

ARTICLE DE LA REVUE JURIDIQUE THÉMIS

On peut se procurer ce numéro de la Revue juridique Thémis à l'adresse suivante :

Les Éditions Thémis

Faculté de droit, Université de Montréal

C.P. 6128, Succ. Centre-Ville

Montréal, Québec

H3C 3J7

Téléphone : (514)343-6627

Télécopieur : (514)343-6779

Courriel : themis@droit.umontreal.ca

© Éditions Thémis inc.

Toute reproduction ou distribution interdite
disponible à : www.themis.umontreal.ca

Chroniques sectorielles

Droit de la propriété intellectuelle comparé

Trente ans de droit d'auteur dans l'espace OAPI (Organisation africaine de la propriété intellectuelle)

Laurier Yvon NGOMBÉ*

Docteur en droit de l'Université de Nantes, conseil formateur en propriété intellectuelle

En 1962, Madagascar et onze autres États africains créent à Libreville l'Office africain et malgache de la propriété industrielle (OAMPI). L'institution a évolué pour devenir une Organisation et son champ de compétence s'est étendu à la propriété littéraire et artistique. C'est par un accord signé à Bangui le 2 mars 1977 (République centrafricaine) qu'est créée l'Organisation africaine de la propriété

intellectuelle (OAPI)¹ qui s'est substituée à l'OAMPI². La référence à Madagascar est effacée car cet État s'était retiré de l'OAMPI. Douze États signataires (tous francophones) ont créé la nouvelle organisation et formé dès lors ce qu'il est convenu d'appeler l'espace OAPI. Depuis 1977, de nouvelles adhésions ont été enregistrées, y compris au-delà de l'espace francophone³. L'espace OAPI s'étend actuellement sur

* Monsieur Ngombé est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Le droit d'auteur en Afrique*, paru en 2004 à Paris chez L'Harmattan (préface d'André Lucas), en cours de réédition.

¹ Pour un aperçu de cette évolution, voir : B. CAZENAVE, « L'organisation africaine de la propriété intellectuelle (OAPI). De Libreville à Bangui », (1989) *Prop. Ind.* 311.

² Accord relatif à la création d'une Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle, constituant révision de l'Accord relatif à la création d'un Office Africain et Malgache de la Propriété Industrielle (Bangui (République centrafricaine), 2 mars 1977), disponible sur Internet à l'adresse suivante : [<http://www.wipo.int/clea/fr/fiche.jsp?uid=oa002>].

³ Avec l'adhésion de la Guinée Équatoriale et de la Guinée Bissau.

un territoire comprenant pas moins de seize États⁴.

L'idée d'une convention régionale sur le droit d'auteur remonte à 1963, date de la réunion de Brazzaville⁵, dont l'une des recommandations était relative à la « possibilité de créer un office africain du droit d'auteur ». À partir de 1967 l'OAMPI s'était saisie de la question de la protection du droit d'auteur⁶. En 1977, en même temps que fut créée l'OAPI par l'Accord de Bangui, un texte régional sur le droit d'auteur fut adopté (Annexe VII de l'accord)⁷. Il y a donc trente ans que l'OAPI a légiféré sur le droit d'auteur (l'entrée en vigueur de ce texte n'est cependant intervenue qu'il y a vingt-cinq ans)⁸.

Cet anniversaire est une occasion de faire une petite chronique rétrospective sur le droit d'auteur dans l'espace OAPI depuis l'adoption de l'annexe VII de l'Accord de Bangui, relative au droit d'auteur. Il est alors intéressant d'évoquer l'évolution législative (I), quelques

développements jurisprudentiels (II), l'enseignement du droit d'auteur (III), la gestion collective (IV) et, brièvement, la question particulière de la lutte contre la piraterie (V).

I. Évolution législative

Depuis 1977, on peut dire qu'aussi bien le texte régional que les textes nationaux ont connu des modifications.

A. Texte régional

Depuis 1977, le texte régional a subi une modification, laquelle est intervenue lors de la révision du 24 mars 1999 (texte en vigueur depuis le 24 février 2002)⁹.

Les dispositions relatives à la supranationalité du texte régional sur le droit d'auteur, jugée incomplète dans le texte de 1977, n'ont pas changé en 1999 (1). En revanche, le texte a évolué concernant l'objet de la protection (2), les bénéficiaires de la protection (3) ainsi que le contenu et la mise en œuvre de la protection (4).

⁴ Il s'agit des pays signataires (Bénin, Burkina Faso, Cameroun, Congo, Côte d'Ivoire, Gabon, Mauritanie, Niger, République Centrafricaine, Sénégal, Tchad, Togo), rejoints depuis par quatre autres États (Mali, Guinée, Guinée Bissau et Guinée Équatoriale).

⁵ Réunion africaine d'étude sur le droit d'auteur, organisée par l'Union de Berne et l'Unesco à Brazzaville (Congo), du 5 au 10 août 1963 (voir: (oct. 1963) *R.I.D.A.* 244).

⁶ Sur ce point, voir: C.-J. KINGUÉ, *La protection du droit d'auteur dans les États membres de l'organisation africaine de la propriété intellectuelle*, thèse, Paris II, 1985, p.18 et suiv.

⁷ Le *corpus* législatif régional comporte, d'une part, l'Accord de Bangui qui regroupe en particulier les règles institutionnelles et, d'autre part, dix annexes consacrées aux matières suivantes: Brevets d'inventions (Annexe I), Modèles d'utilité (Annexe II), Marques de produits et de services (Annexe III), Dessins et modèles industriels (Annexe IV), Noms commerciaux (Annexe V), Indications géographiques (Annexe VI), Propriété littéraire et artistique (Annexe VII), Protection contre la concurrence déloyale (Annexe VIII), Schémas de configuration des circuits intégrés (Annexe IX) et Protection des obtentions végétales (Annexe X).

⁸ Ce n'est qu'en 1982 que le nombre minimal de ratifications a été atteint.

⁹ Accord portant révision de l'Accord de Bangui du 2 mars 1977 instituant une Organisation Africaine de la Propriété Intellectuelle, disponible sur Internet à l'adresse suivante: [<http://www.wipo.int/clea/fr/fiche.jsp?uid=cg003>] (ci-après citée «l'Accord de Bangui»).

1. Supranationalité de l'Annexe VII de l'Accord de Bangui

Dès 1977, l'OAPI décidait de doter les États membres d'une législation de la propriété intellectuelle. Néanmoins, si l'institution régionale ambitionnait d'uniformiser le droit de la propriété industrielle, il en allait autrement pour la propriété littéraire et artistique. En effet, comme l'a écrit une plume autorisée : « dans ce domaine, il n'y a ni uniformité de législation, ni centralisation administrative au niveau de l'OAPI »¹⁰.

Pour autant, il existe bien une volonté d'harmoniser le droit d'auteur dans l'espace OAPI. Le texte régional apparaît dès 1977 comme un texte fixant un minimum conventionnel. Parmi les arguments de texte permettant de considérer l'annexe VII bien plus qu'une simple loi-type figurent notamment l'article 1^{er} de l'annexe VII, aux termes duquel il s'agit du « régime commun » des États membres¹¹. La rédaction du texte (notamment les renvois aux lois nationales) est telle qu'on peut considérer qu'en matière de droit d'auteur le texte régional prévoit certaines règles communes tout en laissant place à certaines différences entre les lois des États membres. Il y a donc, dans ce domaine, à défaut d'uniformisation, une volonté d'harmonisation.

Le texte régional sur la propriété littéraire et artistique s'inspirait de la loi-type de Tunis pour les pays en développement et se conformait aux textes internationaux auxquels les États membres étaient parties ou invités à devenir parties. Il tenait ainsi compte de la Convention Universelle telle que révisée à Paris en 1971 et de l'Acte de Paris de la Convention de Berne. Pour tenir compte de l'évolution du droit international, de même que des progrès technologiques, l'OAPI a révisé, en 1999, l'Accord de Bangui. La révision de 1999 a permis de viser, en plus de la Convention Universelle et de la Convention de Berne, la Convention de Rome de 1961 sur les droits voisins ainsi que l'Accord ADPIC (textes auxquels se conforme le nouveau texte).

