

Le Droit d'Auteur

Revue mensuelle
des Bureaux internationaux réunis
pour la protection de la propriété
intellectuelle (BIRPI)

78^e année - N° 1

Janvier 1965

Sommaire

	Pages
UNION INTERNATIONALE	
— Etat de l'Union internationale au 1 ^{er} janvier 1965	2
— L'Union internationale au seuil de 1965	6
— Pologne. Changement de classe pour la participation aux dépenses du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques	8
LÉGISLATIONS NATIONALES	
— Inde. Ordonnance de 1958 sur le droit d'auteur international. Premier, deuxième, troisième et quatrième amendements de 1964	9
ÉTUDES GÉNÉRALES	
— Le droit moral du compositeur de musique pendant l'élaboration du film (A. Huguet)	10
CORRESPONDANCE	
— Lettre de Suède (Torwald Hesser)	19
CHRONIQUE DES ACTIVITÉS INTERNATIONALES	
— Sixième Congrès de la Fédération internationale des acteurs (Mexico, 18-24 octobre 1964)	25
NOUVELLES DIVERSES	
— Etat des ratifications et adhésions aux Conventions et Arrangements intéressants le droit d'auteur au 1 ^{er} janvier 1965	27
— Royaume-Uni. Ile Maurice. Application de la Convention universelle sur le droit d'auteur (avec effet à partir du 6 janvier 1965)	29
CALENDRIER	
— Réunions des BIRPI	30
— Réunions d'autres organisations internationales s'occupant de propriété intellectuelle	31

UNION INTERNATIONALE

Etat de l'Union internationale au 1^{er} janvier 1965

Les textes conventionnels

L'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques a pour charte originale la *Convention de Berne*, du 9 septembre 1886, entrée en vigueur le 5 décembre 1887.

Cette Convention a été amendée et complétée à Paris, le 4 mai 1896, par un *Acte additionnel* et une *Déclaration interprétative*, mis à exécution le 9 décembre 1897.

Une complète refonte est intervenue à Berlin, le 13 novembre 1908. L'*Acte de Berlin*, qui porte le nom de *Convention de Berne revisée pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, est entré en vigueur le 9 septembre 1910. Lors de ce remaniement, les divers pays ont reçu la faculté d'indiquer, sous forme de réserves, les dispositions de la Convention primitive de 1886 ou de l'Acte additionnel de 1896 qu'ils entendraient substituer aux dispositions correspondantes de la Convention de 1908.

Le 20 mars 1914, a été signé à Berne un *Protocole additionnel* à la Convention de Berne revisée en 1908, afin de permettre aux pays unionistes de restreindre, le cas échéant, la protection accordée aux auteurs ressortissant à tel ou tel pays non unioniste. Ce protocole est entré en vigueur le 20 avril 1915.

L'*Acte de Berlin* a subi, à son tour, une révision à Rome. L'*Acte de Rome*, signé le 2 juin 1928, est en vigueur depuis le 1^{er} août 1931. Les pays qui sont entrés dans l'Union en accédant directement à cet Acte n'ont pu stipuler qu'une seule réserve, portant sur le droit de traduction.

La dernière révision de la Convention de Berne a eu lieu à Bruxelles. L'*Acte de Bruxelles*, signé le 26 juin 1948, est en vigueur depuis le 1^{er} août 1951. Les pays qui entrent dans l'Union en accédant directement à cet Acte peuvent encore stipuler une réserve sur le droit de traduction, la même que celle dont il a été question à l'alinéa précédent.

La prochaine révision de la Convention de Berne aura lieu à Stockholm en 1967.

Champ d'application des divers textes revisés de la Convention de Berne

Les pays de l'Union, ou pays contractants (au nombre de 54), ainsi que les territoires dont ils assurent les relations extérieures, appliquent soit l'*Acte de Berlin*, soit celui de Rome, soit encore celui de Bruxelles.

a) *Acte de Berlin*

La Thaïlande, qui n'a adhéré ni à l'*Acte de Rome*, ni à celui de Bruxelles, se trouve liée par l'*Acte de Berlin* avec

les autres pays de l'Union qui ont eux-mêmes accédé à ce dernier Acte, ainsi qu'avec les territoires, dépendant d'un pays contractant, qui appliquent cet Acte.

Dans ces relations, interviennent les réserves que les pays dont il s'agit ont formulées en accédant à l'*Acte de Berlin*, excepté en ce qui concerne la Norvège, laquelle a renoncé à ces réserves à partir du 12 décembre 1931 (voir, pour la liste de ces réserves, *Le Droit d'Auteur* du 15 janvier 1953, p. 2).

C'est aussi l'*Acte de Berlin* qui régit les relations unionistes du *Sud-Ouest Africain*, territoire placé sous la tutelle de l'Afrique du Sud.

b) *Acte de Rome*

En vertu des dispositions conventionnelles, l'*Acte de Rome* s'applique d'abord aux relations unionistes existant réciproquement entre les 15 pays suivants, qui n'ont pas encore accédé à l'*Acte de Bruxelles*:

Allemagne	Liban
Australie	Nouvelle-Zélande
Bulgarie	Pakistan
Canada	Pays-Bas
Ceylan	Pologne
Hongrie	Roumanie
Islande	Tchécoslovaquie
Japon	

L'*Acte de Rome* s'applique aussi aux relations des 15 pays précités avec les 25 pays qui, après avoir accédé audit Acte, ont ratifié celui de Bruxelles ou y ont adhéré, à savoir:

Afrique du Sud	Liechtenstein
Autriche	Luxembourg
Belgique	Maroc
Brésil	Monaco
Danemark	Norvège
Espagne	Portugal
Finlande	Royaume-Uni ¹⁾
France ¹⁾	Saint-Siège (Cité du Vatican)
Grèce	Suède
Inde	Suisse
Irlande	Tunisie
Israël	Yougoslavie
Italie	

Il n'y a actuellement, dans l'Union, que 3 pays contractants qui n'ont pas accédé à l'*Acte de Rome*; ce sont la République des Philippines, la Thaïlande et la Turquie.

¹⁾ Y compris les départements et territoires d'outre-mer.

²⁾ Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

Par ailleurs, 6 pays anciennes colonies ayant accédé à l'indépendance ont adressé des déclarations de continuité; ce sont le Cameroun, le Congo (Brazzaville), le Congo (Léopoldville), le Dahomey, le Mali et le Niger. 4 autres ont accédé à l'Acte de Bruxelles; ce sont la Côte-d'Ivoire, le Gabon, la Haute-Volta et le Sénégal.

Un autre pays, Chypre, a adressé une déclaration de continuité se référant à l'Acte de Rome et fait en même temps acte d'adhésion à l'Acte de Bruxelles.

En ce qui concerne les territoires dont les relations extérieures sont assurées par un pays contractant, voir les tableaux ci-après, p. 4 et 5.

c) *Acte de Bruxelles*

38 pays contractants appliquent l'Acte de Bruxelles dans leurs relations réciproques, ce sont:

Afrique du Sud	Côte-d'Ivoire
Autriche	Dahomey
Belgique ³⁾	Danemark
Brésil	Espagne
Cameroun	Finlande
Chypre	France ⁴⁾
Congo (Brazzaville)	Gabon
Cougo (Léopoldville)	Grèce

Haute-Volta	Norvège
Inde	Philippines
Irlande	Portugal ⁵⁾
Israël	Royaume-Uni ²⁾
Italie	Saint-Siège (Cité du Vatican)
Liechtenstein	Sénégal
Luxembourg	Suède
Mali	Suisse
Maroc	Tunisie
Monaco	Turquie
Niger	Yougoslavie

16 pays de l'Union n'ont pas encore accédé à l'Acte de Bruxelles (c'est-à-dire les 15 pays entre lesquels s'applique l'Acte de Rome et la Thaïlande).

Dans les relations unionistes entre les 38 pays que nous venons d'énumérer, les seules réserves applicables sont celles qu'ont formulées la Turquie et la Yougoslavie relativement au droit de traduction.

³⁾ La Belgique a adhéré à l'Acte de Bruxelles pour le *Ruanda-Urundi*.

⁴⁾ La France a adhéré à l'Acte de Bruxelles pour ses territoires d'outre-mer et les territoires placés sous sa tutelle.

⁵⁾ Le Portugal a adhéré à l'Acte de Bruxelles pour ses provinces d'outre-mer.

ÉTAT DE L'UNION INTERNATIONALE AU 1^{er} JANVIER 1965

Pays ¹⁾	Classe choisie (art. 23, al. 4)	Date d'adhésion (art. 25)	Date à partir de laquelle la Convention a été déclarée applicable (art. 26) ²⁾	Date d'accession à l'Acte de Rome	Date d'accession à l'Acte de Bruxelles
1. Afrique du Sud ³⁾ Sud-Ouest Africain ⁴⁾	IV —	3-X-1928 28-X-1931	5-XII-1887 5-XII-1887	27-V-1935 —	1 ^{er} -VIII-1951 —
2. Allemagne	I	5-XII-1887	—	21-X-1933	—
3. Australie ⁵⁾ Nauru, Nouvelle-Guinée, Papouasie et Territoires du Nord	III —	14-IV-1928 —	5-XII-1887 29.VII-1936	18-I-1935 29.VII-1936	—
4. Autriche	VI	1 ^{er} -X-1920	—	1 ^{er} .VII-1936	14-X-1953
5. Belgique	III	5-XII-1887	—	7-X-1934	1 ^{er} -VIII-1951
6. Brésil	III	9-II-1922	—	1 ^{er} .VI-1933	9.VI-1952
7. Bulgarie	V	5-XII-1921	—	1 ^{er} .VIII-1931	—
8. Cameroun	VI	24-IX-1964 ^{a)}	26-V-1930 ^{c)}	22-XII-1933 ^{c)}	22-V-1952 ^{c)}
9. Canada ⁶⁾	II	10-IV-1928	5-XII-1887	1 ^{er} .VIII-1931	—
10. Ceylan	VI	20-VII-1959 ^{a)}	1 ^{er} .X-1931 ^{c)}	1 ^{er} .X-1931 ^{c)}	—
11. Chypre	VI	24-II-1964 ^{a)}	1 ^{er} .X-1931 ^{c)}	1 ^{er} .X-1931 ^{c)}	24-II-1964
12. Congo (Brazzaville)	VI	8-V-1962 ^{a)}	26-V-1930 ^{c)}	22-XII-1933 ^{c)}	22-V-1952 ^{c)}
13. Congo (Léopoldville)	VI	8-X-1963 ^{a)}	20-XII-1948 ^{c)}	20-XII-1948 ^{c)}	14.II-1952 ^{c)}
14. Côte-d'Ivoire	VI	1 ^{er} .I-1962 ^{b)}	26-V-1930 ^{c)}	22-XII-1933 ^{c)}	1 ^{er} .I-1962 ^{b)}
15. Dahomey	VI	3-I-1961 ^{a)}	26-V-1930 ^{c)}	22-XII-1933 ^{c)}	22-V-1952 ^{c)}
16. Danemark	IV	1 ^{er} .VII-1903	—	16-IX-1933	19.II-1962
17. Espagne	II	5-XII-1887	—	23-IV-1933	1 ^{er} -VIII-1951
18. Finlande	IV	1 ^{er} .IV-1928	—	1 ^{er} .VIII-1931	28.I-1963
19. France Départements et territoires d'outre-mer	I —	5-XII-1887 —	— 26-V-1930	22-XII-1933 ⁷⁾ 22-XII-1933	1 ^{er} -VIII-1951 22.V-1952
20. Gabon	VI	26-III-1962 ^{b)}	26-V-1930 ^{c)}	22-XII-1933 ^{c)}	26-III-1962 ^{b)}
21. Grèce	VI	9-XI-1920	—	25-II-1932 ⁸⁾	6.I-1957
22. Haute-Volta	VI	19-VIII-1963 ^{b)}	26-V-1930 ^{c)}	22-XII-1933 ^{c)}	19.VIII-1963 ^{b)}
23. Hongrie	VI	14-II-1922	—	1 ^{er} .VIII-1931	—
24. Inde ⁹⁾	IV	1 ^{er} .IV-1928	5-XII-1887	1 ^{er} .VIII-1931	21.X-1958
25. Irlande ¹⁰⁾	IV	5-X-1927	5-XII-1887	11.VI-1935	5.VII-1959
26. Islande	VI	7-IX-1947	—	7-IX-1947 ¹¹⁾	—

1) Parmi les pays devenus indépendants et auxquels la Convention de Berne s'appliquait, en vertu de son article 26, ne sont mentionnés que ceux ayant à ce jour adressé une déclaration de continuité ou fait acte formel d'adhésion auprès du Gouvernement suisse, selon l'article 25 de la Convention. Il va de soi que la présente liste sera modifiée ultérieurement au fur et à mesure de la réception par le Gouvernement suisse des déclarations de continuité ou des actes d'adhésion émanant d'autres pays.

2) Il s'agit de la date à partir de laquelle la notification faite en vertu de l'article 26, alinéa (1), a commencé à déployer ses effets pour l'application de la Convention sur le territoire du pays en question. Après l'accession de celui-ci à l'indépendance, cette application a été confirmée par une déclaration de continuité ou un acte d'adhésion.

3) L'Union Sud-Africaine a appartenu à l'Union à partir de l'origine comme pays dont le Royaume-Uni assurait les relations extérieures. La date du 3 octobre 1928 est celle à partir de laquelle elle a fait acte d'adhésion, en conformité avec l'article 25, en tant que pays unioniste contractant.

4) L'Union Sud-Africaine a ultérieurement adhéré pour le Sud-Ouest Africain, territoire placé sous mandat, en fixant au 28 octobre 1931 la date d'effet.

5) Même observation qu'à la note ³⁾ pour l'Australie, qui a adhéré avec effet à partir du 14 avril 1928.

6) Même observation qu'à la note ³⁾ pour le Canada, qui a adhéré avec effet à partir du 10 avril 1928.

7) Réserve concernant les œuvres des arts appliqués: à l'article 2, alinéa (4), de l'Acte de Rome avait été substitué l'article 4 de la Convention primitive de 1886.

8) Aux articles 8 et 11 de l'Acte de Rome avaient été substitués les articles 5 et 9 de la Convention primitive de 1886; mais, à partir du 6 janvier 1957, la Grèce a renoncé à ces réserves, en faveur de tous les pays de l'Union.

9) Même observation qu'à la note ³⁾ pour l'Inde, qui a adhéré avec effet à partir du 1^{er} avril 1928.

10) Le nouvel Etat libre d'Irlande, constitué par le traité du 6 décembre 1921 passé avec la Grande-Bretagne, a adhéré en tant que tel avec effet à partir du 5 octobre 1927.

