de l'ensemble des œuvres du répertoire du BBDA, contrairement à la pratique dans les sociétés européennes qui privilégient les licences volontaires, c'est-à-dire le choix de l'exploitant. Si l'analyse du contrat général de représentation ou de communication au public d'œuvres protégées ne semble pas si pertinente, il n'en demeure pas moins que la perception des droits auprès des usagers dits petits, soulève des réserves sur la rentabilité d'un tel exercice.

Les petits usagers sont ceux dont le montant des droits à payer se situe entre 1 FCFA et 99.999 FCFA et dont l'exploitation des œuvres n'est pas soumise à la conclusion d'un contrat. Le répertoire de l'institution et mieux, toutes les œuvres nouvelles comme anciennes, nationales comme étrangères sont à leur disposition. Suivant un arrêté portant ordre tarifaire, il leur est appliqué un tarif selon des critères parfois risibles. L'arrêté du 20 mars 2001[6] est le texte déterminant les critères de tarification des œuvres exploitées. Il tient compte non seulement de la catégorie des œuvres, mais également de la forme de leur exploitation. Aussi, les petits usagers exploitant le plus souvent les œuvres musicales, sont entre autres, les détenteurs de buvettes, de bars, de maquis, de kiosques, en somme, des lieux de distraction populaires du genre, cabaret ou troquet en France.

Force est de reconnaître toute la difficulté de percevoir des droits si infimes auprès de ces usagers abonnés à l'exploitation des œuvres musicales, et dont la situation géographique ou économique est soumise à une certaine versatilité. Au titre des moyens usagers, l'apport est fixé entre 100.000 FCFA à 999.999 FCFA, et ils sont soumis à la conclusion de contrats de représentation ou de communication au public d'œuvres protégées. Il s'agit certes, des exploitants des catégories musique et publicité, ainsi que ceux utilisant les supports numériques de diffusion, mais qui mériteraient cependant, une nouvelle vision tarifaire s'adaptant mieux à l'évolution technologique.

La répartition des droits

Lorsque toutes ces formalités requises sont remplies, le service en charge de la délivrance de l'autorisation appose son « bon pour autorisation » de reproduction, remet une copie de la liasse d'autorisation à l'éditeur et garde par devers lui une autre copie, destinée au service en charge de la répartition. Ce service opère ainsi une répartition des droits en fonction des informations relayées sur la liasse d'autorisation qu'il reçoit. Ces informations proviennent en réalité du visa de vérification qu'établit le service de documentation au profit du service en charge de la délivrance des autorisations de duplication. En fonction des clés dont dispose le service de répartition des droits, le partage aux ayants droit identifiés sur l'œuvre, de la somme payée par l'éditeur au titre des droits dits de reproduction mécanique s'effectue sur la base des fiches ou liasses d'autorisation émises à cet effet.

Il y a là, comme une sorte de coopération triangulaire entre trois services dont l'un ne saurait exister sans l'autre. Mais, dans la réalité, seuls deux services s'emboîtent

véritablement, le service de délivrance des autorisations n'étant qu'un relai du service de la documentation. Son utilité est plutôt sensible au niveau de la perception des droits en contrepartie de l'autorisation délivrée d'une part, et d'autre part, au niveau de la délivrance des stickers qui sont apposés sur les jaquettes. La répartition proprement dite des droits d'auteur est l'exercice qui clôt le processus de gestion collective.

Théoriquement elle se définit comme la phase de couronnement de l'exploitation annuelle d'une œuvre littéraire et artistique. Elle se fait au bureau de gestion collective du Burkina Faso, selon des périodicités correspondants chacune à la répartition d'une certaine catégorie de droits. C'est ainsi que quatre périodes de répartition se présentent : février, mai, septembre et décembre. Elles correspondent successivement à la répartition des droits de reproduction mécanique, à celle des droits de reproduction par reprographie, à celle liée aux droits de représentation (directe et indirecte), aux droits voisins (copies privées et les rémunérations équitables) et enfin, à celle des droits étrangers.

Schématiquement présentée dans son processus, la répartition des droits est un mécanisme plus complexe dans son fonctionnement. Elle tire sa source des dispositions conventionnelles élaborées et adoptées par la Confédération internationale des sociétés d'auteurs compositeurs (CISAC), organisation non gouvernementale sans but lucratif et de celles de ses Etats membres dont le Burkina Faso. La plupart des pays africains, ayant ratifié cette convention, en appliquent les principes directeurs qui fonctionnement au mérite de la création et de l'exploitation des œuvres. Le droit d'auteur est à cet égard, « un droit au mérite ». Mieux l'œuvre est exploitée, plus elle produit des dividendes. Si cette assertion est quantifiable dans le monde analogique, la question de l'exploitation des œuvres à travers la fibre optique soulève quant à elle, des soucis non seulement, relatifs à la légalité de la pratique, mais aussi au regard de la répartition des droits collectés dont les sources de perception sont diverses et parfois digitalisées.