2. Objet de la protection

Le texte régional de 1977 se limitait au droit d'auteur *stricto sensu* et ne comportait pas de dispositions relatives aux droits voisins. En revanche ce texte protégeait le patrimoine culturel. Il convient de préciser que la partie relative à la protection du patrimoine culturel comportait de nombreuses dispositions en permettant l'application immédiate en droit interne (notamment le libellé des infractions et leurs sanctions précises). Ce qui

¹⁰ G. MEYO-M'EMANE, « L'organisation africaine de la propriété intellectuelle (OAPI) : Exemple original de coopération multinationale en matière de propriété industrielle », dans *Mélanges Paul Mathély*, Paris, Litec, 1990, p. 257 et suiv., à la page 264.

¹¹ Il faut également noter qu'aux termes de l'article 4(2) de l'Accord de Bangui, précité, note 9, l'accord et toutes ses annexes s'appliquent dans leur totalité dans les États membres. Par application de cette règle, les États membres devraient intégrer dans leur droit interne les dispositions applicables (*self executing*) du texte régional et se conformer aux « directives », pour les dispositions dont la rédaction ne permet pas l'application directe.

n'était pas, et n'est toujours pas, le cas de la majorité des dispositions relatives au droit d'auteur¹². Le nouveau texte comporte toujours une partie relative au patrimoine culturel, y compris matériel.

Le texte de 1977 citait déjà parmi les œuvres protégées les œuvres du folklore. Il soumettait la protection des œuvres photographiques à leur caractère artistique ou documentaire. La protection des œuvres d'arts appliqués était aussi expressément prévue dans la liste (non exhaustive) du texte de 1977.

La révision de 1999 a permis d'étendre le champ de la protection aux interprétations, aux phonogrammes et aux programmes des organismes de radiodiffusion. Par ailleurs, l'œuvre photographique est désormais protégée à la seule condition d'être originale. L'énumération indicative des œuvres protégeables est plus longue que dans le texte de 1977. La liste actuelle inclut notamment les programmes d'ordinateur et les bases de données.

3. Bénéficiaires de la protection

Le principe selon lequel la titularité originaire est reconnue au créateur de l'œuvre était affirmé dans le texte régional de 1977. Il est maintenu dans le nouveau texte. Néanmoins, sur certains points particuliers, il y a eu des modifications ou des précisions.

Parmi les innovations du nouveau texte régional sur le droit d'auteur on peut relever un changement concernant la titularité des œuvres

créées dans « un lien d'engagement ». Le texte régional prévoit désormais, en effet, que les œuvres créées dans le cadre d'un contrat de travail ou d'un contrat de commande sont présumées avoir été cédées à l'employeur ou au commanditaire, pour les besoins de son activité habituelle. La rédaction du nouveau texte régional ne permet pas de stipulation contraire. L'ancien texte prévoyait que l'existence ou la conclusion de ce contrat ne pouvait emporter, en l'absence de stipulation expresse, cession des droits, ce qui était plus conforme à l'approche personnaliste adoptée, du moins il y a quelques années, par la majorité des États d'Afrique francophone.

Quant à la titularité des œuvres audiovisuelles, le texte de 1977 l'attribuait aux créateurs individuels, sans énumérer une liste d'auteurs présumés (art. 24). Aux termes du nouveau texte l'œuvre audiovisuelle appartient toujours, à titre originaire, à ses créateurs intellectuels. Néanmoins, suivant en cela la législation française et certaines lois africaines, le texte régional cite une liste d'auteurs présumés: le réalisateur, l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur de la musique spécialement composée pour le film et l'auteur de l'œuvre originaire, en cas d'adaptation.

Dès 1977, le législateur de Bangui avait également prévu, comme l'avait fait avant lui le législateur sénégalais, que le folklore national appartient à l'État.

¹² Voir, *supra*, I.A.1.

Le nouveau texte ayant élargi le champ de la protection aux droits voisins, les producteurs de phonogrammes, les artistes-interprètes et exécutants, les organismes de radiodiffusion ainsi que les producteurs de bases de données font partie des nouveaux bénéficiaires de la protection.

4. Contenu et mise en œuvre de la protection

Entre le texte de 1977 et celui de 1999, la liste des prérogatives d'ordre patrimonial reconnues à l'auteur s'est allongée. De même, la liste des limitations a subi quelques modifications. Parmi les nouvelles prérogatives reconnues figure le droit de location, reconnu aussi bien à l'auteur¹³ qu'à l'artiste-interprète¹⁴ et au producteur¹⁵. Il s'agissait pour le législateur régional de se conformer à l'Accord ADPIC. Le législateur de Bangui est cependant allé plus loin que le texte de l'OMC. En effet, l'article 11 de l'ADPIC prescrit d'accorder ce droit aux auteurs « au moins pour les programmes d'ordinateurs et les œuvres audiovisuelles ». Le texte de l'OAPI prévoit cette prérogative pour toutes les œuvres. On peut même dire que le texte de l'OAPI va également plus loin que

les traités de l'OMPI de 1996, soit le Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur (WCT) et le Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (WPPT)¹⁶.

Le droit de location est reconnu au titre du droit de distribution, ce qui est de plus en plus fréquent dans les textes sur le droit d'auteur. Le texte de l'OAPI ne se prononce pas sur l'épuisement de ce droit de distribution. La mise en vente d'un CD par exemple dans un État de l'OAPI emporte-t-elle épuisement du droit ? Dans l'affirmative, l'épuisement international est-il admis ou bien l'épuisement du droit est-il limité à l'espace régional OAPI ? Si l'on raisonne en s'éclairant des règles de la propriété industrielle, on en déduira que l'OAPI ne consacrerait que l'épuisement régional du droit de distribution. En effet, le législateur OAPI n'a consacré que l'épuisement régional en matière de propriété industrielle¹⁷. On peut aussi considérer que le silence du texte régional suppose des réponses nationales sur la question. Dans ce cas, les dispositions des réglementations des Espaces sous-régionaux de libre échange existant à l'intérieur de l'OAPI¹⁸ conduiraient, au minimum, à l'adoption de la règle

¹³ Accord de Bangui, précité, note 9, Annexe VII, art. 9.1.iv.

¹⁴ *Id.*, art. 48.1.v.

¹⁵ *Id.*, art. 49.1.ii.

¹⁶ Ainsi, alors que le WCT prévoit le droit de location pour les interprètes d'œuvres musicales, le texte de l'OAPI ne semble pas le limiter à cette seule catégorie.

¹⁷ Voir : R. KIMINO, « De l'épuisement des droits de propriété industrielle de l'OAPI (Organisation africaine de la propriété intellectuelle) », (mars 2001) 121 *R.D.P.I.* 18.

¹⁸ Il existe deux législations communautaires qui s'appliquent à la majorité des États de l'OAPI, l'une en Afrique centrale, l'autre en Afrique de l'Ouest. En Afrique centrale s'applique la législation de la CEMAC (Communauté économique et monétaire d'Afrique Centrale) et en Afrique de l'Ouest, celle de l'UEMOA (Union économique et monétaire Ouest-Africaine).

de l'épuisement communautaire (donc dans un espace plus restreint que celui de l'OAPI).

Quant aux limitations, le nouveau texte apporte des précisions concernant la copie à usage privé, notamment en excluant sa licéité pour certaines œuvres (la partition, par exemple). Le nouveau texte a ajouté à la liste des limitations, la libre utilisation pour l'enseignement¹⁹ et l'importation à des fins personnelles²⁰. Enfin, la législation régionale actuelle sur le droit d'auteur a abandonné les licences de traduction et de reproduction que le texte de 1977 avait prévues (conformément à l'annexe de la Convention de Berne et à l'article V de la Convention Universelle). Cette faculté étant prévue par des textes primant sur l'Accord de Bangui²¹, les États membres qui la maintiendraient dans leurs législations ne s'exposeraient pas à la contrariété au texte régional.

Le texte de 1999 a également étendu les durées de protection. Elles sont, pour l'essentiel, passées de 50 ans à 70 ans *post mortem* ou *post publicationem* (selon les cas). Pour les œuvres d'arts appliqués, la durée de protection est demeurée de 25 ans.

Le nouveau texte régional sur le droit d'auteur prévoit aussi, pour se conformer aux traités de l'OMPI

de 1996, la répression de « l'abus des moyens techniques » de protection. Conformément à l'esprit du texte de l'OAPI, aucune sanction précise n'est prévue. Latitude est donc laissée aux États sur ce point. En revanche, l'incrimination telle que prévue par le texte régional devrait, en principe, être transposée dans l'ordre interne de chaque État membre. Certains textes nationaux ont déjà transposé cette disposition. Il convient de préciser, concernant les mesures techniques de protection (MTP), que l'acte de contournement n'est pas visé en lui-même et que seuls sont visés des actes intervenant en amont, tels que la fabrication, la vente ou l'importation d'appareils ou de dispositifs permettant le contournement des MTP.