ÉTAT DE L'UNION INTERNATIONALE AU 1^{er} JANVIER 1965

Pays ¹⁾	Classe choisie (art. 23, al. 4)	Date d'adhésion (art. 25)	Date à partir de laquelle la Convention a été déclarée applicable (art. 26) ²⁾	Date d'accession à l'Acte de Rome	Date d'accession à l'Acte de Bruxelles
27. Israël ¹²⁾	V	24-III-1950	21-III-1924	24-III-1950	1 ^{er} -VIII-1951
28. Italie	I	5-XII-1887	—	1 ^{er} -VIII-1931	12-VII-1953
29. Japon	III	15-VII-1899	—	1 ^{er} -VIII-1931 ¹¹⁾	—
30. Liban	VI	1 ^{er} -VIII-1924	—	24-XII-1933	—
31. Liechtenstein	VI	30-VII-1931	—	30-VIII-1931	1 ^{er} -VIII-1951
32. Luxembourg	VI	20-VI-1888	—	4-II-1932	1 ^{er} -VIII-1951
33. Mali	VI	8-V-1962 ^{a)}	26-V-1930 ^{c)}	22-XII-1933 ^{c)}	22-V-1952 ^{c)}
34. Maroc	VI	16-VI-1917	—	25-XI-1934	22-V-1952
35. Monaco	VI	30-V-1889	—	9-VI-1933	1 ^{er} -VIII-1951
36. Niger	VI	2-V-1962 ^{a)}	26-V-1930 ^{c)}	22-XII-1933 ^{c)}	22-V-1952 ^{c)}
37. Norvège	IV	13-IV-1896	—	1 ^{er} -VIII-1931	28-I-1963
38. Nouvelle-Zélande ¹³⁾	IV	24-IV-1928	5-XII-1887	4-XII-1947	—
39. Pakistan ¹⁴⁾	VI	5-VII-1948	5-XII-1887	5-VII-1948	—
40. Pays-Bas Surinam et Antilles néerlandaises	III —	1 ^{er} -XI-1912 —	— 1 ^{er} -IV-1913	1 ^{er} -VIII-1931 1 ^{er} -VIII-1931	—
41. Philippines	VI	1 ^{er} -VIII-1951	—	—	1 ^{er} -VIII-1951
42. Pologne	V	28-I-1920	—	21-XI-1935	—
43. Portugal ¹⁵⁾	III	29-III-1911	—	29-VII-1937	1 ^{er} -VIII-1951
44. Roumanie	V	1 ^{er} -I-1927	—	6-VIII-1936	—
45. Royaume-Uni ¹⁶⁾ Colonies, possessions et certains pays de protectorat	I —	5-XII-1887 —	— dates diverses	1 ^{er} -VIII-1931 dates diverses	15-XII-1957 dates diverses ¹⁷⁾
46. Saint-Siège (Cité du Vatican)	VI	12-IX-1935	—	12-IX-1935	1 ^{er} -VIII-1951
47. Sénégal	VI	25-VIII-1962 ^{b)}	26-V-1930 ^{c)}	22-XII-1933 ^{c)}	25-VIII-1962 ^{b)}
48. Suède	III	1 ^{er} -VIII-1904	—	1 ^{er} -VIII-1931	1 ^{er} -VII-1961
49. Suisse	III	5-XII-1887	—	1 ^{er} -VIII-1931	2-I-1956
50. Tchécoslovaquie	IV	22-II-1921	—	30-XI-1936	—
51. Thaïlande	VI	17-VII-1931	—	—	—
52. Tunisie	VI	5-XII-1887	—	22-XII-1933 ⁷⁾	22-V-1952
53. Turquie	VI	1 ^{er} -I-1952	—	—	1 ^{er} -I-1952
54. Yougoslavie	IV	17-VI-1930	—	1 ^{er} -VIII-1931 ¹¹⁾	1 ^{er} -VIII-1951 ¹¹⁾

¹¹⁾ Réserve concernant le droit de traduction: à l'article 8 de l'Acte de Rome est substitué l'article 5 de la Convention originale de 1886, dans la version de l'Acte additionnel de 1896.

¹²⁾ L'adhésion de la Palestine, comme territoire sous mandat britannique, a pris effet à partir du 21 mars 1924. Après son accession à l'indépendance (15 mai 1948), Israël a adhéré en tant que tel avec effet à partir du 24 mars 1950.

¹³⁾ Même observation qu'à la note³⁾ pour la Nouvelle-Zélande, qui a adhéré avec effet à partir du 24 avril 1928.

¹⁴⁾ Lorsque le Pakistan était rattaché à l'Inde, il faisait, *ipso facto* partie de l'Union, à partir de l'origine [cf. note⁸⁾]; par la suite, il s'est séparé de l'Inde et, le 5 juillet 1948, il a fait acte d'adhésion à la Convention de Berne, révisée à Rome en 1928.

¹⁵⁾ Les anciennes colonies sont devenues « provinces portugaises d'outre-mer ». L'Acte de Bruxelles s'applique à ces provinces depuis le 3 août 1956.

¹⁶⁾ Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord.

¹⁷⁾ Application de la Convention à l'Île de Man, aux îles Fidji, à Gibraltar et à Sarawak (v. *Le Droit d'Auteur*, 1962, p. 46); à Zanzibar, aux Bermudes et à Bornéo du Nord (*ibid.*, 1963, p. 6); aux îles Bahamas et aux îles Vierges (*ibid.*, 1963, p. 156); aux îles Falkland, au Kenya, à Sainte-Hélène et aux Seychelles (*ibid.*, 1963, p. 238); à l'île Maurice (*ibid.*, 1964, p. 296). Toutefois, la République des Philippines a réservé sa position quant à cette application à Sarawak.

^{a)} Date de l'envoi de la déclaration de continuité après l'accession de ce pays à l'indépendance.

^{b)} Date d'entrée en vigueur de l'adhésion, en vertu de l'article 25, alinéa (3), de la Convention.

^{c)} En tant que colonie (date d'application résultant de la notification faite par la puissance colonisatrice ou tutélaire ou assurant les relations extérieures, en vertu de l'article 26, alinéa [1], de la Convention).

L'Union internationale au seuil de 1965

Une récapitulation de la situation de l'Union de Berne depuis une dizaine d'années et des événements intéressant directement cette Union a été présentée l'année dernière¹⁾. Une mise à jour apparaît utile au seuil de cette année nouvelle. Les faits nouveaux intervenus depuis lors peuvent être classés sous les rubriques suivantes:

I. Etats membres

1. — Deux déclarations de continuité, envoyées en 1964 respectivement par la République de Chypre²⁾ et la République fédérale du Cameroun³⁾, ont porté de 52 à 54 le nombre des Etats membres de l'Union de Berne. Ces deux déclarations donnent lieu à certaines remarques.

(a) Dans leur lettre adressée le 24 février 1964 à l'Ambassade de Suisse au Liban afin de transmettre la déclaration de continuité, les Autorités cypriotes se réfèrent à l'adhésion faite jadis par le Royaume-Uni conformément à l'article 26, alinéa (1), de la Convention de Berne. Il s'agissait alors d'éten-dre à un certain nombre de colonies et protectorats britan-niques l'application de la Convention de Berne dans son texte de Rome de 1928⁴⁾.

Depuis son adhésion au texte de Bruxelles de 1948, inter-vue le 15 décembre 1957, le Royaume-Uni n'a pas fait de déclaration d'application à l'égard de Chypre. Il est donc évi-dent que le texte de la Convention de Berne qui était appli-cable au moment de l'accession de Chypre à l'indépendance (le 16 août 1960) était celui de Rome.

Cependant, la déclaration de continuité adressée en 1964 par le Ministre des Affaires étrangères de la République de Chypre se réfère en outre expressément au texte de Bruxelles de 1948, tout en indiquant que cet Etat conserve les droits acquis sous le régime antérieur.

En conséquence, il semble qu'il puisse en être déduit que cette déclaration, d'une part, confirme l'appartenance de Chypre à l'Union de Berne dans le texte de Rome sans inter-ruption depuis le 1^{er} octobre 1931 (date à laquelle est entrée en vigueur la notification faite à cette époque par le Royaume-Uni en vertu de l'article 26 de la Convention) et constitue, d'autre part, une adhésion au texte de Bruxelles. Bien entendu, pour les pays de l'Union qui n'ont pas encore adhéré à celui-ci, c'est le texte de Rome qui reste applicable dans leurs rap-ports avec la République de Chypre.

(b) Quant à la déclaration de continuité adressée le 21 sep-tembre 1964 par la République fédérale du Cameroun, elle se réfère au texte de Bruxelles de la Convention, puisque la noti-fication, faite le 23 octobre 1951 par la France en vertu de l'article 26⁵⁾, mentionnait expressément le Cameroun parmi les pays sur le territoire desquels le texte de 1948 était rendu applicable.

2. — Continuant de faire usage de la faculté accordée par l'article 26, alinéa (1), le Royaume-Uni, par une notifica-tion en date du 12 octobre 1964, a étendu à l'Ile Maurice l'application de la Convention dans son texte de Bruxelles, avec effet à partir du 27 décembre 1964⁶⁾.

3. — Enfin, par une note de son Ambassade à Berne en date du 7 octobre 1964, le Japon a fait savoir qu'il entendait être rangé, dès l'exercice 1963, dans la 3^e classe (au lieu de la 6^e) en ce qui concerne sa part contributive aux frais du Bureau international⁷⁾. Ce changement de classe intervient conformément à l'article 23, alinéa (4), de la Convention, qui prévoit que chaque pays de l'Union choisit sa classe au mom-ent de son accession, mais peut toujours déclarer ultérieure-ment qu'il entend être rangé dans une autre classe. La Rou-manie, en 1956, s'était prévalué de cette disposition⁸⁾.

II. Réunions BIRPI

La fin de l'année 1963 et l'année 1964 ont été marquées par un certain nombre de réunions importantes pour l'Union de Berne.

1. *Comité d'experts relatif à la préparation de la Conférence de Stockholm pour la révision de la Convention de Berne (Genève, 18-23 novembre 1963)*

Dans le cadre des travaux préparatoires de la révision de Stockholm, un Comité d'experts à caractère consultatif a été convoqué par le Directeur des BIRPI pour exprimer son avis sur les propositions de modification de certains articles de la Convention de Berne présentées par le Groupe d'étude suédois/BIRPI⁹⁾.

Le résultat des délibérations a été porté à la connaissance du Comité permanent de l'Union de Berne, chargé, confor-mément à l'article 5 de son règlement intérieur, de donner au Bureau international des avis sur les problèmes concernant la préparation des Conférences de révision. A l'issue de sa onzième session, le Comité permanent a souhaité que soit réuni au moment opportun un Comité d'experts à caractère gouvernemental, ouvert à tous les pays membres de l'Union désirant y participer. En conséquence, le Directeur des BIRPI a convoqué ce Comité gouvernemental pour la période du 5 au 14 juillet 1965, à Genève.

Au cours de l'année 1964, le Groupe d'étude suédois/BIRPI s'est réuni à plusieurs reprises à Stockholm ou à Genève, afin d'arrêter le texte des propositions de révision qui feront l'objet des délibérations de ce Comité.

2. *Comité de coordination interunions (1^{re} session, Genève, 27-29 novembre 1963)*

Le Gouvernement suisse a convoqué la première session du Comité de coordination interunions, composé des Etats mem-

¹⁾ Voir *Le Droit d'Auteur*, 1964, p. 3, 6 et 7.

²⁾ *Ibid.*, 1964, p. 127.

³⁾ *Ibid.*, 1964, p. 273.

⁴⁾ *Ibid.*, 1932, p. 39.

⁵⁾ *Ibid.*, 1952, p. 49.

⁶⁾ *Ibid.*, 1964, p. 296.

⁷⁾ *Ibid.*, 1964, p. 296.

⁸⁾ *Ibid.*, 1957, p. 5.

⁹⁾ *Ibid.*, 1964, p. 27.

bres du Bureau permanent de l'Union de Paris et du Comité permanent de l'Union de Berne. Un certain nombre de questions intéressent les deux Unions — telles que les questions administratives et financières ainsi que le programme et le budget des BIRPI pour 1964 — ont été examinées. Le compte rendu des travaux du Comité a été publié¹⁰⁾.

3. Comité permanent de l'Union de Berne (11^e session, La Nouvelle Delhi, 2-7 décembre 1963)

Sur l'aimable invitation du Gouvernement de l'Inde, le Comité permanent a tenu son onzième session en décembre 1963 dans la capitale de ce pays. De nombreuses questions figuraient à son ordre du jour, parmi lesquelles certaines ont été examinées conjointement avec le Comité intergouvernemental du droit d'auteur.

Le rapport final, les diverses résolutions adoptées et la liste des participants ont été publiés¹¹⁾. MM. B. N. Lokur (Inde) et I. Mascarenhas da Silva (Brésil) ont été élus respectivement Président et Vice-président de chacun des deux Comités.

La prochaine session aura lieu en 1965, vraisemblablement au Brésil.

4. Groupe de travail Arrangement administratif (Genève, 20-26 mai 1964)

Indépendamment de la préparation de la révision de la Convention de Berne, en vue de la Conférence de Stockholm de 1967, ont été entamés en 1964 les travaux préparatoires à la révision de certaines des dispositions administratives des Conventions et Arrangements actuellement gérés par les BIRPI. A cet effet, un Groupe de travail, dont la composition et le mandat ont été arrêtés par le Bureau permanent de l'Union de Paris et le Comité permanent de l'Union de Berne, s'est réuni en mai¹²⁾. Il a établi un « Projet de Convention de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) ». Ce projet a été transmis à tous les Etats membres des Unions de Paris et de Berne et sera examiné par un comité d'experts convoqué par le Directeur des BIRPI pour la période du 22 mars au 2 avril 1965, à Genève, et auquel tous les Etats membres ont été invités à participer.

5. Comité de coordination interunions (2^e session, Genève, 28 septembre-2 octobre 1964)

Conformément à son règlement intérieur, prévoyant qu'il se réunit en session ordinaire une fois par année, en principe au siège des BIRPI, le Comité de coordination interunions a tenu sa deuxième session fin septembre, début octobre¹³⁾. Après avoir entendu et approuvé le rapport du Directeur sur les activités des BIRPI pendant l'année écoulée, il a examiné certaines questions d'ordre administratif et financier, ainsi que le programme et le budget des BIRPI pour 1965. En ce qui concerne plus particulièrement l'Union de Berne, il convient de signaler que le Comité de coordination interunions a exprimé l'avis que le Gouvernement suisse, agissant en sa qualité d'Autorité de surveillance, invite les Etats membres à con-

tribuer aux dépenses du Bureau de l'Union sur la base d'un plafond annuel de 700 000 francs suisses. Ce nouveau plafond des contributions tend à doter le Bureau de l'Union de Berne des moyens financiers appropriés, notamment pour lui permettre de remplir les tâches qui lui sont confiées. La consultation des Etats membres par le Gouvernement suisse est en cours.

6. Comité d'experts africains pour l'étude d'un projet de loi-type sur le droit d'auteur (Genève, 30 novembre-4 décembre 1964)

En application d'une des recommandations adoptées par la Réunion africaine d'étude sur le droit d'auteur, tenue à Brazzaville en août 1963¹⁴⁾, le Directeur des BIRPI et le Directeur général de l'UNESCO ont convoqué un Comité d'experts africains, chargé d'élaborer un projet de loi-type sur le droit d'auteur à l'usage des Etats africains. Le rapport général, le texte du projet de loi-type et les résolutions adoptées seront publiés ultérieurement.

III. Autres réunions

Les BIRPI ont été représentés, au cours de l'année 1964, à diverses réunions traitant de questions relatives au droit d'auteur ou aux droits voisins.

1. Organisations intergouvernementales

- UNESCO: Conférence générale. Commission du Programme. Paris, 9-11 novembre 1964.
- Conseil de l'Europe: Assemblée consultative, 15^e session ordinaire. Strasbourg, 13-17 janvier 1964¹⁵⁾. Comité juridique pour la radiodiffusion et la télévision. Strasbourg, 11-14 mai 1964.