Les pratiques d'exploitation commerciale des œuvres sur Internet qui produisent des droits parfois consistants, sont entre autres, les téléchargements ou reproductions des fichiers protégées. On y distingue les téléchargements licites et les reproductions illicites. Le téléchargement légal est celui qui a bénéficié de l'autorisation des auteurs des œuvres objet de reproduction. Ces autorisations sont matérialisées par des contrats d'édition. L'éditeur en ligne des œuvres protégées, est légalement habilité par les auteurs de ces œuvres, à fixer celles-ci sur la toile aux fins de leur téléchargement par le public, moyennant le paiement d'un prix forfaitaire préalablement affiché sur la toile. L'éditeur,

en relation avec le bureau de gestion collective des droits des auteurs d'œuvres concernés, paie les droits d'auteur indépendamment des royalties définies contractuellement. La répartition de ces droits est soumise aux mêmes principes que ceux appliqués à la répartition des droits mécaniques dans l'univers analogique.

Quant au téléchargement (ou reproduction) illégal, il s'agit d'une pratique consistant à télécharger sans autorisation, des œuvres protégées à partir des sites web de diffusion, ou à partir des plateformes de diffusion de sons ou encore, à l'aide de supports numériques tels les CD, DVD ou les clés USB les contenant, et à les stocker sur la mémoire centrale d'un ordinateur, aux fins de les fixer sur les téléphones portables ou autres supports numériques du public client, moyennant le paiement d'un prix. Cette pratique est jugée illégale parce que violant d'une part, le principe de l'autorisation préalable des auteurs, et d'autre part, l'esprit et la lettre de l'exception de copie privée.

Quant à la pratique consistant à fixer sur des plates-formes numériques, des œuvres protégées en vue de leur téléchargement par le public moyennant toujours le paiement d'un prix, elle est également constitutive d'atteintes aux droits des auteurs. Ces atteintes portent autant sur les droits patrimoniaux que sur les droits moraux et précisément le droit au respect de l'intégrité de l'œuvre. La fixation d'une œuvre sur une plate-forme numérique, suppose forcément l'utilisation de la technique de compression. Or, toute technique de compression est une forme de mutilation, de modification ou de transformation de l'intégrité de l'œuvre. Le respect de l'intégrité de l'œuvre figure pourtant à l'article 9 al3 de la loi burkinabè du 22 décembre 1999.

La gestion collective, exception au principe individuel de gestion qui sied davantage à la nature du droit d'auteur qui s'affiche comme un droit de propriété immatérielle attaché à la personne de l'auteur, mais également à l'objet de la création, a très vite conquis le monde culturel grâce aux limites et insuffisances de l'exercice de la gestion individuelle. Aussi, érigée aujourd'hui en principe universelle de gestion de ce droit, elle couvre toutes les catégories de création littéraire et artistique exceptée certaines dont l'exploitation collective, indépendamment de leur caractère de création artistique, relève du domaine des marques.

L'obligation légale de gestion collective des droits, imposée par le législateur burkinabè à tous les créateurs d'œuvre littéraire et artistique constitue d'une part, un gage de préservation de leurs intérêts et d'autre part, une vision de sécurisation des créations

issues du patrimoine culturelle nationale. Cependant, cette obligation dont les effets sont territoriaux, n'exclut pas l'appartenance d'un artiste au bureau de gestion collective de son choix. Tout artiste a le loisir de s'affilier au bureau de gestion collective de son choix à travers le monde entier. Mais, il a l'obligation de s'affilier à un bureau de gestion collective. Tel est le sens de la notion de gestion collective obligatoire.

Notes

1. Cf. http://www.linguee.fr/anglais-francais/traduction/statute+of+anne.html
2. Voir art. 1 ali.2, loi n°032/99/An du 22 décembre 1999, portant protection de la propriété littéraire et artistique, www.bbda.bf
3. Cf. http://www.droit-afrique.com/images/textes/Djibouti/Djibouti%20-%20Droits%20auteur.pdf
4. Cf. Art.75, Loi camerounaise n°2000/11 du 19 décembre 2000, relative au droit d'auteur et droit voisin du droit d'auteur, …….
5. Cf. loi n°053/CNT du 23 février 2010 portant protection de la propriété littéraire et artistique en Guinée.
6. Voir. Arrêté N°01-052 DU 20 MARS 2001 portant tarification des droits d'exploitation d'œuvres littéraires et artistiques protégées au Burkina Faso - Source. http://www.bbda.bf/textes/arretes.htm.