B. Textes nationaux²²

On peut distinguer deux périodes. La première est comprise entre l'adoption du texte de 1977 et la révision de 1999 alors que la seconde couvre les sept années écoulées depuis la révision du texte régional.

1. De 1977 à 1999

Avant l'adoption du texte régional sur la propriété littéraire et artistique, le Sénégal disposait déjà de son propre texte sur le droit d'auteur. Dans les autres États, la

¹⁹ Accord de Bangui, précité, note 9, Annexe VII, art. 13.

²⁰ *Id.*, art. 21.

²¹ Voir : Accord de Bangui, précité, note 9, art. 3 et 17.

²² Textes en vigueur : Bénin – *Loi du 25 avril 2006*; Burkina Faso – *Loi du 22 décembre 1999*; Cameroun – *Loi du 19 décembre 2000*; Congo – *Loi du 7 juillet 1982*; Côte d'Ivoire – *Loi du 25 juillet 1996*; Gabon – *Loi du 29 juillet 1987*; Guinée – *Loi du 9 août 1980*; Mali – *Loi du 7 juin 1984*; Niger – *Ordonnance n° 93-027 du 30 mars 1993*; Sénégal – *Loi du 4 décembre 1973*; Tchad – *Loi du 2 mai 2003*; Togo – *Loi du 10 juin 1991*.

loi française a continué à être appliquée.

Dès la fin des années 70, les États membres ont commencé à adopter leurs propres lois nationales²³. C'est notamment le cas du Mali (1977) et de la Côte d'Ivoire (1978). En 1980, c'est la Guinée qui adopte son texte. Suivent le Congo en 1982, la Haute-Volta (actuel Burkina Faso) en 1983, la République Centrafricaine en 1985, le Gabon en 1987 et le Niger (1993). Ces lois paraissaient toutes inspirées par le texte sénégalais et par la loi-type de Tunis. Elles présentaient néanmoins entre elles de nombreuses différences. Il convient de préciser que parmi ces États, le Mali et la Guinée n'étaient pas encore membres de l'OAPI à la date de l'adoption de leurs premières lois.

Quelques-unes parmi ces lois ont été modifiées avant la révision du texte régional. Tel est le cas des lois maliennes (modifiée en 1984, année de son adhésion à l'OAPI, puis en 1994), togolaise (modifiée en 1991) et ivoirienne (modifiée en 1996).

a. Objet de la protection

L'une des particularités des lois des États de l'OAPI, du point de vue de l'objet de la protection, concerne la protection des œuvres du folklore (et non du folklore dans sa globalité)²⁴. Après un engouement général, certains spécialistes africains commencent à émettre des doutes quant à la capacité de la législation sur le droit d'auteur à accueillir ces créations²⁵. En réalité, de notre point de vue, sur le plan théorique, l'idée de protéger les œuvres du folklore par le droit d'auteur se défend aisément²⁶. Il est vrai, cependant, que la mise en œuvre d'une telle protection n'est pas sans poser de difficultés. Néanmoins, il ne s'agit pas de difficultés insurmontables²⁷.

Une autre particularité, du moins dans la majorité des lois votées avant 1999, concerne les conditions de protection des œuvres photographiques. Ces œuvres sont, en effet, protégées à la condition d'être artistiques ou documentaires²⁸. La loi nigérienne de 1993 n'a pas requis cette condition que prévoyait le législateur français jusqu'en 1985²⁹. Le nouveau texte malien non plus.

²³ Ainsi que le Mali en 1977.

²⁴ Le folklore (et non plus les seules œuvres du folklore) est protégé par les dispositions relatives à la protection du patrimoine culturel. Voir sur la question : Laurier Yvon NGOMBÉ, *Le droit d'auteur en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 36 et suiv.

²⁵ Voir, par exemple : A.O. AMEGATCHER, « La protection du folklore par le droit d'auteur : une contradiction dans les termes », (2002) 36-2 *Bull. dr. auteur* 36.

²⁶ Voir, notamment : Laurier Yvon NGOMBÉ, « Brèves observations sur la protection du folklore par le droit d'auteur », *R.R.J.* 2004.4.2367 ; Henri-Philippe SAMBUC, *La protection internationale des savoirs traditionnels : la nouvelle frontière de la propriété intellectuelle*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 40.

²⁷ Voir : Laurier Yvon NGOMBÉ, « Protection of African Folklore by Copyright Law : Questions That Are Raised in Practice », (2004) 52-2 *J. Copr. Soc'y* 437.

²⁸ République Centrafricaine, art. 1^{er}.

²⁹ Conditions que la quasi-totalité des États africains avaient, sans doute par mimétisme, repris dans leurs lois sur le droit d'auteur.

De même, à la faveur de la révision de 1996, le législateur ivoirien a abandonné cette condition en soumettant l'œuvre photographique au régime commun. Ce que devraient faire les autres législateurs lors de révisions prochaines.

Par ailleurs, les premières lois adoptées à la fin des années 70 et au début des années 80 n'ont pas fait mention des logiciels et des bases de données, même si, théoriquement, ces œuvres ne sont pas exclues de la protection (au moins les bases de données). En effet, non seulement dans toutes ces lois, la liste des œuvres protégées n'est pas exhaustive mais, de plus, ces lois protègent toutes « compilations de données ». Néanmoins, on ne peut que souhaiter une mention expresse de la protection des bases de données (notamment pour les soumettre, éventuellement, à un régime particulier) et des logiciels. C'est ce qu'a fait, par exemple, le législateur togolais dans la loi de 1991.

Une majorité de lois votées au lendemain de l'Accord de Bangui de 1977 ne prévoyait pas, suivant en cela le texte régional, de protection des droits voisins. Tel était le cas de la loi béninoise (1977), de la loi malienne (1977), de la loi ivoirienne (1978) et de la loi voltaïque (1983). En revanche, d'autres textes,

comme ceux de la Guinée (1980) et du Congo (1982), ont très tôt prévu la protection des droits voisins.

b. Bénéficiaires de la protection

Toutes les lois des États membres prévoyaient dans un premier temps la titularité initiale du droit par le créateur de l'œuvre et précisaient que la conclusion d'un contrat de travail ou d'un contrat de commande n'emportait pas cession automatique ni titularité au profit de l'employeur ou du commanditaire. De ce point de vue, les textes nationaux étaient conformes au texte régional. Néanmoins, pour certaines œuvres, particulièrement les œuvres cinématographiques, les règles variaient d'un État à l'autre.

Concernant les œuvres cinématographiques, plusieurs lois votées au lendemain de la signature de l'Accord de Bangui ont opté pour l'attribution de la titularité initiale au profit du producteur. Tel est le cas de la loi malienne, de la loi togolaise et de la loi guinéenne³⁰. Bien avant la révision de 1999, ces textes n'étaient pas conformes aux « directives » régionales. De prime abord, ils semblent moins protecteurs que le texte de l'Accord de Bangui. Mais les choses peuvent, à la vérité, se discuter³¹. Les textes

³⁰ La Côte d'Ivoire (LDA, art. 16) et la Haute-Volta (art. 57) [actuel Burkina Faso] optaient déjà pour le système français en considérant l'œuvre audiovisuelle comme une œuvre de collaboration dont certains contributeurs sont, en vertu d'une présomption simple, présumés auteurs. Soulignons aussi que la loi sénégalaise avait légiféré dans le même sens que les lois malienne (de 1977) et guinéenne. La Guinée et le Mali n'étaient alors pas encore membre de l'OAPI.

³¹ Voir : Laurier Yvon NGOMBÉ, « L'œuvre audiovisuelle dans les États de l'Organisation africaine de la propriété intellectuelle », (2005) 17-2 *C.P.I.* 337 ; voir également : C. JOUBERT, « Commentaires sur la nouvelle loi sénégalaise relative au droit d'auteur », (1974) 81 *R.I.D.A.* 35, 65.

adoptés plus tard ont plutôt majoritairement rangé l'œuvre cinématographique parmi les œuvres de collaboration en prévoyant, comme le législateur français, une liste de co-auteurs présumés. Sont notamment concernés les textes congolais, gabonais, centrafricain³² et, plus récemment, nigérien.