2. Organisations non gouvernementales

- Association littéraire et artistique internationale (ALAI): Assemblée générale annuelle. Paris, 13 mars 1964. Comité exécutif et commissions internationales. Paris, 3-4 juillet 1964.
- Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC): Commission de législation. Paris, 27-28 février 1964¹⁶⁾. XXIII^e Congrès. Londres, 11-20 juin 1964¹⁷⁾.
- Fédération internationale des acteurs (FIA): VI^e Congrès. Mexico, 18-24 octobre 1964¹⁸⁾.
- Institut für Film- und Fernsehrecht: 6^e session publique. Berlin, 23-25 avril 1964¹⁹⁾.
- Union des Radiodiffusions et Télévisions nationales d'Afrique (URTNA): Session d'études administratives et juridiques. Tunis, 16-20 décembre 1964.

IV. Publication du « Droit d'Auteur » en langue anglaise

L'article 22, alinéa (1), de la Convention de Berne charge le Bureau international de publier une feuille périodique en langue française. C'est ainsi que paraît, depuis le 15 janvier 1888, la revue mensuelle *Le Droit d'Auteur*.

¹⁰⁾ *Ibid.*, 1964, p. 29.

¹¹⁾ *Ibid.*, 1964, p. 50 à 58.

¹²⁾ *Ibid.*, 1964, p. 216.

¹³⁾ *Ibid.*, 1964, p. 274 et suiv.

¹⁴⁾ *Ibid.*, 1963, p. 258.

¹⁵⁾ *Ibid.*, 1964, p. 58.

¹⁶⁾ *Ibid.*, 1964, p. 121.

¹⁷⁾ *Ibid.*, 1964, p. 209 et 210.

¹⁸⁾ *Ibid.*, 1965, p. 25.

¹⁹⁾ *Ibid.*, 1964, p. 138.

Toutefois, il est apparu au cours des récentes années de plus en plus nécessaire et utile que cette publication ne se limite pas à la langue française. Lors de sa dixième session, tenue à Madrid en 1961, le Comité permanent avait recommandé que le plus grand nombre possible d'articles et de textes en d'autres langues prenne place dans cette revue^{20).} En application de cette résolution furent notamment reproduits les textes officiels en langues allemande, italienne et portugaise de la Convention de Rome sur les droits voisins, ainsi que le rapport général en anglais et en espagnol. Mais la partie la plus importante fut la publication, à partir du numéro de janvier 1962, d'un encartage intitulé *Copyright*, reproduisant en langue anglaise un certain nombre de textes officiels législatifs, d'articles ou d'informations.

Après cette expérience, la question s'est posée de savoir si une nouvelle amélioration ne pourrait pas être trouvée dans une publication anglaise séparée. L'article 22, alinéa (1), de la Convention de Berne prévoit *in fine* que « les Gouvernements des pays de l'Union se réservent d'autoriser, d'un commun accord, le Bureau à publier une édition dans une ou plusieurs autres langues, pour le cas où l'expérience en aurait démontré le besoin ». Cette disposition remonte à l'origine de la Convention (1886) et n'a pas été modifiée lors des révisions successives.

S'y référant, le Comité permanent, lors de sa onzième session tenue à La Nouvelle-Delhi en 1963, a exprimé le vœu que le Gouvernement suisse consulte les Etats membres sur ce point^{21).} Les résultats de cette consultation ayant été positifs, *Le Droit d'Auteur* est publié à partir du présent numéro en deux éditions, française et anglaise; les lecteurs en ont été informés^{22).} Il s'agit là d'un événement important dans l'histoire de cette revue, qui entre maintenant dans sa 78^e année.

V. Evolution législative

Fidèle tant à la lettre qu'à l'esprit de l'article 22, alinéa (1), de la Convention de Berne, *Le Droit d'Auteur* reproduit, entre autres, les textes législatifs promulgués en matière de droit d'auteur, même dans des Etats non membres de l'Union de Berne. Les textes publiés en 1964 appellent quelques brèves remarques.

²⁰⁾ *Ibid.*, 1961, p. 336 (résolution n° 1).

²¹⁾ *Ibid.*, 1964, p. 56 (résolution n° 1).

²²⁾ *Ibid.*, 1964, p. 297.

Certains pays ont procédé à une refonte de leur législation nationale (Nouvelle-Zélande, loi du 5 décembre 1962 et règlements du 5 juin 1963) ou à des modifications sur des compléments (Australie, loi du 14 mai 1963; Espagne, décret du 24 janvier 1963; Mexique, décrets des 4 et 16 novembre 1963 et accord du 9 octobre 1964). D'autres se sont dotés d'une loi nouvelle sur le droit d'auteur (Ouganda, loi du 22 juin 1964; Salvador, loi du 6 septembre 1963). D'autres ont pris certains décrets, règlements ou ordonnances d'application (Inde, Irlande, Norvège, Royaume-Uni). Enfin, il en est un, la France, qui, par la loi du 8 juillet 1964 sur l'application du principe de réciprocité en matière de protection du droit d'auteur²³⁾, a fait usage de la faculté accordée par l'article 6, alinéas (2) et (3), de la Convention de Berne. La notification prévue par l'alinéa (4) dudit article n'est toutefois pas encore intervenue, du fait de la nécessité d'attendre les décrets d'application devant compléter cette loi. En tout cas, le fait n'a pas de précédent et le législateur français innove en la matière de cet article 6.

VI. Droits voisins

Ce rapide tour d'horizon des principaux événements intéressant l'Union de Berne serait incomplet s'il n'était pas noté l'entrée en vigueur, le 18 mai 1964, de la Convention de Rome sur la protection internationale des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion.

Avec le dépôt de son instrument de ratification²⁴⁾, le Mexique a déclenché le mécanisme prévu par l'article 25, alinéa (1), de la Convention. A l'heure actuelle, sept pays sont parties à cette Convention²⁵⁾, mais d'autres adhésions ou ratifications sont attendues. Conformément à l'article 32, alinéa (3), le Comité intergouvernemental sera constitué en 1965.

D'autres événements interviendront, d'autres activités seront menées, d'autres étapes seront franchies au cours de cette année nouvelle. Puissent-ils tous être favorables à la protection des œuvres littéraires et artistiques dans le monde, pour le maintien et l'accroissement de laquelle l'Union de Berne se développe, allant allègrement vers ses 80 ans.

C. M.

²³⁾ *Ibid.*, 1964, p. 217.

²⁴⁾ *Ibid.*, 1964, p. 60.

²⁵⁾ *Ibid.*, 1965, p. 27.

POLOGNE

Changement de classe pour la participation aux dépenses du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques

Par note en date du 19 décembre 1964, l'Ambassade de la République populaire de Pologne à Berne a fait savoir au Gouvernement suisse qu'en application de l'article 23, alinéa (4), de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, du 9 septembre 1886, révisée à Berlin le 13 novembre 1908 et à Rome le 2 juin 1928, son Gouvernement entend être rangé, à partir de l'exercice 1965,

dans la cinquième classe au lieu de la troisième, en ce qui concerne sa part contributive aux frais du Bureau international.

Notification de cette décision du Gouvernement polonais sera faite par le Gouvernement suisse à tous les Etats membres de l'Union.



LÉGISLATIONS NATIONALES

INDE

Protection des œuvres originaires de certains pays parties à la Convention universelle sur le droit d'auteur ou membres de l'Union de Berne

Ordonnance de 1958 sur le droit d'auteur international¹⁾

Premier amendement de 1964 (S. O. 428, du 28 janvier 1964)

En vertu des pouvoirs conférés par l'article 40²⁾ de la loi sur le droit d'auteur de 1957 (n° 14, de 1957), le Gouvernement central édicte l'ordonnance ci-dessous en vue d'amender l'ordonnance de 1958 sur le droit d'auteur international:

1. La présente ordonnance peut être citée comme l'ordonnance de 1964 sur le droit d'auteur international (Premier amendement).
2. Dans la partie I de l'annexe à l'ordonnance de 1958 sur le droit d'auteur international, le mot « Haute-Volta » doit être inséré après le mot « Grèce ».

Deuxième amendement de 1964 (S. O. 734, du 29 février 1964)

En vertu des pouvoirs conférés par l'article 40²⁾ de la loi sur le droit d'auteur de 1957 (n° 14, de 1957), le Gouvernement central édicte l'ordonnance ci-dessous en vue d'amender l'ordonnance de 1958 sur le droit d'auteur international:

1. La présente ordonnance peut être citée comme l'ordonnance de 1964 sur le droit d'auteur international (Deuxième amendement).
2. Dans la note explicative figurant à la partie II de l'annexe à l'ordonnance de 1958 sur le droit d'auteur international doivent être insérés:
 - (i) les mots « Iles Falkland » après les mots « Bornéo septentrional »;
 - (ii) les mots « Ste-Hélène » après les mots « Ile de Man »;
 - (iii) le mot « Seychelles » après le mot « Sarawak ».

¹⁾ Voir *Le Droit d'Auteur*, 1959, p. 24; 1964, p. 91.

²⁾ Voir *Le Droit d'Auteur*, 1957, p. 203 et 204.

Troisième amendement de 1964 (S. O. 820, du 29 février 1964)

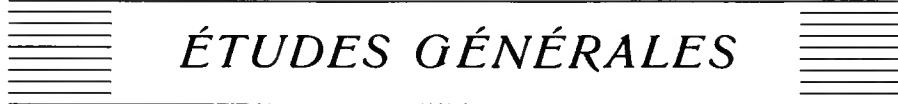
En vertu des pouvoirs conférés par l'article 40²⁾ de la loi sur le droit d'auteur de 1957 (n° 14, de 1957), le Gouvernement central édicte l'ordonnance ci-dessous en vue d'amender l'ordonnance de 1958 sur le droit d'auteur international:

1. La présente ordonnance peut être citée comme l'ordonnance de 1964 sur le droit d'auteur international (Troisième amendement).
2. Dans la partie I de l'annexe à l'ordonnance de 1958 sur le droit d'auteur international:
 - (i) doivent être supprimés les mots « et Congo belge » après le mot « Belgique »;
 - (ii) doivent être insérés les mots « République du Congo (Léopoldville) » après les mots « République du Congo (Brazzaville) ».

Quatrième amendement de 1964 (S. O. 2351, du 30 juin 1964)

En vertu des pouvoirs conférés par l'article 40²⁾ de la loi sur le droit d'auteur de 1957 (n° 14, de 1957), le Gouvernement central édicte l'ordonnance ci-dessous en vue d'amender l'ordonnance de 1958 sur le droit d'auteur international:

1. La présente ordonnance peut être citée comme l'ordonnance de 1964 sur le droit d'auteur international (Quatrième amendement).
2. Dans la partie I de l'annexe à l'ordonnance de 1958 sur le droit d'auteur international:
 - (i) doivent être insérés les mots « République de Chypre » après le mot « Ceylan »;
 - (ii) doit être supprimé le mot « Chypre » après les mots « Bornéo septentrional ».



ÉTUDES GÉNÉRALES

Le droit moral du compositeur de musique pendant l'élaboration du film (en droit français)

Conçu par la doctrine et la jurisprudence pour protéger l'auteur et son œuvre, le droit moral paradoxalement menace parfois l'élaboration de celle-ci: lorsqu'une création artistique est le fruit de la collaboration de plusieurs auteurs, l'exercice discrétionnaire par l'un d'entre eux du droit au respect sur sa contribution risque d'entraver le travail d'assemblage et de conciliation des divers apports; et l'opposition à la divulgation d'un seul coauteur compromet irrémédiablement l'ensemble. C'est pourquoi, en cas de collaboration, la doctrine admet des limitations à l'exercice du droit moral¹⁾, et la jurisprudence atténua le caractère discrétionnaire du droit moral en affirmant que les prérogatives morales d'un coauteur trouvent leurs limites dans celles des autres²⁾.

De plus, dans l'œuvre cinématographique, où la collaboration atteint de très vastes proportions, le producteur fait en général des avances de fonds considérables pour financer la création du film. Il courrait de graves dangers s'il était à la merci des caprices ou de la susceptibilité d'un seul des coauteurs.

Allant plus loin peut-être que la doctrine et la jurisprudence, la loi du 11 mars 1957 a, en matière cinématographique, réduit à la portion congrue les droits moraux des coauteurs pendant la phase d'élaboration.

Dans l'article 15, elle prévoit une divulgation forcée quand l'un des coauteurs est empêché par la force majeure ou refuse d'achever sa contribution. En second lieu, l'article 16 paralyse les droits moraux énumérés à l'article 6 (c'est-à-dire le droit au respect du nom, de la qualité et de l'œuvre de l'auteur) jusqu'à l'achèvement de la première copie standard. Enfin, l'article 17 ménage les intérêts du producteur en le faisant bénéficier d'une cession présumée des droits d'exploitation cinématographique des coauteurs autres que le compositeur.

Ces articles posent en eux-mêmes des difficultés d'interprétation, comme en témoignent une importante étude de M. Strömlholm parue récemment dans cette revue³⁾ et un arrêt de la Cour de Paris rendu à propos d'un compositeur de musique de film⁴⁾.

Mais un problème préalable doit retenir l'attention. Ces articles ne s'appliquent qu'aux « auteurs » ou « coauteurs » de l'œuvre cinématographique. Il importe de préciser leur domaine d'application en recherchant qui est auteur du film. La question, à première vue, semble simple, puisque l'article 14

en donne la liste. Mais il ne fait que présumer coauteurs certains créateurs du film; la preuve contraire est possible. Il conviendrait donc de s'interroger sur le cas de chacun des coauteurs présumés du film, afin de déterminer dans quelles hypothèses il est coauteur, dans quelles hypothèses il ne l'est plus.

Nous bornerons nos recherches au cas du compositeur, non seulement parce que nous avons un arrêt récent, mais aussi parce qu'il occupe une place à part.

Le législateur a honoré de deux mentions le compositeur de musique de film: la première, dans l'article 14, pour le rapprocher des autres coauteurs lorsque du moins sa partition a été réalisée spécialement pour l'œuvre; la seconde, dans l'article 17, pour l'éloigner d'eux, en ne le soumettant pas à la présomption de cession des droits cinématographiques au profit du producteur. Ces dispositions de sens divergent peuvent surprendre; le second texte s'explique cependant par l'évolution antérieure des liens juridiques entre compositeur, société de perception et producteur.

Au temps du cinéma muet, un orchestre, réduit souvent à un simple piano, exécutait dans la salle obscure des « pots-pourris » d'airs à la mode pour accompagner les images, et le choix des morceaux était rarement imposé aux interprètes: musique *avec* le film, et non musique *pour* le film. C'est pourquoi la SACEM percevait directement auprès des exploitants de salles les redevances dues aux compositeurs pour l'exécution des œuvres de son répertoire⁵⁾.

Avec le développement du cinéma sonore, les réalisateurs éprouvèrent de plus en plus la nécessité d'une partition composée spécialement pour le film, soulignant et accentuant l'intrigue sans prendre la première place. Le compositeur devenait dès lors l'un des créateurs du film, et la logique aurait voulu que ses rapports avec le producteur fussent analogues à ceux des autres coauteurs.