Un autre bénéficiaire de la protection est l'État, par l'intermédiaire du ministère de la Culture ou de l'organisme de gestion collective des droits d'auteurs (et des droits voisins). En effet, c'est l'État qui est titulaire du droit d'auteur sur le folklore. De même, il est en quelque sorte titulaire d'un droit à rémunération sur les œuvres du domaine public³³. Enfin il faut ajouter, pour certains États, les titulaires de droits voisins.

c. Contenu de la protection

Les lois adoptées ou modifiées pendant cette période prévoient toutes, pour le droit d'auteur, la protection des prérogatives d'ordre moral et d'ordre patrimonial. La durée de protection varie d'un État membre à l'autre, même si, d'une manière générale, sont retenus le principe et les cas particuliers prévus par le texte régional. Ainsi, le principe retenu est la durée *post mortem auctoris* de 50 ans. Pour les œuvres cinématographiques ou pseudonymes, par exemple, il s'agit d'une durée *post publicationem* de 50 ans. Pour les œuvres d'arts appli-

qués et les œuvres photographiques, cette durée est ramenée à 25 ans. Le Congo, la République centrafricaine et le Gabon, notamment, ont légiféré dans ce sens. D'autres États comme la Guinée (1980) ou la Côte d'Ivoire (dès 1978) ont opté pour des durées de protection plus longues : quatre-vingts ans pour la Guinée et quatre-vingt-dix-neuf ans pour la Côte d'Ivoire.

Le droit moral est un droit perpétuel. Les règles de sa dévolution varient, pas toujours de manière sensible, d'un État à un autre. Parmi les particularités, on peut relever celle du texte béninois aux termes duquel l'exercice du droit moral *post mortem* « appartient concurremment aux successibles et au bureau béninois du droit d'auteur » (art. 19)³⁴.

Quant aux exceptions, une majorité d'État a profité, à cette époque, de la faculté offerte par l'annexe de l'Acte de Paris de la Convention de Berne et par l'article V de la Convention Universelle. Ainsi, la Guinée, le Congo ou le Gabon ont prévu, parmi les « limitations au droit d'auteur », la licence pour reproduction et la licence pour traduction (que prévoyait aussi le texte régional de 1977). D'une manière générale, sont souvent prévues des exceptions visant à faciliter l'accès au savoir. Ainsi, la loi nigérienne prévoit (art. 17.2) qu'il est permis aux bibliothèques et services d'archives sans but lucratif de procéder, librement, au

³² Si le texte centrafricain affirme que l'œuvre cinématographique appartient à titre originaire aux créateurs intellectuels de l'œuvre, il ne prévoit pas de liste de coauteurs présumés. En cela il suivait exactement l'annexe VII de l'Accord de Bangui (version 1977).

³³ Voir : L.Y. NGOMBÉ, *op. cit.*, note 24, p. 62 et suiv.

³⁴ Cette disposition a été abandonnée par le nouveau texte adopté en 2006.

prêt public d'œuvres écrites autres que des programmes d'ordinateurs.

Au titre des droits voisins, on peut noter de nombreuses différences parmi les lois en ayant prévu la protection. Néanmoins, toutes sont conformes aux minima de la convention de Rome et/ou de la convention phonogramme. Concernant, par exemple, la durée des droits patrimoniaux, certains États comme le Congo ou le Gabon se sont limités à la durée de vingt ans prévue par la convention de Rome. D'autres textes sont allés au-delà : le Togo (25 ans), la Guinée (40 ans) et la Côte d'Ivoire (99 ans, depuis le texte de 1978).

Parmi les États ayant prévu la protection des droits voisins, on peut aussi distinguer entre ceux prévoyant au profit des artistes-interprètes des attributs d'ordre moral et ceux n'en prévoyant pas. Dans les lois congolaise, gabonaise et nigérienne, par exemple, ne figurent pas de mention d'un quelconque attribut d'ordre moral au profit des artistes-interprètes. En revanche, le texte guinéen et le nouveau texte ivoirien prévoient ces prérogatives. Quant à la durée du droit moral de l'artiste-interprète, le texte guinéen prévoit clairement qu'il est perpétuel. C'est une précision que l'on peut souhaiter de la part de tous les législateurs des États de l'OAPI.

Parmi les lois modifiées ou adoptées avant 1999, la loi ivoirienne, malgré sa modification antérieure à la révision de l'Accord de Bangui, comporte de nombreuses dispositions conformes au texte régional dans sa version révisée. Elle prévoit, par exemple, des durées de protection supérieures à celles prévues par l'Annexe VII de l'Accord de Bangui. Elle prévoit également des règles visant à prévenir le contournement des mesures techniques de protection.

2. Depuis 1999

Depuis la révision de l'Accord de Bangui, certaines lois ont été modifiées. Il s'agit des lois du Cameroun³⁵, du Burkina Faso et du Bénin. D'autres États ont entamé un processus de révision de leur texte : la Guinée, le Mali, le Sénégal et le Congo³⁶. Alors que la majorité des États africains, notamment parmi les membres de l'OAPI, avaient, à la fin des années 70 et au début des années 80, adopté des lois sur le droit d'auteur, quelques États étaient restés « à la traîne ». Tel était le cas du Tchad qui s'est, enfin, doté de son propre texte sur le droit d'auteur³⁷. Sur de nombreux points, ces lois sont conformes aux dispositions du texte régional. Si l'annexe VII paraît laisser toute latitude aux États membres sur de nombreux points, on peut penser

³⁵ Pour un aperçu de cette loi, voir : Ch. SEUNA, « La nouvelle loi camerounaise relative au Droit d'auteur et aux Droits voisins », (2002) 192 *R.I.D.A.* 394.

³⁶ Ce sera l'occasion pour ces États de mettre en conformité leurs lois avec la législation de l'OAPI et en phase, autant que possible, avec leurs réalités locales.

³⁷ Pour une présentation sommaire de ce texte, voir : (juillet 2005) 205 *R.I.D.A.* 487.

que le texte régional comporte néanmoins quelques dispositions impératives³⁸. Or, certaines dispositions nationales, parmi celles récemment adoptées, ne sont pas conformes aux dispositions impératives du texte régional.

a. Objet de la protection

Sur ce point, il y a peu de changements. En effet, d'une part, les œuvres protégées sont les mêmes que celles des textes adoptés après 1990. D'autre part, dans la majorité des textes récemment adoptés, les œuvres photographiques sont protégées à la seule condition d'être originales.

La nouvelle loi béninoise comporte encore l'exigence du caractère documentaire ou artistique pour la protection des œuvres photographiques, ce qui, d'une part, n'est pas conforme à la législation régionale et, d'autre part, est contraire à la tendance générale des États de l'OAPI. Il est d'ailleurs fort probable qu'il s'agisse, hélas, d'un oubli.

Il convient aussi de relever que les textes récemment adoptés ou modifiés continuent, pour la majorité, à protéger les œuvres du folklore par les dispositions relatives au droit d'auteur. Le nouveau texte burkinabé ne cite plus les œuvres du folklore parmi les créations protégées par le droit d'auteur mais prévoit pour ces expressions un droit « sur les expressions du patrimoine culturel traditionnel ». Il s'agit en fait d'un simple changement formel car les règles applicables sont

exactement les mêmes que celles que prévoyait l'ancien texte aux termes duquel les œuvres du folklore étaient protégées par le droit d'auteur. Le législateur burkinabé maintient en tout cas la protection du folklore dans le texte sur la propriété littéraire et artistique. Quant à la loi béninoise, elle consacre un titre aux expressions du folklore et paraît les soumettre à un droit voisin du droit d'auteur. Mais la liste des œuvres protégées au titre du droit d'auteur comporte toujours la référence aux expressions du folklore.

Les textes modifiés après 1999 prévoient également la protection des logiciels et des bases de données.

b. Bénéficiaires de la protection

Les nouveaux textes ont subi, concernant la titularité des droits, l'influence du texte régional. Seul le Tchad a conservé, sur ce point, l'approche personnaliste.

Alors que l'annexe VII de l'Accord de Bangui prévoit qu'une œuvre créée dans le cadre d'un contrat de travail est présumée avoir été cédée à l'employeur, le texte tchadien pose le principe inverse. En effet, même les créations salariées doivent faire l'objet d'une cession explicite, par écrit. Sur ce point précis, on peut estimer que le texte tchadien, comme de nombreuses lois votées avant 1999, n'accordent pas à l'auteur une protection moindre que celle du texte régional. En revanche, les

³⁸ Sur ce point, voir : Laurier Yvon NGOMBÉ, « À propos de la supranationalité de la législation de l'organisation africaine de la propriété intellectuelle (OAPI) sur le droit d'auteur », (oct. 2005) *R.D.P.I.* 9.

nouveaux textes camerounais, béninois et burkinabé ont subi, dans une certaine mesure, concernant la création salariée ou sur commande, la même modification (ou presque) que le texte régional.

Il faut cependant préciser, sur ce point, que le texte béninois prévoit une présomption de cession au profit de l'employeur (art. 5, al. 4), alors qu'il dispose par ailleurs que l'existence ou la *conclusion d'un contrat de travail ou d'un contrat de commande* « n'emporte aucune dérogation à la jouissance du droit d'auteur » (art. 2). Plus clair est le texte burkinabé qui prévoit que l'existence ou la conclusion d'un contrat de commande n'emporte pas dérogation à la jouissance du droit d'auteur (art. 29). Ce principe ne concerne pas le contrat de travail qui, lui, emporte présomption de cession au profit de l'employeur (art. 30).

Aux termes de la loi tchadienne, la création dans le cadre d'un contrat de travail n'a d'effet automatique sur la titularité que pour ce qui concerne les logiciels. Le droit d'auteur sur ces œuvres appartient, sauf stipulation contraire, à l'employeur (art. 19).

Concernant les œuvres cinématographiques, les textes adoptés ou modifiés après 1999 sont conformes au texte régional. En effet, ces textes prévoient que l'œuvre audiovisuelle appartient à titre original

à ses créateurs intellectuels dont certains bénéficient d'une présomption simple³⁹. Suivant en cela le texte régional, ces lois prévoient aussi que l'auteur de l'œuvre adaptée est assimilé aux auteurs de l'œuvre audiovisuelle. Sur ce point la rédaction de certaines lois laisse perplexe. Ainsi, dans le texte béninois, cette assimilation concerne « les auteurs des œuvres préexistantes adaptées ou utilisées pour les œuvres audiovisuelles » (art. 30), ce qui peut considérablement allonger la liste des auteurs « assimilés »⁴⁰.

c. Contenu et mise en œuvre de la protection

Parmi les changements notables dans les nouveaux textes figure la mention, parmi les droits patrimoniaux, du droit de location et de prêt dans les lois burkinabé et tchadienne. Si la loi camerounaise ne mentionne pas expressément le droit de location, elle inclut implicitement (au moins pour le droit d'auteur) le droit de prêt (consenti à titre onéreux)⁴¹.

Les exceptions au droit d'auteur (et aux droits voisins), ont pour certaines, été précisées, dans l'esprit du texte régional. Ainsi, l'exception de copie privée a été davantage circonscrite dans les nouveaux textes. Il est désormais précisé qu'elle ne s'applique pas à la reproduction de partition, à l'intégralité d'un ouvrage

³⁹ Voir : L.Y. NGOMBÉ, *loc. cit.*, note 31, 337.

⁴⁰ Pour une critique de cette « assimilation », voir *id.*, 342 et suiv.

⁴¹ Voir l'article 17 de la loi camerounaise qui mentionne, au titre du droit de distribution, la location et « tout autre acte de mise à disposition à titre onéreux ».

imprimé, à la reproduction d'œuvres architecturales, à une partie substantielle d'une base de donnée⁴².

Les lois des États membres ne comportaient que des dispositions relatives au contrat d'édition, au contrat de représentation et au contrat de production audiovisuelle. Le nouveau texte burkinabé a en plus, mais de manière laconique, prévu le contrat de commande pour la publicité.

Au nombre des changements survenus depuis 1999, il faut aussi noter l'exigence par certains textes, sous peine de poursuites judiciaires, de l'apposition de vignettes (ou *stickers*) délivrées par des sociétés de gestion collective. Ces vignettes sont censées distinguer les exemplaires licites des exemplaires pirates et contribuer ainsi à la lutte contre la piraterie. De nombreux États ont prévu cette exigence. Ainsi, le Mali, le Burkina Faso, la Côte d'Ivoire, le Togo⁴³ et le Sénégal ont, par voie réglementaire⁴⁴, prévu ce dispositif, mais non la loi tchadienne. Par contre, d'autres textes législatifs, hors de l'espace OAPI, ont prévu cette obligation d'apposition de *stickers*⁴⁵.

D'autres points des nouveaux textes nationaux adoptés dans

l'espace OAPI méritent d'être évoqués. Il s'agit de la durée de protection et de la répression du contournement des mesures techniques de protection.

Pour ce qui est de la durée de protection, certains textes des États ne sont pas conformes aux minima de l'Accord de Bangui. Pour de nombreux États, cela peut s'expliquer par le fait que leurs lois n'ont pas subi de modification depuis la révision de l'Accord de Bangui. Tel est le cas du Gabon ou du Congo, par exemple. Peut-on alors invoquer, sur ce point, l'Accord de Bangui dans les États membres, d'autant plus que le texte conventionnel est postérieur au texte national⁴⁶? Le texte nigérien paraît répondre clairement à la question en posant qu'« en cas de conflit entre les dispositions de la présente ordonnance et celles d'un traité international auquel est partie le Niger, les dispositions du traité international seront applicables ». En revanche, le doute est permis pour une loi postérieure à la révision de l'Accord de Bangui. La loi tchadienne, par exemple, ne prévoit qu'une durée de protection de 50 ans *post publicationem*, pour certaines œuvres, alors que le texte régional prévoit une durée de pro-

⁴² Cameroun, Bénin et Burkina (sauf pour les partitions).

⁴³ Voir : Denis BOHOUSOU, « Vers l'établissement d'un cadre juridique pour le fonctionnement du système de "banderole" dans les pays francophones d'Afrique : Analyse des programmes de "banderole" au Bénin, en Côte d'Ivoire et au Togo », dans *Creative Ideas for Intellectual Property - The ATRIP Papers 2000-2001*, Lausanne, CEDIDAC, 2002, p. 477.

⁴⁴ Par des textes édictés par le gouvernement (et non par le parlement).

⁴⁵ Voir, notamment : LDA - Kenya (2001) section 36.

⁴⁶ Pour une discussion sur ce point, voir : Laurier Yvon NGOMBÉ, « Mise en œuvre du droit d'auteur dans les États membres de l'Organisation africaine de la propriété intellectuelle et questions de droit international privé », (2006-2) *JDI-Clunet* 563, plus particulièrement au n° 16.

tection de 70 ans pour les mêmes œuvres (ainsi l'œuvre collective)⁴⁷.

Concernant la répression du contournement des mesures techniques, elle était prévue par la loi ivoirienne avant la révision de l'Accord de Bangui (en des termes différents de ceux prévus par l'accord). Depuis la révision de l'annexe VII de l'Accord de Bangui, la répression du contournement des MTP figure dans la loi camerounaise, dans la loi béninoise et dans la loi burkinabé. On relèvera que la loi tchadienne (adoptée en 2003) ne prévoit pas cette répression pourtant prévue par l'annexe VII de l'Accord de Bangui. Sans doute le législateur tchadien a-t-il opté pour la prudence en différenciant la transposition en droit interne de cette « directive » du texte régional. La transposition de cette règle dans les États membres devra intervenir à plus ou moins bref délai.

Les nouvelles lois béninoise et burkinabé prévoient, notamment, la répression de la vente ou de l'importation de dispositif ou de système de contournement de mesures techniques de protection. Elle réprime également la suppression ou la modification, sans autorisation, des informations relatives au régime des droits. Toutes ces infractions sont prévues par le texte régional. On relèvera dans les nouveaux textes béninois et burkinabé l'absence de répression de l'acte précis de contournement des mesures techniques de protection lui-même.

Les textes béninois et burkinabé semblent plutôt s'attacher (comme le texte régional) à la répression de la fabrication et de la mise à disposition des dispositifs de contournement des MTP.

En revanche, la loi camerounaise vise l'acte même de contournement des mesures techniques. En effet, aux termes de cette loi, c'est la « neutralisation frauduleuse » des MTP qui est réprimée (art. 81.1.d.)