Or, les compositeurs faisaient déjà presque tous apport à la SACEM de la plus grande partie de leurs droits d'exploitation sur toutes leurs œuvres présentes et à venir. Le producteur ne pouvait donc pas devenir cessionnaire de droits que les compositeurs n'avaient plus⁶⁾. C'est pourquoi, par une tendance à l'unification, la Société des auteurs perçut pour le compositeur collaborateur, comme pour le compositeur d'une œuvre préexistante intégrée au film, un pourcentage calculé sur les recettes des exploitants de salle. Ce système qui donnait satisfaction⁷⁾ ne devait pas être modifié en 1957. C'est

¹⁾ Voir notamment Desbois, *Droit d'Auteur*, n°s 669-670; R. Savatier, *Droit de l'art et des lettres*, n° 142; note Plaisant, *J. C. P.*, 1956, II, 9597.

²⁾ Paris, 14 juin 1950, *J. C. P.*, 1950, II, 5927; *D.*, 1951, p. 9; Civ., 1er, 15 avril 1959, *J. C. P.*, 59; *J.* 11 144, note F. de Montera, *D.*, 1959, p. 325, note Lyon-Caen et Lavigne.

³⁾ « Le droit moral des auteurs d'une œuvre cinématographique selon la loi française du 11 mars 1957 », *Le Droit d'Auteur*, 1964, p. 134.

⁴⁾ Paris, 2 décembre 1963, *D.*, 1964, p. 229, note G. L.-C.

⁵⁾ Voir Lyon-Caen et Lavigne, *Traité théorique et pratique du droit du cinéma*, t. I, n° 307.

⁶⁾ Cf. Lyon-Caen et Lavigne, *op. cit.*, t. I, n°s 292 et 299.

⁷⁾ Le compositeur avait en effet une situation très favorable puisqu'il était intéressé au succès de l'œuvre, ce qui n'était pas toujours le cas pour les autres coauteurs, rémunérés souvent par des forfaits.

la raison pour laquelle l'article 17, § 3, excepte le compositeur de la cession présumée des droits d'exploitation cinématographique, évitant ainsi que ce principe ne vienne entraver l'exécution des contrats conclus entre les compositeurs et la SACEM⁸⁾.

L'article 17 ne concerne donc pas le droit moral⁹⁾. Dès lors, seul l'article 14 devra nous guider pour déterminer quand le compositeur aura ou n'aura pas la qualité de coauteur du film. De la qualification dépendra l'exercice du droit moral avec ou sans les limites des articles 15 et 16.

I. La qualité du compositeur de musique de film

Présumé collaborateur au même titre que le réalisateur, les auteurs du scénario, de l'adaptation et du texte parlé, le compositeur est *coauteur* de l'œuvre cinématographique, tant que la preuve contraire n'est pas apportée. La loi du 11 mars 1957 est peu explicite sur les moyens de combattre la présomption; mais ceux-ci se déduisent normalement de la notion de collaboration. L'article 9 en donne une définition: « Est dite œuvre de collaboration l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques ».

Concourir signifie, en ce domaine, se joindre pour la réalisation de l'œuvre commune. Si elle fait appel à des genres différents, comme l'œuvre cinématographique, peu importe qu'un apport soit divisible comme l'est en général la musique du film. Il semble, à lire cette définition, que la seule condition légale de la collaboration soit la simultanéité dans la création des apports individuels. Dès lors, si la musique est préexistante, le compositeur n'est pas normalement coauteur du film.

Cependant, la doctrine ajoutait avant la loi que des échanges d'idées, des suggestions, des critiques, en bref, une réciprocité des influences étaient en outre nécessaires¹⁰⁾. Ceci, croyons-nous, demeure toujours vrai¹¹⁾; car malgré le lachisme de la loi, l'absence de réciprocité des influences ferait tendre l'œuvre cinématographique vers l'œuvre collective. La notion de collaboration implique l'idée d'égalité des coauteurs; or, certains contrats contiennent des clauses impliquant une certaine hiérarchie: par exemple, le réalisateur est autorisé parfois à apporter aux contributions des coauteurs, avec ou sans leur autorisation, toutes modifications jugées utiles pour l'harmonie de l'ensemble. Ces clauses (si elles sont valables) ne sont-elles pas de nature à modifier la qualification de coauteur ou de collaborateur?

Enfin, le refus ou l'empêchement par force majeure d'achever la partition laissent-ils inchangée la qualification de coauteur, malgré l'absence ou la rareté des influences réciproques, lorsque conformément à l'article 15, l'apport inachevé est intégré dans le film?

Trois éléments pourraient dès lors influer sur la qualification: la préexistence de la musique, une convention, l'inachèvement de la contribution musicale.

⁸⁾ Voir Débats à l'Assemblée Nationale: Amendement Deixonne, séance du 17 décembre 1956, *J. O.*, p. 6042; Desbois, « Commentaire de la loi du 11 mars 1957 », *D.*, 1957, leg. 366, col. 3.

⁹⁾ *Contra*, M. Strömholm, Chr. préc. Voir *infra*.

¹⁰⁾ Lyon-Caen et Lavigne, *op. cit.*, t. I, n° 262; Desbois, *Droit d'auteur*, p. 207, n° 173. Cf. l'arrêt « Donizetti », Civ., 7 avril 1925, *D. P.*, 26, I, 33, note Nast.

¹¹⁾ Comp. T. G. I., Seine, 8 mars 1960, *R. I. D. A.*, XXVII, p. 125.

A. Influence de la préexistence de la musique sur la qualification

L'article 14, § 2, 4^e, présume collaborateur « l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ». *A contrario*, si la musique est préexistante, le compositeur n'est pas coauteur. Mais la solution n'est pas si simple, car le dernier alinéa du même article nous dit que « lorsque l'œuvre cinématographique est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle ». Faut-il comprendre que le compositeur d'une musique non réalisée spécialement pour le film est ou peut être collaborateur fictif?

D'autre part, lorsque l'auteur d'une musique préexistante arrange ou adapte lui-même sa partition pour l'intégrer au film, n'est-il pas un collaborateur réel?

1^o — Le compositeur de la musique préexistante peut-il être collaborateur fictif?

Dans l'abstrait, trois thèses sont concevables, suivant l'importance prépondérante que l'on accorde à l'un ou l'autre alinéa de l'article 14: le compositeur est *toujours* collaborateur fictif, il ne l'est *jamais*, il peut l'être *parfois*, selon un critère de distinction à rechercher.

La première thèse n'est pas soutenable: l'alinéa 2, 4^e, précisant que seul est collaborateur présumé l'auteur de la musique réalisée spécialement pour l'œuvre, serait inutile si l'alinéa suivant faisait collaborateur fictif celui dont la musique est préexistante.

Lorsque deux textes se contredisent, surtout deux textes si rapprochés, il faut les interpréter en leur donnant un domaine d'application différent¹²⁾. Le dernier alinéa de l'article 14 semble inviter à faire la distinction suivante: pour qu'un auteur devienne collaborateur fictif, il faut que le film soit « tiré » de son œuvre. Une simple juxtaposition serait insuffisante; il faut que l'ensemble du film soit *inspiré* par l'œuvre antécédente, ou qu'il soit *dérivé* de celle-ci. Pour les œuvres littéraires antérieures, roman ou drame, il en est toujours ainsi; mais l'œuvre musicale préexistante est le plus souvent juxtaposée, servant de fond sonore aux images, ou intervenant comme une incise, lorsqu'une chansonnette est exécutée par un acteur au cours du film. C'est dans des hypothèses vraiment exceptionnelles qu'une musique préexistante inspire le film. On peut citer comme exemple un dessin animé de Walt Disney conçu à propos du *Sacre du Printemps* d'Igor Strawinsky, ou encore le film tiré d'un opéra. Dès lors, la contradiction interne de l'article 14 se résoudrait ainsi: normalement, le compositeur d'une musique originale n'est pas coauteur du film conformément à l'article 14, § 2, 4^e; il serait collaborateur fictif si son œuvre a inspiré le film.

Cette distinction n'est cependant ni convaincante ni opportune. Pour admettre que le film est une œuvre dérivée de la musique, il faudrait établir un lien nécessaire faisant dépendre le premier de la seconde. Or, la musique, surtout la musique pure (c'est-à-dire celle qui est dégagée de tout support littéraire ou dramatique) évoque dans l'esprit des idées

¹²⁾ Voir Geny, *Méthode d'interprétation et sources du droit privé positif*, t. I, p. 31.

abstraites et des sentiments variés, ressentis différemment d'ailleurs par l'auditeur suivant sa sensibilité et sa culture. Abstraction et variabilité sont la négation de tout lien de filiation facilement reconnaissable.

Se référera-t-on au titre commun? Le problème a été posé, dans des termes il est vrai légèrement différents, devant la Cour de Paris et la Cour de cassation dans l'affaire *Paris Canaille*. Un producteur avait incorporé à un film une chansonnette au titre célèbre et avait donné ce titre à son film. Il faisait valoir que le film était une *adaptation* au sens large de la chansonnette. La Cour de Paris¹³⁾, puis la Cour de cassation¹⁴⁾ estimèrent à juste titre que le véritable problème avait une toute autre nature; il s'agissait de savoir si le producteur était cessionnaire du droit d'exploitation du titre.

Il n'y a, selon nous, de dérivation que dans des genres identiques; ainsi, la partie littéraire d'une œuvre cinématographique, c'est-à-dire le scénario et les dialogues, peut dériver d'un roman ou d'une pièce de théâtre; des gravures peuvent dériver de tableaux ou de sculptures. Dans le mélange des genres, il ne peut y avoir que collaboration, si la création est simultanée, ou juxtaposition, si une œuvre a été créée avant l'autre, mais jamais dérivation. Qui oserait soutenir que les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky forment une œuvre dérivée du peintre Hartmann; que le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, pourtant manifestement inspiré de Mallarmé, est juridiquement une œuvre dérivée du poème; ou encore que le nouveau plafond du Palais Garnier est l'œuvre dérivée des opéras et ballets qui ont inspiré le peintre?

Faute de dérivation juridique possible entre la musique préexistante et le film, l'article 14 *in fine* n'a pas à s'appliquer, et la distinction proposée devient sans objet; de plus, elle serait singulièrement inopportune.

La logique voudrait que l'auteur de l'œuvre musicale qui a inspiré le film ait juridiquement une position plus favorable que celui dont la musique est simplement juxtaposée dans l'œuvre cinématographique. Or, le résultat obtenu serait tout le contraire: devenant collaborateur fictif, l'auteur de la musique inspiratrice serait soumis aux règles restrictives du droit moral, et notamment à l'article 16, alors qu'inversement, celui dont la musique préexistante est juxtaposée dans le film, faute d'être coauteur, n'y est pas inféodé.

C'est pourquoi nous nous rallions finalement à la troisième thèse: le domaine d'application des deux alinéas de l'article 14 est certes différent, mais le dernier ne concerne pas les œuvres musicales. Par « œuvre ou scénario préexistants », il faut, croyons-nous, entendre des œuvres de genre littéraire, c'est-à-dire un roman ou une pièce de théâtre, mais non des œuvres musicales, et un argument d'exégèse s'ajoute aux précédents: dans l'alinéa précédent, le 4^e a réglé le sort de la musique préexistante, en soulignant que seul l'auteur de la musique réalisée spécialement pour le film était présumé coauteur; *a contrario*, si la musique est antérieure à l'élaboration du film, son auteur n'est pas coauteur.

Par conséquent, jamais l'auteur d'une musique préexistante ne pourra être considéré comme collaborateur fictif.

¹³⁾ Paris, 30 mai 1956, *J. C. P.*, 56, I, 9354. Concl. Lindon, *R. T. D. Com.*, 1956, 449, obs. Desbois.

¹⁴⁾ Civ., 15 avril 1959, *Bull.*, 1959, I, 154, n° 195. Voir Valancogne, *Le titre de roman, de journal, de film; sa protection*, n° 11.

Cependant, s'il participe lui-même à l'arrangement d'une de ses œuvres pour l'adapter à un film, ne devient-il pas, conformément à l'article 9, § 2, collaborateur réel?

2^e — L'auteur de la musique ancienne peut-il être collaborateur réel?

Nous avons déjà constaté que l'œuvre de collaboration se définit par opposition aux autres œuvres définies à l'article 9, et notamment aux œuvres composites:

« Est dite composite l'œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière. »

Lorsque l'auteur de l'œuvre ancienne participe à l'élaboration de l'œuvre nouvelle, cela signifie qu'il est collaborateur. Si le compositeur d'une œuvre antérieure modifie cette dernière pour l'adapter au but commun, il fait, croyons-nous, partie des collaborateurs, malgré l'article 14, 4^e. Bien plus, en ne modifiant rien, le compositeur qui intègre dans le film des extraits de ses œuvres préexistantes avec ou sans « soudures » originales peut être encore qualifié de collaborateur, si le choix des extraits paraît très judicieux et fait apparaître dans la sélection un effort créateur. La loi protège les compilations et les anthologies; la doctrine ne l'a jamais contesté dans le domaine littéraire¹⁵⁾; il n'y a pas de raisons sérieuses de les éliminer dans le domaine musical, encore que l'anthologie de ses propres œuvres ne soit pas, en l'occurrence, chose à encourager!

Mais il ne faudrait pas aller plus loin et dire que le choix d'une seule œuvre, par son heureuse correspondance avec les images, peut pour son auteur valoir la qualité de collaborateur du film. Ce serait tourner complètement l'article 14, 4^e, et s'éloigner de la conception jurisprudentielle¹⁶⁾ des anthologies et compilations: il faut un minimum de composition et de construction pour que le choix fasse apparaître des qualités suffisantes d'originalité et de personnalité chez celui qui en est l'auteur.

Quant à la charge de la preuve, il appartient certes aux adversaires du compositeur de démontrer la préexistence de sa musique, mais une fois cette preuve apportée, c'est au compositeur de prouver qu'il a participé néanmoins à l'élaboration de l'œuvre nouvelle; sitôt la préexistence établie, l'article 14, § 2, interprété *a contrario* implique que le compositeur cesse d'être présumé collaborateur; c'est donc normalement à lui d'établir qu'il a aménagé son œuvre aux impératifs techniques et esthétiques de l'œuvre nouvelle.

Mais nous retrouvons ici le paradoxe rencontré plus haut: le compositeur aura rarement intérêt à être considéré comme collaborateur, car il est soumis aux limitations de droit moral prévues aux articles 15 et 16. En pratique, ne verra-t-on pas, quant à la charge de la preuve, exactement le contraire: le compositeur cherchant à prouver que sa musique était préexistante, et ses adversaires tentant de démontrer que néanmoins il l'a modifiée pour l'intégrer au film?

Si donc le compositeur d'une musique préexistante peut être coauteur dans la seule hypothèse où il participe lui-même

¹⁵⁾ Desbois, *op. cit.*, n° 24, p. 42.

¹⁶⁾ Paris, 18 décembre 1924, *D. H.*, 1925, 30. Cf. Desbois, *op. cit.*, n° 25.

à l'adaptation de son œuvre, quelle qualité a-t-il dans les autres cas?

Il peut être *l'auteur d'une œuvre exploitée à l'intérieur du film, enregistrée sur la piste sonore et exécutée publiquement à chaque projection*¹⁷⁾. Toutefois, une convention peut modifier cette qualification, s'il est prévu que la musique subira des coupures ou arrangements avant d'être intégrée dans le film. Si un autre que le compositeur procède à ces arrangements et coupures, il est *l'adaptateur*, et les liens juridiques qui l'unissent au compositeur sont ceux du droit commun de l'adaptation. Mais il convient de se demander si, d'une façon plus générale, une convention peut modifier la qualification, même lorsque la musique a été réalisée spécialement pour le film.