Au chapitre des droits voisins, on soulignera, dans le nouveau texte béninois, la protection du droit moral de l'artiste interprète pendant une durée illimitée.

Relevons, enfin, que certains États membres ont ratifié les traités OMPI (WCT et WPPT) et que ces États devront se conformer non seulement aux dispositions impératives du texte régional, mais aussi à ces deux traités. Ainsi, le Togo et le Gabon, parties aux traités de l'OMPI, devront, par exemple, prévoir des attributs d'ordre moral au profit, au moins, des artistes-interprètes d'œuvres musicales⁴⁸.

II. Développements jurisprudentiels

Dans le cadre d'un bilan d'une trentaine d'années, on aurait pu s'attendre à avoir à compiler plusieurs centaines de pages de jurisprudence, à ployer sous la charge d'une tâche difficile et passionnante. On aurait pu s'attendre à trouver, parmi une jurisprudence abondante, un florilège de décisions des diffé-

⁴⁷ Comparé, par exemple l'article 41 LDA – Tchad avec l'article 25 de l'annexe VII de l'Accord de Bangui.

⁴⁸ Art. 5 WPPT.

rentes juridictions des États membres de l'OAPI. Hélas, les décisions, dans ce domaine, sont encore rares et, parmi celles-ci, seules quelques-unes sont accessibles. Si la presse générale fait parfois écho à des affaires retentissantes, les quelques décisions sur le droit d'auteur sont rarement, hélas, rapportées dans des revues juridiques africaines. Preuve, ou indice en tout cas, de l'intérêt encore insuffisant accordé à cette discipline par les juristes africains. Quelques affaires fort intéressantes, pour la plupart récentes, sont évoquées ici. En l'absence de juridiction régionale, il ne s'agit que de certaines décisions étatiques.

A. Plagiat (1 et 2) – antériorité de l'œuvre (preuve) (1 et 2) – originalité (1) – adaptation du folklore

**1. Trib. 1^{re} instance
Cotonou, 8^e ch. Civ.
8 avr. 1998⁴⁹**

L'affaire opposait la chanteuse Angélique Kidjo à un compositeur béninois. Le tribunal a reconnu le caractère original de deux œuvres de ce dernier du seul fait de leur enregistrement à la SACEM: «Attendu que [...] –ces deux œuvres ont été enregistrées au répertoire de la Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) [...] – à partir de cet instant ces deux œuvres acquièrent un caractère original et sont de ce fait protégées

en tant que droit de propriété incorporelle [...]».

On ne peut déduire d'un tel enregistrement l'originalité d'une création musicale. En effet, cela conduirait à présumer dépourvues d'originalité des œuvres qui n'auraient pas été enregistrées, ce qui irait à l'encontre du principe selon lequel l'œuvre est protégée du seul fait de sa création. Ce principe est clairement énoncé dans la loi béninoise.

On peut certes tirer des conséquences de l'enregistrement d'une chanson au répertoire d'une société de perception et de répartition des droits. Ainsi, la date de l'enregistrement peut permettre d'apporter la preuve de l'antériorité de la création⁵⁰. Il aurait donc suffi au tribunal de relever les ressemblances entre les deux œuvres, de déduire de l'antériorité de l'enregistrement des œuvres à la SACEM l'antériorité de leur création et d'en tirer les conséquences⁵¹.

Mais pour ce qui est de l'originalité de la première œuvre, elle est présumée. L'auteur de l'œuvre attaquée, dont les paroles et/ou la musique sont identiques à la première, peut alors démontrer l'absence d'originalité de l'œuvre enregistrée antérieurement. C'est d'ailleurs ce que tenta de faire en l'espèce Angélique Kidjo qui, pour nier l'originalité des œuvres du demandeur, soutint que le demandeur n'avait fait que puiser dans le folklore béninois. Mais cet argument n'a pas convaincu les

⁴⁹ (2002) 36-2 *Bull. dr. auteur* 63, commentaire H.G. Adoukonou.

⁵⁰ C'est ce qu'a fait, en partie, le tribunal de Dakar dans l'affaire *Viviane N'dour* citée ci-après.

⁵¹ Encore que la date de leur publication soit aussi importante, notamment pour écarter toute possibilité de rencontre fortuite.

juges. En effet, relève à juste titre le tribunal, bien qu'elles puissent leurs paroles dans le folklore béninois, ces œuvres avaient été composées par la partie demanderesse et ne perdaient pas du seul fait de cet emprunt leur caractère original. Il s'agit en fait dans ce cas d'une adaptation du folklore et non d'une simple interprétation du folklore.

L'adaptation du demandeur étant antérieure à celle de la défenderesse, on pouvait en déduire que la seconde œuvre copiait la première.

2. Trib. 1^{re} instance Dakar, 23 juillet 2003, El Hadj Faye c. Viviane N'dour

L'affaire a été largement couverte par la presse quotidienne sénégalaise compte tenu de la célébrité des plaideurs. Le compositeur El Hadj Faye, auteur de la chanson *Boubou ngary*, reprochait à Viviane N'dour (Choriste de Youssou N'dour) de l'avoir plagié dans la chanson *Sammina* figurant sur l'album de la chanteuse. Cette dernière contestait au demandeur la paternité de l'œuvre qu'elle attribuait à un troisième « protagoniste », Mademba Diop. Ces arguments n'ont pas convaincu le tribunal. L'œuvre d'El Hadj Faye avait été enregistrée au BSDA dès 1979, longtemps avant celle de Viviane N'dour. C'est l'un des éléments de preuve ayant permis à la juridiction dakaroise de juger qu'en l'espèce le plagiat était bien constitué et d'entrer en condamnation. La chanteuse a été condamnée à verser 5 000 000 (soit environ 7 500 euros) de francs CFA de dommages-intérêts au compositeur.

À la différence du tribunal de Cotonou, le tribunal de Dakar a tiré de l'antériorité de l'œuvre présumée contrefaite la preuve du plagiat allégué par le demandeur, ce qui est une démarche plus simple et plus compréhensible d'un point de vue juridique.

B. Contrat général de représentation – non respect par l'utilisateur – application de la clause pénale – exploitation au-delà du terme du contrat – dommages-intérêts

Cour d'appel de Dakar, arrêt n° 412, 22 juillet 1982, Société Lagon II c. BSDA⁵²

Dans cette affaire, un utilisateur (en l'occurrence une société gérant un hôtel débitant des boissons et diffusant de la musique) du répertoire administré par le Bureau sénégalais du droit d'auteur (BSDA) n'avait pas respecté les clauses du Contrat général de représentation le liant à la société de gestion collective. D'une part, la société Lagon II n'avait pas procédé à la déclaration des œuvres diffusées, ce qui est une obligation stipulée par le contrat général de représentation (le délai imparti pour procéder à la déclaration étant de 10 jours) et sanctionnée par une clause pénale. D'autre part, ladite société a continué à diffuser les œuvres du répertoire du BSDA au-delà du terme du contrat, alors qu'elle aurait dû en demander la reconduction. Le BSDA a demandé et obtenu, en première instance, puis en appel, le paiement

⁵² C.A. Dakar, arrêt n° 412, *Société Lagon II c. BSDA*, *Revue EDJA*, n° 10, déc. 1988, p. 17.

des pénalités prévues par le contrat général de représentation, soit 310 676 francs CFA (environ 950 euros)⁵³, ainsi que des dommages-intérêts d'un montant de 50 000 francs CFA (environ 154 euros)⁵⁴.

C. Œuvre picturale, cession, droit moral

Tribunal civil et commercial de Libreville (Gabon), M^{me} Christine Rossano c. Société Sovingab⁵⁵

Une artiste peintre avait été sollicitée par une société qui lui a acheté un de ses tableaux. La société acquéreuse a fait cession dudit tableau à une tierce société. Cette dernière a, pour les besoins de sa publicité, utilisé le tableau comme support à la confection de calendriers. Ce qui a conduit à la réduction du format de l'œuvre et au retrait du nom de l'artiste. Les calendriers ont fait l'objet d'une large diffusion, y compris dans des pays voisins. L'artiste peintre a alors assigné la société éditrice des calendriers aux motifs :

- du préjudice subi du fait du retrait de son nom et de la réduction du format de son œuvre ;
- de l'illicéité de l'acquisition du tableau par la société éditrice du calendrier car la première société acquéreuse n'était pas autorisée à vendre le tableau.

La Cour a considéré que l'auteur avait cédé à titre onéreux ses droits d'exploitation, mais avait, conformément à la loi de 1987, conservé ses attributs d'ordre moral et intellectuel. Par conséquent, elle n'a fait droit à la demande de l'artiste peintre qu'en ce qui concerne l'atteinte à l'intégrité de son œuvre, du fait de sa réduction, et l'atteinte au droit au nom, du fait de son retrait.

Le jugement ne permet pas de dire si la cession du tableau par l'auteur était constatée par un écrit, ni, le cas échéant, si cet acte interdisait les cessions ultérieures. La loi gabonaise exige l'écrit pour toute cession d'œuvre. Le tribunal ne devait-il pas dès lors vérifier si cette condition était remplie ? On peut penser que, pour la juridiction gabonaise, l'écrit n'est exigé qu'*ad probationem* et qu'en l'espèce, les circonstances permettaient de penser qu'il y avait effectivement cession des droits au profit de la première société. Pour autant, la seule existence d'un contrat emportait-elle cession sans aucune limitation ? La loi gabonaise exigeant que l'étendue de la cession soit précisée, le juge du fond ne devait-il pas vérifier si cette condition était remplie ?

⁵³ En tenant compte du taux de conversion entre francs CFA et francs français à cette époque.

⁵⁴ En tenant compte du taux de conversion entre francs CFA et francs français à cette époque.

⁵⁵ Rapporté par A. APOUNGO (sans précision de date) dans *Académie sur la mise en œuvre des droits de propriété intellectuelle À l'attention des magistrats des pays en développement de droit continental*, Paris et Genève, mai 2000 et 2001, OMPI 2002, p. 95.

D. Contrefaçon – débit d'ouvrages contrefaisants

1. Trib. 1^{re} instance Bamako, commune IV, Ch. correctionnelle, 16 novembre 2004, Ministère public c. A. Landouré, A. Yattara, M. Sidibé et T. Cissé

Le célèbre chanteur malien Salif Kéïta découvre un jour sur le marché une cassette portant pour titre «les meilleurs de Salif Kéïta». Le musicien porte alors plainte contre le producteur de la cassette mise à la disposition du public sans son accord, contre un complice du producteur, ainsi que contre deux agents du Bureau malien du droit d'auteur (BMDA) soupçonnés d'avoir permis, en connaissance de cause, l'apposition des vignettes d'authentification (ou *stickers*)⁵⁶. Suite à un désistement d'instance du musicien, le litige n'oppose plus que le ministère public aux différents prévenus.

Le tribunal a jugé que les deux agents du BMDA poursuivis étaient de bonne foi et a prononcé leur relaxe. En revanche, le producteur et son complice ont été jugés coupables de contrefaçon⁵⁷ et condamnés à trois mois de prison avec sursis et 30 000 F CFA (soit environ 46 euros) d'amende.

2. Trib. 1^{re} instance Ouagadougou, 19 juillet 2005, Ministère public, BBDA c. S. Compaoré et Cons.

Cette affaire médiatisée a permis, entre autres, de relever les limites du système des vignettes d'authentification dans la lutte anti-piraterie. Une opération conjointe de la gendarmerie et du bureau burkinabé du droit d'auteur (BBDA) a permis la saisie de plus de 12 000 CD, VCD et DVD piratés. La saisie effectuée a aussi porté sur des exemplaires régulièrement munis des *stickers* délivrés par le BBDA. À l'audience, le représentant du BBDA a expliqué qu'il avait fallu procéder ainsi car les contrefacteurs disposaient généralement de quelques exemplaires licites parmi la masse d'exemplaires contrefaits. Le ministère public a distingué, parmi les prévenus, entre les grossistes qui vont acquérir des exemplaires illicites dans des pays limitrophes et les simples revendeurs. Seuls les premiers, a-t-il relevé, sont contrefacteurs. Par conséquent seule a été requise la condamnation des grossistes à une peine de six mois de prison avec sursis ainsi que la confiscation des œuvres saisies. Le verdict du tribunal est plus sévère que les réquisitions du ministère public. D'une part, les revendeurs ont, comme les grossistes, été condamnés pour contrefaçon. D'autre part, la peine prononcée est plus sévère : un an de prison avec sursis

⁵⁶ Ces vignettes sont censées garantir la licéité des exemplaires sur lesquels elles sont apposées.

⁵⁷ Notamment, car ils étaient également jugés pour d'autres chefs d'inculpation.

ainsi que des dommages-intérêts d'environ quatre millions de francs CFA au total (soit un peu plus de 6 000 euros). Il s'agit d'une décision exemplaire, et néanmoins conforme à la loi burkinabé, dont on peut espérer un impact pédagogique.

III. Enseignement du droit d'auteur

Sur ce point, on peut distinguer entre les efforts accomplis par les États et ceux que l'on peut constater au niveau de l'institution régionale.

A. Efforts nationaux

On aurait pu penser que trente ans après l'adoption d'un texte régional sur la propriété littéraire et artistique, le droit d'auteur serait une matière enseignée, au minimum, dans toutes les universités des États membres. Tel n'est, malheureusement, pas encore le cas. Des efforts restent donc à accomplir sur ce point.

Néanmoins, quelques universités des États de l'espace OAPI ont franchi le pas, souvent avec l'appui ou l'aide de l'UNESCO. Le droit d'auteur est ainsi enseigné au Cameroun et au Burkina Faso. Au Cameroun, cette matière a même fait l'objet de recherches doctorales. Cela mérite d'être souligné car c'est un effort considérable sur le chemin de la sensibilisation à ce sujet.

Dans de nombreuses universités de l'espace OAPI, la propriété littéraire et artistique n'est hélas pas encore enseignée. Ceci prouve, dans une certaine mesure, que le degré de sensibilisation à cette branche du droit est encore insuffisant, y

compris dans la sphère décisionnelle.

Si des efforts méritent d'être accomplis au sein des universités, il en faut tout autant dans d'autres établissements d'enseignement tels que ceux se rapportant à l'art ou à la culture. Quelques heures de sensibilisation dans les écoles de beaux-arts, par exemple, ne seraient pas inutiles.

Au-delà de la formation, c'est à une sensibilisation massive qu'il faudrait penser. Celle-ci pourrait passer notamment par des messages en langue vernaculaire, sur les ondes, dans des émissions consacrées à l'art ou à la culture.

B. Efforts régionaux

Au niveau régional, les efforts relatifs à l'enseignement du droit d'auteur sont plutôt récents, même si la formation en droit d'auteur (et, d'une manière générale, en droit de la propriété intellectuelle) s'inscrit dans les missions de l'OAPI depuis 1977. Cette dernière a inauguré en 2005 un Centre de Formation en propriété intellectuelle qui porte le nom de l'ancien directeur de l'OAPI, Denis Ekani; il est désigné sous l'abréviation CFDE (Centre de Formation Denis Ekani). La formation assurée par le centre régional s'adresse aux acteurs concernés des États membres.

En 2006, le comité scientifique du CFDE a notamment inscrit à son ordre du jour la question de l'harmonisation de l'enseignement de la propriété intellectuelle dans les États membres. Il est certain qu'une telle harmonisation sera plus facile à atteindre concernant le droit uniforme de la propriété

industrielle. En effet, pour le droit d'auteur, s'il n'est pas impossible d'y arriver, le niveau d'harmonisation sera sans doute moins élevé que pour la propriété industrielle.

La mission formative de l'OAPI doit se conjuguer avec sa mission informative. C'est la raison pour laquelle il est souhaitable qu'elle redouble d'effort dans la sensibilisation sur le droit d'auteur. L'un des moyens pour y parvenir serait de contribuer à la publication, aussi bien des décisions des tribunaux relatives à la propriété intellectuelle, que d'études consacrées à cette discipline.

IV. Gestion collective

L'installation des sociétés de gestion collective a été plutôt lente dans les États de l'OAPI. Un État fait du moins exception. Il s'agit du Sénégal dont le bureau du droit d'auteur a été institué dès 1972. Dans une majorité des autres États tout au moins, les bureaux de droit d'auteur ont été créés dans les années 80 et ont bénéficié d'une aide considérable de la SACEM⁵⁸. La Société des auteurs et compositeurs de musique continue d'ailleurs à apporter son expertise et à faire bénéficier de sa longue expérience de nombreuses sociétés de gestion collective africaines.