B. Influence d'une convention sur la qualification

Il ne faut pas s'attendre à trouver dans le contrat une clause niant explicitement la qualité de collaborateur au compositeur de la musique réalisée spécialement pour le film. Mais lorsque le contrat ne contient pas les clauses habituelles de la collaboration, et qu'elles sont remplacées par des obligations incompatibles avec une certaine égalité qui caractérise les rapports entre collaborateurs, une nouvelle qualification ne devra-t-elle pas être substituée à la collaboration présumée?

Schématiquement, dans l'élaboration d'un film, il est une première phase où chaque coauteur, animé sans doute d'une idée commune, travaille séparément à sa contribution; dans une seconde phase, tous ces apports sont assemblés. C'est la phase de collaboration par excellence, période pendant laquelle chaque auteur adapte et modifie sa contribution en fonction de celle des autres pour la meilleure réussite de l'ensemble. Cette seconde phase est parfois aménagée conventionnellement: le réalisateur est autorisé, sous réserve d'approbations ultérieures des intéressés, d'apporter aux apports individuels les modifications et harmonisations jugées utiles. Ce mode d'organisation du travail n'est pas la négation de l'égalité¹⁸⁾ des coauteurs et, par voie de conséquence, de la qualité de collaborateur.

En revanche, s'il est prévu que le musicien, devant fournir un nombre déterminé de minutes de musique avant telle date au réalisateur, donne tout pouvoir à ce dernier pour pratiquer les coupures jugées utiles au moment du mixage, étant bien spécifié qu'il n'aura pas à les approuver, le compositeur sera exclu de la phase de collaboration; son apport sera juxtaposé aux apports des autres et accommodé à l'ensemble par d'autres que lui. Il n'existe point, à ce stade, de réciprocité dans les influences, mais une hiérarchie. Son rôle n'est-il pas assimilable à celui d'un *participant* à une œuvre collective: sa contribution se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible de lui attribuer un droit

¹⁷⁾ Cf. Desbois, *op. cit.*, no 715, p. 272.

¹⁸⁾ Il ne faut pas prendre le mot égalité dans un sens trop strict, trop mathématique. Certains auteurs ont plus d'influence que d'autres. Le droit ne peut tenir compte de ces subtilités que dans la mesure où un contrat a prévu une hiérarchie. L'article 14 fait les collaborateurs égaux. Leurs droits, sauf convention contraire, sont égaux. Voir, cependant, la place prépondérante du réalisateur dans l'article 16, § 1. Nous verrons plus loin que la Cour de Paris a interprété ce texte dans le sens de l'égalité de tous les coauteurs-collaborateurs.

distinct sur l'ensemble réalisé, situation comparable à celle du journaliste écrivant un certain nombre de lignes dans un périodique¹⁹⁾.

Certes, on pourrait s'inquiéter de voir qualifier l'œuvre cinématographique d'œuvre de collaboration dans les rapports entre le réalisateur, les auteurs du scénario, du texte parlé et de l'adaptation, et d'œuvre collective quand on considère les rapports du compositeur avec ceux-ci. Rien n'empêche, selon nous, cette application distributive dans la même œuvre de la *collaboration* et de la *participation*. Elle est même nécessaire: dans une œuvre accomplie par un grand nombre d'auteurs, comme l'œuvre cinématographique, il y a des auteurs dont la contribution est essentielle, qui ont des droits sur l'ensemble de l'œuvre; ils sont entre eux collaborateurs et, vis-à-vis de ceux qui n'ont qu'un rôle accessoire ou qui n'ont pas de droits sur l'ensemble, ils forment la direction d'une œuvre collective. La loi de 1957 favorise cette interprétation: elle permet que la direction d'une œuvre collective soit assurée par une personne morale, *a fortiori* peut-elle être dirigée par plusieurs personnes physiques qui sont, pour l'œuvre cinématographique, les collaborateurs présumés de l'article 14, sauf preuve contraire, ou ceux, non présumés, que le contrat qualifie tels.

Dès lors, l'abandon de droit moral consenti par le compositeur sous la forme d'une clause laissant au réalisateur ou aux autres collaborateurs le soin d'adapter sans contrôle sa contribution à celle des autres, tout en faisant la preuve de la hiérarchie, cesse d'être illicite en vertu du principe de l'inaliénabilité des droits moraux, puisque l'article 13 investit la direction de l'œuvre collective des droits du participant²⁰⁾, apportant une exception importante à l'article 6.

Certes, la validité de ces clauses d'abandon paraîtra choquante et dangereuse: l'extension de la notion d'œuvre collective ne va-t-elle pas apporter un coup fatal au principe de l'inaliénabilité du droit moral ?²¹⁾

Il ne faut pas, croyons-nous, exagérer le danger. Dans les rapports d'un auteur avec un exploitant, qu'il soit éditeur, producteur ou entrepreneur de spectacles, le principe n'en est point altéré: il a sa raison d'être dans la différence de préoccupations qui déterminent l'auteur et l'exploitant. Le premier cherche normalement à saisir un idéal esthétique, le second recherche un profit; un abandon du droit au respect entre les mains de l'exploitant demeurera donc toujours interdit.

En revanche, dans les rapports des auteurs entre eux, l'inaliénabilité du droit au respect n'a plus sa raison d'être. Il faut permettre qu'un auteur puisse imposer des modifications aux apports des autres quand eux-mêmes y ont consenti à l'avance. Les artistes sont entre eux; il n'y a rien d'inquiétant ou de choquant à ce que certains reconnaissent le talent supérieur

¹⁹⁾ Comp. Leloup, *Les journalistes, le journal et le droit d'auteur*, p. 163, no 168.

²⁰⁾ Soulignons que ces clauses d'abandon avaient été validées par la jurisprudence avant la loi de 1957, en matière d'adaptation cinématographique (Trib. civ. Seine, 26 juillet 1933, *Le Droit d'Auteur*, 1933, p. 104; G.P., 1933, II, 606; concl. Picard, *D. H.*, 1933, S. 33), malgré l'accueil peu favorable de la doctrine. Voir Desbois, *op. cit.*, 684; Lyon-Caen et Lavigne, *op. cit.*, t. I, 224. Voir toutefois R. Savatier, *op. cit.*, no 138.

²¹⁾ Voir les critiques du Doyen R. Savatier sur l'inaliénabilité du droit moral; Chr. préc. *J. C. P.*, 1957, doct. 1398.

de l'un d'entre eux et se soumettent à ses décisions²²⁾, d'autant plus que la soumission ne dure que le temps d'un film.

Ainsi, le musicien qui abandonne tout contrôle sur les modifications qui pourraient être faites à son œuvre n'a-t-il pas un rôle analogue à celui du photographe et de l'auteur des prises de vues, lesquels sont contraints de suivre les directives du réalisateur? Par l'existence de ce lien hiérarchique, nous croyons qu'ils sont les participants d'une œuvre collective dont le réalisateur est le directeur, ou l'un des directeurs, en collaboration avec les auteurs du scénario et des dialogues.

Cependant, ce système n'est pas à l'abri de toute critique. L'article 9, § 3, peu clair il est vrai, semble viser en fait de directeur de l'œuvre collective celui qui a l'initiative de la création et qui la divulgue. Certes, le réalisateur et les autres coauteurs peuvent répondre à cette définition; en revanche, le texte insiste sur ce point: le ou les directeurs éditent et publient l'œuvre. Ceci s'appliquerait plutôt au producteur; or, il n'est pas question de faire de lui le directeur d'une œuvre collective, l'article 17, § 2, s'y oppose, à moins qu'il ne participe à la création intellectuelle de l'œuvre.

Dès lors, en attendant que la jurisprudence éclaire la notion d'œuvre collective et décide si elle est compatible avec l'œuvre cinématographique, nous croyons, non sans avoir hésité, qu'une clause contractuelle peut modifier la qualification de collaborateur présumé. Avant la loi du 11 mars 1957, la jurisprudence admettait déjà l'inaliénabilité des droits moraux²³⁾, et pourtant, dans une affaire célèbre²⁴⁾, la clause d'abandon de contrôle avait été jugée valable dans les rapports d'un auteur et de son adaptateur à l'écran. Il y a aussi une seconde raison tirée de la loi même: mis à part le cas du compositeur, quelle preuve contraire en dehors de la preuve par une convention contraire pourrait-on invoquer à l'encontre des autres coauteurs présumés, puisque quand leur apport est préexistant, l'article 14 *in fine* les fait collaborateurs fictifs? La présomption n'est certainement pas irréfragable, et nous allons voir que le coauteur qui n'achève pas sa contribution garde néanmoins sa qualité de collaborateur quand la partie achevée est intégrée au film, selon les termes de l'article 15.

C. Influence du refus ou de l'empêchement d'achever la contribution sur la qualification

On se souvient que dans l'affaire *La Bergère et le Ramoneur*, Grimault et Prévert avaient refusé d'achever leur contribution à un dessin animé en raison d'une orientation esthétique nouvelle imposée, paraît-il, par des impératifs financiers. Le producteur fit achever l'œuvre sans eux; ils s'opposèrent alors à l'exploitation du film en invoquant la violation de leur droit moral. La Cour de Paris ne leur donna pas raison, parce que la collaboration est un contrat qui crée des obligations entre coauteurs; l'un d'eux ne peut invoquer son droit moral pour compromettre le travail des autres²⁵⁾. Le législateur a adopté cette thèse dans l'article 15.

²²⁾ Comp. R. Savatier, *op. cit.*, n° 46.

²³⁾ Voir R. Savatier, *Droit de l'art et des lettres*, n° 125, et la jurisprudence rapportée.

²⁴⁾ Seine, 26 juillet 1933, *D. H.* 33-533; *G. P.*, 33, II, 606. Concl. Picard.

²⁵⁾ Paris, 18 avril 1956, *J. C. P.*, 56, II, 9597; *D.*, 1957, p. 108.

« Si l'un des coauteurs refuse d'achever sa contribution à l'œuvre cinématographique ou se trouve dans l'impossibilité d'achever cette contribution par suite de force majeure, il ne pourra s'opposer à l'utilisation, en vue de l'achèvement de l'œuvre, de la partie de cette contribution déjà réalisée. Il aura, pour cette contribution, la qualité d'auteur et jouira des droits qui en découlent. »

La loi a clairement exprimé que l'auteur défaillant a la qualité d'auteur pour *sa contribution*. Mais a-t-il la qualité d'auteur *du film*, seul point qui nous intéresse pour déterminer si l'article 16 lui est applicable?

La tentation serait grande de le nier: le compositeur défaillant ne participe pas à la phase de collaboration proprement dite; il refuse les influences des autres coauteurs ou bien il est empêché par la force majeure d'achever et d'adapter sa contribution en fonction de celle des autres. Son apport sera donc juxtaposé au film et si on admettait qu'il devient ainsi participant à une œuvre collective, des modifications à sa contribution pourraient être apportées.

Cette solution doit être repoussée. L'investiture²⁶⁾ des droits de l'auteur participant à la direction de l'œuvre collective est incompatible avec l'article 15 affirmant la jouissance des droits de l'auteur sur la partie de sa contribution achevée.

En second lieu, la Cour suprême²⁷⁾, cassant partiellement en 1959 l'arrêt précité de la Cour de Paris, dans l'affaire *La Bergère et le Ramoneur*, reconnaît à l'auteur défaillant le droit de contrôler l'utilisation de sa contribution en vertu de son droit moral. Il a, comme nous le verrons, les mêmes droits moraux que les autres coauteurs. Certes, cet arrêt n'interprète pas la loi de 1957, mais, comme le souligne M. Strömholm²⁸⁾, cette décision présente une autorité certaine pour l'interprétation du droit actuel, car la loi de 1957 a servi, « sinon de base légale, du moins de source d'inspiration à l'arrêt de la juridiction suprême».

Par conséquent, normalement coauteur, le compositeur ne l'est plus dans deux séries d'hypothèses: d'abord lorsque sa musique préexistante a été intégrée au film sans modifications (ou avec des modifications faites par un autre que le compositeur original), en second lieu quand des clauses du contrat le soumettent aux décisions du réalisateur ou des autres coauteurs. L'exercice du droit moral suivant la qualité du compositeur présentera donc des différences sensibles.

II. Exercice des droits moraux du compositeur

L'article 16, définissant l'achèvement du film, fournit la ligne de démarcation entre la période d'élaboration et la période d'exploitation²⁹⁾. Sur la seconde période, les problèmes ne sont pas nouveaux et la jurisprudence leur a apporté, semble-t-il, des solutions définitives que le législateur a consacrées: que le compositeur soit collaborateur ou auteur préexistant, les droits moraux de l'article 6 s'exerceront sur l'œuvre achevée³⁰⁾.

²⁶⁾ Cf. article 13, § 2: « Cette personne (le directeur de l'œuvre collective) est investie des droits de l'auteur ».

²⁷⁾ Civ., 15 avril 1959, *J. C. P.*, 1959, 11114; *D.*, 1959, p. 325.

²⁸⁾ Chr. préc.

²⁹⁾ Comp. Lyon-Caen et Lavigne, *op. cit.*, t. I, n° 330 et suiv.; Desbois, *B. L. D.*, 1957, p. 85.

³⁰⁾ Voir Lyon-Caen et Lavigne, *op. cit.*, eod. loc., et jurisprudence rapportée. Voir notamment, pour le compositeur de musique, Seine, 2 fé-

En revanche, pendant la phase d'élaboration, un nouveau problème est posé par l'article 16, problème qui n'est d'ailleurs pas spécial au compositeur, mais commun à tous ceux qui sont coauteurs du film. Nous continuerons cependant de raisonner sur le cas du musicien, puisque c'est à son propos que la jurisprudence a eu pour la première fois l'occasion de statuer³¹⁾. Si, inversement, le compositeur n'est pas coauteur, les difficultés seront d'un autre ordre.

A. Le compositeur est coauteur

L'article 16 mérite une lecture attentive:

« L'œuvre cinématographique est réputée achevée lorsque la première copie standard a été établie d'un commun accord entre le réalisateur ou éventuellement les coauteurs et le producteur.

« Les droits propres des auteurs, tels qu'ils sont définis à l'article 6, ne peuvent être exercés par eux que sur l'œuvre cinématographique achevée, sauf, éventuellement, application de l'article 1382 du Code civil à l'encontre de celui dont la faute aurait empêché l'achèvement du film. »

La condition d'exercice des droits moraux du coauteur réside donc, aux termes du premier alinéa, dans un accord; mais l'accord pourrait ne pas avoir lieu!

1° — L'accord.

Que signifie le « commun accord entre le réalisateur ou éventuellement les coauteurs et le producteur »?

On a prétendu que l'éventuel concours des coauteurs à l'accord sur l'achèvement aurait pour origine une clause contractuelle³²⁾. Dans les contrats de cession, par exemple, on trouve souvent une clause prévoyant que l'accord d'un ou plusieurs collaborateurs sera nécessaire pour établir la première copie standard, ou plus indirectement, que toute modification apportée à la contribution d'un coauteur devra être approuvée par l'intéressé.

Certes, les contrats-types entre producteur et réalisateur, producteur et adaptateur, producteur et auteurs des dialogues ou de l'adaptation, contiennent des clauses analogues³³⁾. Ces clauses sont valables et doivent être appliquées. Mais il a fallu cet arrêt récent³⁴⁾, véritable cas particulier où le contrat était simplement verbal, pour montrer les dangers d'une thèse à première vue séduisante.

Il suffirait que, dans un contrat écrit, la clause ne figure pas ou, dans un contrat verbal, qu'on ne puisse en faire la preuve pour que l'accord du compositeur soit inutile à l'achèvement de l'œuvre.

Cette position paraît contraire aux principes d'interprétation des conventions. Principe de droit commun d'abord: une renonciation ne se présume pas; principe d'interprétation restrictive des conventions sur le droit d'auteur: toute aliéna-

vrier 1950, *G.P.*, 1950, I, 367; Paris, 14 juin 1950, *D.*, 51, p. 9, note Desbois; Paris, 11 décembre 1961, *R.I.D.A.*, XXXIV, p. 122.

³¹⁾ Paris, 2 décembre 1963, précité.

³²⁾ J. Fauchère, *L'adaptation cinématographique des œuvres littéraires*, thèse, Paris, 1962, inéd., citée par M. Strömholt, article précité.

³³⁾ Comp. Lyon-Caen et Lavigne, *op. cit.*, t. I, n° 329bis.

³⁴⁾ Cf. affaire *Douze heures d'horloge*, Paris, 2 décembre 1963, précité.

tion d'une parcelle du droit exclusif doit être expresse; principe enfin de la présomption de collaboration. Donner son accord sur la première copie standard semble bien de l'essence de la collaboration³⁵⁾; or, ce système conduit à présumer, contrairement à la signification de l'article 14, que les collaborateurs n'ont pas à donner leur accord, *sauf convention contraire*, sur la première copie standard.

M. Strömholt³⁶⁾, qui critique également cette position, propose une explication simple et convaincante de l'alternative et de l'éventualité contenues dans l'article 16, § 1: lorsqu'un film est créé sans réalisateur, au sens technique du terme, la fonction est assurée par l'ensemble des collaborateurs; il est logique que dans cette éventualité ceux-ci s'accordent avec le producteur. Toutefois, il faudrait admettre que lorsque le producteur fait fonction de réalisateur, il n'y a plus besoin d'accord pour que le film soit achevé; une décision unilatérale suffirait, ce qui est moins satisfaisant, mais dans la logique du système. Mais nous ne suivons pas M. Strömholt³⁷⁾ quant aux conséquences qu'il tire de l'accord du réalisateur et du producteur: selon lui, les coauteurs, après cet accord, auquel ils n'interviennent pas, se voient reconnaître le droit de se plaindre des violations que leur apport a subies au cours de la phase d'élaboration. Pour être ingénue, cette solution n'en est pas moins paradoxale: c'est au moment où le film est achevé qu'il est le plus menacé. Le risque est grand pour le producteur, et c'est ce que, précisément, le législateur a voulu éviter en repoussant l'amendement Dumas lors de la discussion au Conseil de la République³⁸⁾. Certes, le souci de protection des droits individuels est sympathique, mais nous croyons que le système proposé, malgré son point de départ solide, n'aboutit pas aux conséquences voulues par la loi; elle a volontairement sacrifié les droits individuels au profit du producteur et surtout du réalisateur³⁹⁾, lequel, selon la vue prophétique de MM. Lyon-Caen et Lavigne⁴⁰⁾, tendra à devenir de plus en plus l'auteur unique de l'œuvre cinématographique. Peut-être l'article 16 est-il le premier jalon. Mais la Cour de Paris ne semble pas trouver cette évolution souhaitable.

Le même louable désir de protection des droits individuels anime sa décision du 2 décembre 1963⁴¹⁾, mais son point de départ est différent. Elle construit sur une base malheureusement incompatible avec la lettre de la loi un système pratique, conciliant de façon heureuse la sécurité du producteur et le respect du droit des coauteurs. Elle affirme, et nous sommes convaincus que ce n'est pas une inadvertance de rédaction, que l'achèvement de l'œuvre est consommé par l'accord du réalisateur, des coauteurs et du producteur. Le « ou éventuellement » de la formule légale se trouve métamorphosé en virgule.

Certes, pour défendre la virgule, on peut faire remarquer que le réalisateur est lui-même coauteur présumé. Il est de

³⁵⁾ Voir, par exemple, l'article 10, § 2.

³⁶⁾ *eod. loc.*, article précité.

³⁷⁾ *eod. loc.*, en conclusion, p. 137.

³⁸⁾ Séance du 20 avril 1956, *J.O.*, p. 1427-1428.

³⁹⁾ Voir Desbois, *Commentaire* précité, *B.L.D.*, 1957, p. 86; Comp. Lyon-Caen et Lavigne, *op. cit.*, t. I, n° 338.

⁴⁰⁾ *op. cit.*, t. I, p. 273.

⁴¹⁾ Précitée.

part et d'autre de l'alternative, par conséquent, on peut soutenir que le « ou » de la formule légale est une maladresse de rédaction du législateur⁴²⁾.

Et, pour se débarrasser de l'adverbe « éventuellement », on peut faire, avec la Cour de Paris, allusion entre parenthèses à l'esprit de la loi, en remarquant que l'accord des collaborateurs est de l'essence de la collaboration; l'article 10 le rappelle en des termes explicites:

« L'œuvre de collaboration est la propriété commune des coauteurs.

« Les coauteurs doivent exercer leurs droits d'un commun accord. »

Mais même présentée ainsi, l'argumentation n'est pas convaincante car, probablement, l'article 16 déroge au droit commun de la collaboration.

Quant aux conséquences de l'accord commun, elles sont tracées avec ampleur dans la suite de l'arrêt. Après avoir affirmé que les coauteurs ne peuvent se plaindre que des déformations faites au cours de l'exploitation et non de celles faites au cours du montage, la Cour poursuit: « Considérant que cette grave limitation du droit moral du coauteur, imposée par le texte légal pour sauvegarder l'œuvre commune en refusant à celui-ci toute possibilité d'éviter la réalisation du montage définitif, trouve sa contrepartie dans l'obligation faite au producteur pour parvenir au commun accord, de ne procéder à des modifications ou coupures de l'œuvre commandée qu'avec l'accord de son auteur ou, tout au moins (tel est l'esprit de la loi), qu'après avoir permis à ce dernier de défendre son apport et d'obtenir qu'il soit respecté dans la mesure compatible avec l'œuvre d'ensemble ».

La conséquence remarquable de l'accord commun des coauteurs est qu'il opère la *purge* de tous les griefs moraux qu'ils peuvent avoir entre eux ou contre le producteur. Et si l'on cherche à approfondir la nature de cet accord, nous croyons qu'on peut l'analyser comme une parcelle ou un vestige du droit de divulgation⁴³⁾, droit étroitement limité par l'article 15 permettant, comme nous le verrons, la divulgation forcée, droit rigoureusement sanctionné, s'il apparaît qu'il est abusivement exercé.

Sur ce plan, la position de la Cour est solide. L'article 16 ne paralyse que le droit au nom, à la qualité et à l'œuvre de son auteur. En effet, il renvoie à l'article 6, et non à l'article 19, qui traite du droit de divulgation.

La thèse de la Cour offre donc, en cas d'accord, la sécurité au producteur et la protection aux coauteurs; mais, comme on l'a fait remarquer lors des travaux préparatoires⁴⁴⁾, si on multiplie le nombre des auteurs qui donnent leur accord, ne va-t-on pas multiplier les sources de désaccord?

⁴²⁾ Mais quand il existe une explication de la loi rendant tous ses termes cohérents, comme celle que préconise M. Strömholm, cette explication devrait être préférée.

⁴³⁾ *Contra*, M. Strömholm (Chr. précédée), qui condamne le droit de divulgation dans l'œuvre cinématographique en vertu de l'article 17. A notre avis, cet article n'accorde pas au producteur le droit de divulgation des coauteurs; il ne lui confie que les droits d'exploitation cinématographique, prérogatives d'ordre pécuniaire, qui n'ont rien de commun avec le droit de divulgation, prérogative morale. Autrement dit, si l'auteur consent à divulguer, il doit le faire nécessairement par l'intermédiaire du producteur. Cette règle a le même effet qu'une clause d'exclusivité.

⁴⁴⁾ Travaux de la Commission de la propriété intellectuelle, 1944-45, inéd., p. 90.

2° — Le désaccord.

Le désaccord peut surgir ouvertement avec la mésentente de deux ou plusieurs collaborateurs. Il peut se glisser de façon plus sournoise, par l'omission volontaire du producteur de convoquer l'un des collaborateurs à l'accord final. Et c'est à propos de cette seconde hypothèse que statuait la Cour de Paris; il convient de rappeler les faits:

Un compositeur de chansonnnettes s'était engagé verbalement à écrire pour un film intitulé *Douze heures d'horloge* 54 minutes de musique. Il la créa, l'enregistra et la fit parvenir au producteur. Mais il semble qu'il ne fut pas convoqué aux opérations de « mixage »; et il se plaignit d'altérations et de coupures importantes.

Sur le problème de fait, la Cour ordonne une enquête destinée à l'éclairer sur le point de savoir s'il a été « convoqué aux opérations de montage et s'il a été mis à même de participer aux opérations d'établissement de la copie standard ».

Quant au point de droit, elle le résout ainsi:

« Considérant que si le producteur omettait de faire à cette obligation (convocation à l'établissement de la copie standard), il se placerait en dehors du cadre légal et autoriserait dès lors le coauteur à exercer son droit moral sans limitation. »

Comme la loi n'a point créé d'obligation de ce genre à la charge du producteur, elle ne pouvait prévoir une sanction. Celle-ci ne peut être que prétorienne; encore faut-il qu'elle soit dans la logique du système imaginé par la Cour.

L'accord de tous les coauteurs et du producteur est obligatoire, nous dit-elle. Si le producteur omet de convoquer l'un des coauteurs, il n'a pas le consentement de tous et la conséquence est que le film n'est pas juridiquement achevé. Et ce n'est pas le droit moral de l'article 6 que peut invoquer l'auteur oublié, puisque celui-ci est paralysé par l'article 16, mais la parcelle du droit de divulgation qui lui reste: celle que lui laisse l'article 15. Comme dans cette espèce il ne semble pas que le compositeur refuse d'achever sa contribution, ni qu'il en soit empêché par quelque force majeure, son droit de divulgation peut s'exercer sous la forme d'un veto: usage négatif du droit de divulgation.

Mais le conflit n'en restera pas là; le veto n'est qu'une mesure provisoire, et nous ne pensons pas, contrairement à l'avis de la Cour, que le droit moral jouera sans limitation. Dans le débat au fond, le compositeur oublié devra justifier son opposition en raison des obligations inhérentes à la collaboration⁴⁵⁾. Les tribunaux leveront le veto si la contribution du plaignant n'a pas été dénaturée et, de plus, l'importun pourra être condamné à des dommages-intérêts en raison du retard causé à l'exploitation du film par son abusive susceptibilité.

Lorsque le désaccord entre coauteurs et producteur éclate de façon fraude au cours du montage, les solutions ne sont pas sensiblement différentes: si le producteur a tout à gagner de l'accord unanime, il n'a rien à perdre du désaccord de l'un d'eux tant qu'il n'a pas commis lui-même de faute.

⁴⁵⁾ Cf. Desbois, *op. cit.*, n° 669; R. Savatier, *op. cit.*, n° 142.

Le désaccord empêche certes l'achèvement juridique du film, ainsi que l'ouverture de la période d'exploitation, car la violation du droit de divulgation pourrait justifier une saisie-contrefaçon⁴⁶⁾). Mais le désaccord sera rarement définitif: l'article 16, § 2, engage la responsabilité de « l'empêcheur » (qu'il soit coauteur ou producteur), de sorte qu'il favorise l'esprit de conciliation.

Le producteur a de plus un autre moyen de défense contre l'opposition inébranlable de l'un des coauteurs: il peut se passer de son accord (il doit toutefois l'avoir sollicité) et commencer l'exploitation en prenant bien soin de n'apporter en fait de modifications à la contribution de l'opposant que celles rendues indispensables par la technique cinématographique, conformément à l'article 15 et à la jurisprudence *La Bergère et le Ramoneur*⁴⁷⁾.

Autrement dit, l'exercice du droit moral pendant la période d'élaboration se schématisse ainsi: tout collaborateur, par la parcelle du droit de divulgation qui lui reste, peut refuser son accord à la première « copie standard ». Le producteur peut le forcer à la divulgation, mais il doit alors respecter l'apport de l'opposant.

La jurisprudence de la Cour de Paris, combinée avec celle de la Cour de cassation, équilibre de façon remarquable la sécurité de l'un et la liberté des autres. Mais on a des scrupules à approuver un ensemble dont le point de départ est si contestable: qu'une réforme législative supprime le « ou éventuellement » de l'article 16, § 1, et le système pourra devenir cohérent. D'ailleurs, on sait que la plupart des contrats-types admettent l'approbation des collaborateurs aux modifications opérées par le producteur ou le réalisateur⁴⁸⁾; n'est-ce pas une forme de l'accord prévu à l'article 16, forme qu'il conviendrait de généraliser?

Mais cette réforme ne serait-elle pas rétrograde, coupant court à l'évolution signalée par MM. Lyon-Caen et Lavigne, en faveur du réalisateur auteur unique? Ce dernier n'appellera-t-il pas les autres coauteurs « ses collaborateurs » comme le directeur d'une entreprise appelle collaborateurs ses chefs de service, ce qui ne l'empêche pas, au besoin, de leur imposer ses décisions? L'art est incompatible avec l'esprit d'entreprise. Qu'un auteur, le réalisateur, ait une certaine prépondérance que lui accordent les contrats-types, nous croyons que c'est opportun du point de vue de l'organisation du travail. Mais il doit rester *primus inter pares*, sauf clauses évidentes de soumission des coauteurs; mais alors ceux-ci cessent d'être collaborateurs.

B. Le compositeur n'est pas coauteur

Il n'est pas coauteur, d'une part lorsque sa musique préexistante est juxtaposée au film ou encore quand elle subit

⁴⁶⁾ Sur la sanction pénale des violations de droit moral, la doctrine et la jurisprudence sont encore divisées. Pour la sanction pénale, voir Desbois, Chr. préc., *B. L. D.*, 1957, p. 89, col. 1; Civ. 1, 22 décembre 1959, *R. I. D. A.*, XXVIII, p. 120 (mais cet arrêt a été rendu sous le régime antérieur à la loi de 1957); Paris, 4 avril 1960, *R. I. D. A.*, XXVIII, p. 156, concl. Combaldieu. Contre la sanction pénale, R. Savatier, Chr. préc., *J. C. P.*, 1957, doct. 1938, § 50; Lyon-Caen, « Le faux artistique », *R. I. D. A.*, XXV, p. 17, et le dernier jugement du Tribunal de grande instance de la Seine dans l'affaire des *Liaisons dangereuses*, 10 novembre 1961, *D.*, 1962, p. 113, note Lyon-Caen.

⁴⁷⁾ 15 avril 1959, précité.

⁴⁸⁾ Cf. Lyon-Caen et Lavigne, *op. cit.*, t. I, n° 329bis.

l'adaptation d'un autre compositeur⁴⁹⁾), d'autre part lorsque, par l'effet d'une convention, il se place sous la direction d'un autre auteur et accepte à l'avance toutes les modifications qu'il proposera. L'article 16 n'est pas applicable à ces hypothèses, mais il ne faut pas croire que l'exercice des droits moraux soit sans limite.