Les États de l'OAPI avaient alors opté pour la création d'organismes parapublics chargés de la gestion collective des droits d'auteurs. Si ces organismes existent toujours

dans la majorité des États membres, un changement majeur est néanmoins intervenu au Cameroun. En effet, à la faveur de la révision de l'ancienne loi, le législateur camerounais a prévu deux nouveautés. La première est relative au nombre de sociétés de gestion collective. La seconde concerne la forme de ces sociétés. La nouvelle loi camerounaise opte, en effet, pour une forme privée et pour plusieurs sociétés spécialisées⁵⁹. L'ancienne société unique, la SOCADRA (Société camerounaise du droit d'auteur), avait, suite à d'énormes difficultés, dû être mise en liquidation. En république centrafricaine, la dissolution du Bureau centrafricain du droit d'auteur (BUCADA) a été décidée en 2005. En Côte d'Ivoire, une modification du Bureau ivoirien du droit d'auteur (BURIDA) est envisagée, depuis le printemps 2006, par le ministre chargé de la culture mais rencontre une vive opposition des artistes (musiciens principalement). La modification envisagée porte sur la transformation du BURIDA (association professionnelle sous tutelle de l'État) en une entreprise publique à caractère industriel et commercial qui serait dénommée Office national du droit d'auteur (ONADA). Au Bénin on relèvera un léger changement, sans doute sans conséquence. En effet, l'article 11 de l'ancienne loi définissait le Bureau béninois du droit d'auteur (BUBEDRA) comme un établissement public à caractère professionnel, alors que la loi

⁵⁸ V.N. N'DIAYE, « L'évolution du droit d'auteur en Afrique depuis les révisions de 1971 dans les conventions de Berne et de Genève », (oct. 1994) 162 *R.I.D.A.* 227.

⁵⁹ Pour plus de détails, voir : Ch. SEUNA, « Les organismes de gestion collective au Cameroun », (juill.-sept. 2004) *e-Bull. dr. auteur*.

de 2006 le définit comme un établissement public à caractère culturel.

Dans le cadre de la présente chronique, nous ne commenterons pas ces changements ou ces projets de changement de la nature des organismes chargés de la gestion collective. Relevons simplement que certaines difficultés semblent attribuées à la nature même de ces sociétés. Les solutions envisagées sont différentes. En Côte d'Ivoire, les autorités souhaitent renforcer le rôle de l'État en transformant l'organisme actuel en établissement public. Au Cameroun, le législateur a opté pour la forme privée de ces organismes.

Ces trente dernières années ont aussi été marquées par une actualité tumultueuse des sociétés d'auteur : constats d'échec et tentatives de redressement notamment par les modifications de formes des sociétés d'auteur, querelles de personnes et incompréhensions des usagers. Ainsi, au Congo, la redevance réclamée aux « lieux sonores ambulants » a été mal comprise par les exploitants utilisant les œuvres du répertoire du Bureau congolais du droit d'auteur (BCDA).

Les organismes de gestion collective des États de l'OAPI ont, pendant longtemps, éprouvé d'énormes difficultés à percevoir les redevances dues par les utilisateurs publics de leur répertoire, tels que les radios et les télévisions nationales. Depuis quelques années (particulièrement depuis 2000-2001), de nombreuses télévisions nationales s'enga-

gent de plus en plus à régulariser leurs situations vis-à-vis des sociétés d'auteurs. Ces engagements ne semblent pas, hélas, toujours tenus. C'est ainsi que, par exemple, en 2006 la presse camerounaise a fait état de la polémique opposant, sur ce sujet, la Cameroun Music Corporation (CMC) à la télévision publique camerounaise. Cette dernière déclarait avoir versé des sommes vivement contestées par la société de gestion collective.

Les sociétés de gestion collective de l'espace OAPI font également l'objet de critiques de la part des auteurs et interprètes. Ces derniers reprochent aux sociétés d'auteur leur irrégularité dans le versement des droits.

On relèvera aussi une lacune, et pas la moindre, concernant l'existence même des organismes de gestion collective. Ainsi, au Tchad, ce n'est qu'en 2003, dans la nouvelle loi, qu'est envisagée la création d'un Bureau du droit d'auteur.

Il n'en demeure pas moins que, d'une manière générale, les sociétés de gestion collective existantes dans l'espace OAPI sont loin d'être passives. Certaines mènent de nombreuses actions de sensibilisation, d'autres n'hésitent pas, dans le cadre de leur mandat et de leurs attributions légales, à intenter des actions en justice⁶⁰. Toutes, ou presque, se livrent, avec les moyens dont elles disposent, à une lutte aussi acharnée que possible contre la piraterie (particulièrement des œuvres musicales et audiovisuelles), véritable fléau en Afrique.

⁶⁰ Voir, *supra*, II.B. et II.D.2.

V. Lutte contre la piraterie

Il suffit de faire ses emplettes dans un marché d'une grande ville africaine pour y voir, sur des étalages ou entre les mains de vendeurs ambulants, des CD ou des DVD dont une proportion importante est illicite. Le phénomène est depuis longtemps décrié, mais jamais endigué. Les quelques actions menées jusqu'ici n'ont pas abouti aux résultats escomptés.

L'apposition des vignettes hologrammes (*stickers*)⁶¹ devait constituer une arme redoutable contre la piraterie. Les premiers bilans semblaient satisfaisants puisque certains bureaux de droit d'auteur avaient constaté une augmentation de la perception des droits de reproduction mécanique. Ce moyen de lutte contre la piraterie a commencé à montrer ses limites. En effet, on a déjà pu constater dans de nombreuses capitales africaines des falsifications de ces *stickers*.

Dans certains États membres de l'OAPI, des Comités de lutte contre la piraterie ont également vu le jour. Ces comités réunissent généralement tous les acteurs intéressés, du policier au douanier, en passant par les entrepreneurs de la culture.

Par ailleurs, les services des douanes et les organismes de gestion collective organisent de temps en temps des « opérations coup de poing ». Ceci ne suffit pas à enrayer le phénomène. Les acteurs intéres-

sés ne baissent cependant pas les bras. De nombreux séminaires régionaux sont organisés dont le but est aussi bien de sensibiliser le public que d'échanger des idées sur les moyens de lutte contre la piraterie.

D'une manière générale, on s'accorde sur un point : l'implication insuffisante des autorités concernées.

Il faut aussi, selon nous, déplorer une utilisation insuffisante de l'arsenal législatif par les premières personnes intéressées, qu'il s'agisse des producteurs ou des créateurs. Sans doute faut-il aussi ajouter à cela la lenteur de la justice.

Néanmoins, il nous semble bien que ces dernières années les efforts accomplis sont tout de même perceptibles.

*
* *

De nombreuses lois, particulièrement celles qui n'ont subi aucune modification surtout après 1999, sont aussi bien en déphasage par rapport à l'évolution technologique ou juridique internationale⁶² qu'aux dispositions impératives du texte régional. Indépendamment même des questions relatives aux récents développements de la technologie et du droit international, sur de nombreux points un effort d'harmonisation reste à accomplir⁶³. On peut déplorer, d'une manière géné-

⁶¹ Voir, *supra*, I.B.2.c.

⁶² Voir, notamment : Denis L. BOHOUSOU, « La conformité à l'accord ADPIC des lois relatives au droit d'auteur : le cas des États membres de l'OAPI », (2001) *Penant* 269.

⁶³ Voir : Laurier Yvon NGOMBÉ, « Le droit d'auteur dans les États membres de l'organisation africaine de la propriété intellectuelle : une harmonisation inachevée ? », (janv.-mars 2005) *e-bull. dr. auteur*.

rale, une lenteur dans la transposition des dispositions régionales, de même que l'absence de mécanismes contraignants au niveau de l'OAPI.

Les lois existent dans la majorité des pays. Là où elles existent, elles sont appliquées mais moins qu'elles ne devraient l'être. On note néanmoins, petit à petit, une mise en œuvre plus fréquente de la protection de la propriété littéraire et artistique. On peut dire que le bilan de ces trente premières années est plutôt mitigé. Le défi pour les États de l'OAPI sera surtout, dans les mois et les années qui viennent, nous semble-t-il, d'une part de former davantage les juristes et les acteurs culturels et, d'autre part, d'appliquer plus souvent les textes.