Si le contrat autorisant le cinéaste à intégrer dans le film une œuvre préexistante ne prévoit pas expressément la faculté d'y apporter coupures et arrangements, l'œuvre doit être très fidèlement reproduite dans la bande sonore. Mais, parfois, la technique cinématographique peut exiger certains aménagements. Que peut faire le réalisateur?

Par exemple, un documentaire sur les ports basques a comme fond sonore *Barque sur l'Océan*, de Maurice Ravel. Il est certainement interdit de faire des coupures ou de modifier la partition. Peut-être, le réalisateur pourrait-il, tout au plus, baisser l'intensité sonore, par endroits, pour permettre l'audition des commentaires parlés. C'est le seul tribut que doit payer le compositeur aux exigences techniques⁵⁰⁾. La jurisprudence va d'ailleurs fort loin dans la protection des œuvres musicales préexistantes: des extraits de *L'Oiseau de Feu* devaient être intégrés dans une œuvre cinématographique. Aucune altération ne fut portée à l'œuvre, mais Stravinsky se plaignit que son célèbre ballet voisine sans transition avec des valses viennoises. Le Tribunal civil de la Seine lui donna gain de cause⁵¹⁾.

Il semblerait donc que le compositeur d'une œuvre antérieure soit mieux traité que le collaborateur. Toutefois, il faut souligner que pendant la période d'élaboration, son droit moral est pratiquement paralysé pour une toute autre raison: puisque l'œuvre musicale doit être exploitée dans le film, le compositeur ne subit aucun préjudice, tant que l'œuvre n'est pas terminée et que l'*exploitation n'est pas commencée*. Certes, un préjudice futur ou éventuel peut parfois provoquer une action préventive, mais comment le compositeur aura-t-il connaissance du dommage puisqu'il ne figure pas sur la liste des coauteurs dont l'accord est nécessaire pour l'établissement de la première copie standard?

Le véritable avantage du compositeur de la musique antérieure est de pouvoir invoquer les violations intervenues tant pendant la période d'élaboration que pendant celle de l'exploitation, alors que le coauteur, par son accord sur le premier négatif standard, renonce à se prévaloir de celles intervenues pendant l'élaboration.

Lorsque la convention a prévu que des extraits de la musique préexistante seraient incorporés, ou que des arrangements seraient faits par un autre compositeur, ou par le réalisateur⁵²⁾, une relation d'adaptation existe entre le compositeur de la musique originale et l'arrangeur. Ce dernier est tenu à la fidélité dans les limites du contrat. Il peut modifier

⁴⁹⁾ Si le compositeur originale faisait lui-même cette adaptation, nous savons qu'il serait collaborateur réel.

⁵⁰⁾ Toutefois, bien qu'il n'y ait aucune raison de traiter différemment la musique légère (v. art. 2 de la loi du 11 mars 1957), les usages permettent plus de liberté au cinéaste; dans ce genre, la partition n'a pas le même degré de finition; il arrive souvent que seule la mélodie soit écrite avec des accords chiffrés; la réalisation et l'instrumentation sont laissées au bon goût de l'exécutant.

⁵¹⁾ 27 juillet 1937, *Le Droit d'Auteur*, 1938, p. 107.

⁵²⁾ Avec des magnétophones, n'importe qui peut faire des coupures et apporter des altérations à une œuvre musicale.

l'intensité sonore, les timbres, pratiquer des coupures, sans toutefois dénaturer⁵³⁾ la musique, limites évidemment difficiles à préciser.

Dans cette hypothèse aussi, bien que l'article 16 soit inapplicable, l'exercice des droits moraux pendant la phase d'élaboration n'est guère pratique. Comme précédemment, le droit au respect s'exercera le plus souvent sur l'œuvre achevée, et les altérations faites avant l'achèvement pourront servir de base à une action en justice. Toutefois, des clauses prévoient parfois que le compositeur approuvera les arrangements. L'approbation vaut évidemment purge des violations qui auraient pu être faites pendant l'élaboration. Cette situation se rapproche donc de celle des coauteurs.

Enfin, si le compositeur autorise le réalisateur ou tout autre coauteur à apporter à son œuvre ou à sa contribution toute modification jugée utile, sans qu'il ait à les approuver, nous avons cru pouvoir soutenir qu'un tel auteur devient participant à une œuvre collective; et, conformément à l'article 13, la direction de l'œuvre collective est investie de ses droits. Par conséquent, il ne peut faire valoir que ceux qu'il s'est réservés par contrat (droit à une rémunération, droit à ce que son nom figure au générique et dans la publicité).

Conclusion

Une vue panoramique des droits du compositeur de musique de film, suivant sa qualification, suggère les réflexions suivantes:

D'abord, la distinction fondamentale que fait la loi entre le compositeur collaborateur (celui dont la musique a été spécialement écrite pour le film) et le compositeur d'une œuvre préexistante intégrée au film a surtout des conséquences théoriques⁵⁴⁾; et, s'il fallait retenir la thèse de M. Strömholm, l'assimilation entre l'une et l'autre qualification serait même complète. Le compositeur devrait, dans les deux

⁵³⁾ Comp. T.G.I., Seine, 30 novembre 1961, *R.I.D.A.*, XXXIV, p. 137, *D.*, 1962, p. 173, note G.L.C.

⁵⁴⁾ Cela est encore plus net pour le droit pécuniaire: le collaborateur doit être rémunéré proportionnellement aux profits de l'exploitation, son apport étant essentiel (art. 35); l'auteur de l'œuvre musicale exploitée dans le film pourrait être rémunéré à forfait, puisque sa contribution est en général accessoire par rapport à l'exploitation de l'ensemble. Or, nous savons que la SACEM, pour le plus grand avantage de ses adhérents, perçoit un pourcentage sur les profits des exploitants de salles de spectacle, sans faire cette distinction.

cas, attendre l'achèvement et l'exploitation de l'œuvre pour invoquer son droit moral. Suivant la Cour de Paris, seul le compositeur collaborateur doit donner son accord sur la première copie standard, exerçant ainsi son droit moral dès la période d'élaboration. L'auteur de l'œuvre préexistante, en revanche, n'a point d'accord à donner; il exerce son droit moral pendant l'exploitation, si des coupures ou arrangements non autorisés ont été pratiqués.

En second lieu, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas la qualité de collaborateur qui est la plus favorable au compositeur: cette qualification implique l'obligation d'adapter sa contribution à celle des autres jusqu'à l'accord unanime, sinon sa mauvaise volonté peut être la source d'une lourde responsabilité. L'auteur de la musique antérieure exploitée dans le film jouit au contraire d'une parfaite tranquillité. Si, lors de l'exploitation, la moindre altération est constatée, il peut invoquer le droit au respect de son œuvre, et nous avons souligné, à propos de l'affaire de *L'Oiseau de feu*, que les tribunaux ont l'oreille fine pour déceler les atteintes au droit moral⁵⁵⁾.

Enfin, bien que la loi soit peu explicite, une distinction plus profonde oppose, selon nous, le compositeur participant à une œuvre collective à tous les autres. Ceux-ci, tôt ou tard, feront protéger l'intégrité de leur création, alors que le compositeur qui laisse à d'autres le soin de modifier et d'adapter sans contrôle son apport est singulièrement défavorisé: au moment de l'achèvement, il n'a pas d'accord à donner, faute d'être collaborateur et, pendant la période d'exploitation, il ne peut exercer les droits dont il a valablement investi les collaborateurs ou le réalisateur; ceux-ci, s'ils interviennent, n'agiront pas dans son intérêt individuel mais, s'il y a lieu, dans l'intérêt de l'ensemble.

A. HUGUET

Docteur en droit

Assistante à la Faculté de droit et de sciences économiques de Poitiers

⁵⁵⁾ Toutefois, il est une hypothèse où la qualité de coauteur sera préférable; lorsque le film est le point de départ d'une œuvre dérivée, par exemple un disque album, si le compositeur est collaborateur, sa musique doit nécessairement figurer dans le disque; si, au contraire, sa musique était préexistante et seulement juxtaposée au film, puisqu'il n'est pas coauteur du film, logiquement, il ne devrait pouvoir s'opposer à ce qu'un autre musicien écrive la musique du disque album. Voir, cependant, Paris, 11 décembre 1961, *R.I.D.A.*, XXXIV, p. 122.

CORRESPONDANCE

Lettre de Suède

1. — Dans un précédent article paru dans *Le Droit d'Auteur*¹⁾, nous avons donné un aperçu de la nouvelle législation suédoise sur le droit d'auteur, promulguée le 30 décembre 1960 et entrée en vigueur le 1^{er} juillet 1961²⁾.

Cette nouvelle législation, qui comprend une loi relative au droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques et une loi relative au droit sur les images photographiques, a rendu possible l'adhésion de la Suède au texte de la Convention de Berne adopté à Bruxelles (notification le 22 février 1961)³⁾, ainsi que la ratification de la Convention universelle sur le droit d'auteur (l'instrument de ratification a été déposé le 1^{er} avril 1961)⁴⁾ et des Arrangements européens sur l'échange des programmes au moyen de films de télévision et pour la protection des émissions de télévision (les instruments de ratification ont été déposés le 31 mai 1961)⁵⁾; tous ces textes sont devenus obligatoires pour la Suède à partir du 1^{er} juillet 1961.

Plus tard, la Suède a également ratifié la Convention de Rome sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion (l'instrument de ratification a été déposé le 13 juillet 1962)⁶⁾; la Convention est obligatoire pour la Suède depuis son entrée en vigueur, le 18 mai 1964⁷⁾.

2. — Dans les nouvelles lois, il est prévu que le Roi doit promulguer des décrets d'application relatifs à certaines dispositions de celles-ci. Sont également prévus des décrets royaux sur l'application des textes par rapport à l'étranger.

Un décret d'application de la première catégorie a été promulgué le 2 juin 1961; il est entré en vigueur le 1^{er} juillet de la même année⁸⁾.

Un décret sur l'application des nouvelles lois sur le plan international fut également promulgué le 2 juin 1961. Toutefois, ce décret a été abrogé en raison de l'adhésion de la Suède

à la Convention de Rome et remplacé par un nouveau texte, du 6 mai 1964, qui est entré en vigueur le 18 mai 1964⁹⁾.

3. — Ces décrets complètent la législation sur des points d'une importance pratique considérable; ils contiennent également plusieurs dispositions qui intéressent les principes généraux. Il paraît donc à propos d'en donner, dans ce contexte, un aperçu succinct¹⁰⁾.

Le décret d'application relatif à certaines dispositions des nouvelles lois est divisé en quatre sections.

La première est consacrée à la question de savoir dans quels cas il est permis de faire, sans le consentement de l'auteur, des reproductions photographiques d'œuvres protégées (y compris les photographies) aux fins des archives et bibliothèques (art. 12 et 6, respectivement, des deux lois). Seules les bibliothèques publiques énumérées dans le décret sont autorisées à faire des reproductions photographiques d'œuvres protégées. Toutefois, d'autres archives et bibliothèques peuvent y être autorisées par permission royale, accordée après un examen spécial de chaque cas d'espèce. La reproduction est permise dans quatre cas différents, définis en détail par le texte: 1^o la reproduction dans l'intérêt de la sécurité et de la préservation. Les cas visés sont, entre autres, la production de films reproduisant les journaux, etc., et la production de doubles de livres rares et de manuscrits pour les salles de lecture; 2^o la production de photocopies d'articles isolés dans des journaux et des revues pour les besoins des services de prêt. Parmi les conditions fixées, il y a lieu de mentionner celle qui implique qu'un seul exemplaire peut être livré à chaque emprunteur; 3^o la production de photocopies aux fins de réparation, par exemple pour remplacer quelques pages abîmées d'un livre; 4^o enfin, il a été permis aux quatre plus grandes bibliothèques du pays, qui ont le droit, aux termes d'une législation spéciale déjà fort ancienne, de recevoir des éditeurs, sans frais, un exemplaire de chaque œuvre parue, de se procurer une photocopie de l'œuvre dans les cas où celle-ci est introuvable pour une raison ou une autre.

Certaines bibliothèques sont également autorisées à produire des bandes photographiques de livres, destinées aux appareils de lecture prêtés aux victimes de la polyomyélite et aux autres infirmes incapables de se servir d'exemplaires imprimés.

La deuxième section traite de la reproduction de « livres sonores » destinés à être prêtés aux aveugles et à d'autres infirmes souffrant d'une invalidité grave (art. 18 de la loi sur le droit d'auteur). Certaines bibliothèques publiques sont au-

1) Cf. *Le Droit d'Auteur*, 1961, p. 191 et suiv.

2) Comme nous l'avons signalé dans l'article en question, cette législation a été adoptée après des travaux préparatoires communs des pays nordiques. Des renseignements additionnels sur les lois nordiques sont fournis par B. Stuevold Lassen, dans une « Lettre de Norvège », *Le Droit d'Auteur*, 1963, p. 275 (et *Copyright*, 1963, p. 216), où l'on trouve également des références. Voir aussi S. Bergström, « Die neue schwedische Gesetzgebung über das Urheberrecht », *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Auslands- und internationaler Teil*, 1962, p. 364 et suiv.

3) Voir *Le Droit d'Auteur*, 1961, p. 137.

4) *Ibid.*, 1961, p. 181.

5) En déposant l'instrument de ratification de l'Arrangement européen pour la protection des émissions de télévision, la Suède a fait des réserves correspondant à celles faites par le Danemark. Sur celles-ci, voir *Le Droit d'Auteur*, 1961, p. 360.

6) Voir *Le Droit d'Auteur*, 1962, p. 211 (et *Copyright*, 1962, p. 138).

7) Une analyse des rapports entre la nouvelle législation suédoise et les documents internationaux susnommés se trouve dans les propositions royales n° 134 et 176, année 1961, et n° 151, année 1962.

8) La traduction française du décret figure dans *Le Droit d'Auteur*, 1962, p. 47 et suiv. Pour le décret finnois en la matière, voir *ibid.*, 1962, p. 128 et suiv.

9) Ce décret n'a pas encore été traduit.

10) Un compte rendu plus détaillé des décrets d'application est fourni par S. Bergström dans « Photocopie et fixation radiophonique selon la nouvelle législation suédoise sur le droit d'auteur », *Revue de l'UER*, n° 72 B (1962), p. 40 et suiv.

torisées à faire cette reproduction. Il est prévu qu'après examen spécial par le Roi, d'autres bibliothèques ainsi que des organismes de charité, etc. pourront obtenir la même autorisation.

Dans la troisième section, on trouve, entre autres, des dispositions sur les enregistrements éphémères (art. 22 de la loi sur le droit d'auteur et art. 11 de la loi sur les photographies). Il est prévu que ces enregistrements peuvent être gardés pendant une année tout au plus et utilisés à quatre reprises au maximum. Après l'expiration de cette période, comme après quatre utilisations, l'enregistrement sera détruit ou effacé en l'absence de convention contraire passée avec l'auteur. Toutefois, cette dernière règle ne s'applique pas aux enregistrements possédant une valeur spéciale en raison de leur caractère exceptionnel de documentation et qui sont livrés aux archives de la radiodiffusion suédoise (*Sveriges Radio Aktiebolag*). La section contient en outre des règles sur le droit de copier les enregistrements éphémères.

La quatrième section se rapporte à une nouvelle disposition de la loi sur le droit d'auteur (art. 51) qui introduit une certaine protection des œuvres classiques contre la dénaturation. Selon cet article, les tribunaux peuvent intervenir contre une utilisation publique de ces œuvres qui porte préjudice à la civilisation et aux valeurs de l'esprit. Le décret d'application stipule que l'Académie suédoise, l'Académie Royale de Musique et l'Académie Royale des Beaux-Arts, chacune dans son domaine, seront compétentes pour agir en justice pour faire respecter la disposition susnommée.

Le décret sur l'application des nouvelles lois par rapport à l'étranger étend la protection aux œuvres et aux photographies émanant de pays membres de l'Union de Berne ou qui ont adhéré à la Convention universelle sur le droit d'auteur. Des règles détaillées sont données sur les points de rattachement exigés. Le décret apporte en outre certaines restrictions à la durée de protection, etc., par rapport aux pays qui limitent eux-mêmes, sur ces points, la protection des œuvres et des photographies étrangères.

Il est également prévu que les œuvres et photographies publiées pour la première fois par les Nations Unies, les institutions spéciales des Nations Unies ou l'Organisation des Etats américains jouissent de la protection, ainsi que les œuvres et les photographies non publiées qu'une des organisations visées a le droit de publier.

En raison de l'adhésion de la Suède à l'Arrangement européen pour la protection des émissions de télévision, les dispositions de la législation suédoise sur la protection accordée à ces émissions sont déclarées applicables aux émissions émanant des autres pays liés par cet Arrangement.

Enfin, l'adhésion de la Suède à la Convention de Rome a rendu nécessaires des dispositions sur l'application de toutes les règles de la législation suédoise relatives aux « droit voisins » dans les rapports avec les autres Etats liés par cette Convention.

Quant aux deux derniers textes, la protection a été restreinte sur quelques points précis à l'égard des pays qui n'accordent pas, dans les mêmes cas, la protection de leurs lois dans les relations avec la Suède.

L'adhésion de la Suède à l'Arrangement européen sur l'échange de programmes au moyen de films de télévision n'a pas demandé de règles d'application particulières. Cet Arrangement traite de certaines questions relatives aux contrats sur la production de films pour la télévision. Les obligations encourues par la Suède comme partie à cet Arrangement sont remplies par une présomption qu'on trouve parmi les règles de la loi sur le droit d'auteur consacrées aux contrats de réalisation cinématographique (art. 39).

4. — Dans notre article précédent, nous avons affirmé que vue dans son ensemble, la nouvelle législation suédoise représente un progrès substantiel du point de vue des auteurs. En formulant un tel jugement, il faut se rendre compte du fait que, dans le domaine du droit d'auteur, le législateur se trouve confronté avec une tâche dans laquelle il est particulièrement délicat de peser correctement les intérêts opposés. Sa préoccupation naturelle d'améliorer la protection des auteurs ne doit pas le pousser jusqu'à un point où les règles ne sont plus en harmonie avec les idées générales sur la justice, telles qu'elles existent dans la communauté. L'élargissement du droit d'auteur doit donc être réalisé par étapes, de sorte que l'opinion publique puisse s'adapter peu à peu au changement de situation. De plus, il ne faut pas oublier qu'un système de règles trop compliqué fait courir le risque de provoquer un état de choses où les règles ne sont pas réellement appliquées selon les intentions du législateur et qu'en réalité, sont réduites les possibilités, pour les auteurs, de récolter le bénéfice pécuniaire de leurs œuvres. En tenant compte de ces difficultés, nous croyons pouvoir affirmer, dès maintenant, bien que la nouvelle législation ne soit en vigueur que depuis un peu plus de trois ans, que le jugement formulé en 1961 était bien fondé. On a pu constater que la nouvelle législation a permis aux auteurs de fortifier leurs positions sur des points assez nombreux. Les nouvelles lois ont exercé une influence importante sur ce mouvement, non seulement par leurs dispositions précises, mais aussi parce qu'elles ont agi pour ainsi dire comme des instruments de propagande pour le droit d'auteur comme tel et comme un élément susceptible d'améliorer le climat dans les négociations menées dans différents domaines par les auteurs avec les exploitants. La nouvelle législation a également eu de l'importance en ce sens qu'elle a encouragé la formation de nouvelles organisations d'auteurs. Ainsi, les organismes des gens de lettres et des vulgarisateurs scientifiques ont fondé, avec les organismes particuliers des traducteurs, une organisation centrale, *Fria litterära yrkesutövarnas centralorganisation* (FLYCO), qu'on peut considérer à juste titre comme un parallèle de la société de perception des compositeurs, *Föreningen svenska tonsättares internationella musikbyrå* (STIM), qui existe depuis longtemps. Les artistes exécutants ont également fondé une organisation chargée de défendre leurs intérêts, la SAMI (voir plus loin, sous 11).

Nous nous permettons de signaler, dans ce contexte, que la position des gens de lettres et des artistes a été améliorée, au cours des dernières années, dans d'autres domaines que celui du droit d'auteur. Ainsi, les mesures prises par l'Etat en faveur des arts et des lettres sont devenues considérable-

ment plus énergiques. Parmi ces mesures, il convient de mentionner des bourses aux écrivains et aux artistes, etc.¹¹⁾. Il est évident qu'il existe un certain rapport entre cette « politique de la culture » intensifiée et le développement favorable du droit d'auteur.

5. — Les progrès réalisés par les auteurs se rapportent en partie aux droits traditionnels et reconnus déjà dans la législation antérieure (droits d'édition, représentation publique, radiodiffusion, etc.) et consistent, en ce domaine, dans le fait que, favorisés par le climat plus clément que la nouvelle législation a créé, les auteurs ont réussi, dans leurs négociations, à obtenir des rémunérations plus importantes ainsi que, d'une façon plus générale, des conditions plus favorables qu'auparavant. Toutefois, nous n'insisterons pas sur ces questions, qui relèvent de l'économie plutôt que du droit. Par contre, nous allons consacrer quelques développements à de nouvelles prérogatives, accordées par la législation de 1960 aux auteurs, et à des prérogatives élargies par les nouvelles dispositions. Au point de vue pécuniaire, certaines de ces innovations sont importantes, tandis que d'autres ont moins de poids. Un aperçu systématique de toutes ces règles ne saurait être donné dans ce cadre, et nous nous sommes donc bornés à des cas où il a paru particulièrement intéressant, au point de vue des principes généraux, d'examiner la question de savoir comment les nouvelles dispositions ont été appliquées en fait. Les cas visés se rapportent à certains droits accordés aux écrivains (et aux traducteurs), ainsi qu'aux compositeurs.

6. — Commençons par les écrivains. En premier lieu, il convient de signaler le nouveau droit de percevoir des droits sur les *prêts des bibliothèques publiques*. Sur l'initiative de la Commission chargée par le Gouvernement de préparer la nouvelle législation, on introduisit, déjà en 1955, un droit pour les écrivains suédois de recevoir du Trésor une rémunération pour le prêt de leurs livres par les bibliothèques publiques. Des dispositions à cet effet n'ont pas été insérées dans le texte des lois sur le droit d'auteur, mais dans un texte spécial; actuellement, cette matière est régie par un décret royal du 23 novembre 1962 relatif au Fonds des écrivains de Suède¹²⁾. Il paraît naturel, cependant, de considérer ce droit comme une manifestation du droit d'auteur; il est donc justifié d'en parler dans ce contexte.

A partir de l'exercice 1962-63, la rémunération globale arrive à presque 2 millions de couronnes suédoises. De cette somme, les écrivains reçoivent une rémunération proportionnelle, selon certaines règles, à l'étendue dans laquelle leurs œuvres ont été prêtées au public. Une partie de la somme est affectée à un fonds sur lequel sont payées des pensions, ainsi que des bourses de travail et de voyage à des auteurs, indépendamment de l'importance des prêts de leurs œuvres¹³⁾.

¹¹⁾ L'argent public accordé aux écrivains et aux artistes suédois sous forme de bourses, etc. a augmenté, depuis 1960, de 1,5 million de couronnes suédoises à 5,5 millions.

¹²⁾ Le décret de 1962 a remplacé un texte antérieur de 1955 (la traduction française de ce dernier décret figure dans *Le Droit d'Auteur*, 1962, p. 49 et suiv.). Sur le rapport, au point de vue technique, entre les rémunérations payées par les bibliothèques et le droit d'auteur, voir *Le Droit d'Auteur*, 1961, p. 194.

¹³⁾ Quelques chiffres statistiques de l'année 1963 ont peut-être un certain intérêt. La somme globale des rémunérations individuelles se

Des dispositions semblables à celles qui réglementent la rémunération pour les prêts publics prévoient un dédommagement en faveur des auteurs dont les œuvres sont utilisées pour la production de « *livres sonores* ». Selon la nouvelle législation, des bibliothèques et des organismes sont autorisés, aux conditions fixées par le Roi (voir sous 3 ci-dessus), à enregistrer des œuvres protégées au moyen de bandes magnétiques, etc., à l'usage des aveugles et autres infirmes incapables de servir de livres imprimés. Le producteur n'a pas le devoir de récompenser l'auteur. Toutefois, l'Etat s'est engagé à payer une rémunération prise sur les fonds publics: on a trouvé naturel de dédommager les auteurs aussi bien que les autres personnes participant à la production. A partir de l'exercice 1961-1962, une somme annuelle — peu importante d'ailleurs — est payée à cette fin; elle est administrée par l'organisation FLYCO.

Dans certains cas, où la loi ancienne autorisait les emprunts libres sans rémunération, la nouvelle législation a accordé aux auteurs un droit à un dédommagement. Il en est ainsi, en premier lieu, du droit pour les éditeurs de *chrestomathies destinées à l'enseignement scolaire*, etc., de reproduire dans leurs productions, sans le consentement de l'auteur, des fragments de peu d'étendue d'œuvres littéraires et artistiques. Ce droit d'emprunt existe depuis longtemps dans le droit suédois, et on l'a considéré comme nécessaire pour rendre possible la publication de chrestomathies à bon marché, réunissant des auteurs représentatifs, aux fins de l'enseignement. Dans la nouvelle loi, on n'a pas cru pouvoir renoncer à ce droit d'emprunt, mais on l'a limité à plusieurs points de vue. De plus, on a accordé aux auteurs le droit d'être dédommagés. Après des négociations qui ont traîné en longueur, les organisations des écrivains et des éditeurs viennent de signer un accord sur les tarifs applicables. Ces tarifs paraissent correspondre à tous points de vue aux rémunérations normalement payées pour des contributions aux chrestomathies de ce genre.

Même dans la forme qu'il a revêtue dans la nouvelle loi, le droit d'emprunt n'a pas échappé à la critique des auteurs. Si l'on tient compte, cependant, de l'importance des tarifs applicables et du fait que la loi réserve aux auteurs leur droit moral — en vertu duquel il est probable qu'un auteur peut interdire, par exemple, que des fragments de ses œuvres figurent dans des chrestomathies publiées par des éditeurs de mauvais renom — il paraît justifié d'affirmer que le régime créé par la nouvelle loi ne diffère pas beaucoup de celui qui existerait si l'utilisation dans les chrestomathies était soumise au droit exclusif.

Le deuxième cas envisagé concerne le *droit d'utiliser des poèmes comme textes accompagnant les œuvres musicales*. En vertu de ce droit, les éditeurs de recueils de chansons, etc., peuvent reproduire, sans le consentement de l'auteur, des textes, même empruntés ailleurs par le compositeur de la musique. Ce principe a également été considéré comme inévi-

montait à 600 000 couronnes. 350 000 couronnes ont été payées comme pensions de retraite à une cinquantaine d'écrivains et de traducteurs. Le reste a été distribué sous forme de bourses. La plus grande rémunération individuelle a été décernée à Mme Astrid Lindgren, auteur de livres d'enfants (902 000 prêts), suivie par Mme Elsa Beskow, également auteur de livres pour les enfants (565 000 prêts), et le romancier Vilhelm Moberg (372 000 prêts).

table dans la nouvelle loi, mais, comme à propos des emprunts dans les chrestomathies, on a limité le droit à certains égards et on a aussi donné aux auteurs de textes le droit de réclamer une rémunération. Sur ce point, comme sur le précédent, les organisations ont discuté la possibilité de créer des tarifs, mais on n'est pas arrivé à un résultat. Dans certains domaines, toutefois, des principes uniformes sont appliqués en pratique; il en est ainsi des éditions des œuvres chorales. Dans d'autres cas, des conventions sur la rémunération sont faites individuellement.

7. — Comme les écrivains, les traducteurs suédois ont obtenu par la nouvelle législation sur le droit d'auteur le droit d'être dédommagés pour les prêts de leurs œuvres par les bibliothèques publiques. Toutefois, dans le cas des traducteurs, une rémunération proportionnelle et individuelle n'est pas prévue; ils sont récompensés par des pensions et des bourses.

8. — Quant aux nouveaux droits des compositeurs, il y a lieu de commencer par quelques mots sur un problème qui a été vivement discuté en Suède comme dans d'autres pays: celui de la *musique exécutée dans les entreprises industrielles* (« musique au travail »). Dans la nouvelle loi, cette forme d'exécution est du domaine du droit exclusif des compositeurs en vertu d'une disposition générale, selon laquelle le monopole ne vise pas seulement les représentations publiques, mais aussi la représentation au sein d'un cercle privé, pourvu qu'elle ait lieu dans le cadre d'une activité lucrative et que les auditeurs soient relativement nombreux. Appuyée sur ce texte, la société de perception des compositeurs suédois, STIM, a conclu un contrat-cadre avec l'organisme principal de l'industrie suédoise, *Sveriges Industriförbund*, pour les tarifs applicables à ces représentations. Le contrat se rapporte aux entreprises d'une certaine importance, dont le nombre total d'employés s'élève à 50 000 à peu près.

En ce qui concerne l'exécution publique, il convient de signaler que la notion de « publicité » a un sens plus large dans la nouvelle loi que dans la précédente. Ce fait a permis à la STIM de conclure des conventions de portée générale dans quelques domaines nouveaux. L'une de ces conventions se rapporte à la *musique exécutée aux réunions des organisations politiques* dans certains cas. Les conventions sont applicables même dans des cas où les réunions visées ont un caractère privé au point de vue du droit administratif. L'autre convention importante concerne la *musique exécutée dans les chambres d'hôtel*. Il est fréquent, aujourd'hui, que les hôtels offrent aux voyageurs la possibilité d'écouter les programmes de radiodiffusion au moyen de postes installés dans les chambres ou de hauts-parleurs desservis par un poste central. La question de savoir si l'exécution de musique sous cette forme tombe sous le coup du droit exclusif est quelquefois douceuse¹⁴⁾. Cependant, la convention générale négociée par la STIM dans ce domaine couvre tous les cas.

La loi antérieure excluait du domaine privé l'exécution publique dans les cas où les organisateurs ne percevaient pas de droit d'entrée. La portée de cette exception a été consi-

dérablement réduite dans la nouvelle législation. En vertu des dispositions de celle-ci, la STIM a pu conclure des conventions sur le paiement de droits d'auteur dans quelques domaines où il n'en existait pas auparavant. L'un des cas importants est celui des « *concerts de parc* », c'est-à-dire les concerts gratuits offerts par des communes dans les parcs ou dans des endroits semblables; le cocontractant, dans ces cas, a été l'organisation de coopération des villes suédoises (*Svenska stadsförbundet*). L'autre cas intéressant se rapporte à la *musique exécutée dans les bibliothèques*; il s'agit, alors, d'auditions de disques organisées quelquefois par les bibliothèques dans un but d'instruction générale. Le contrat signé par la STIM est conclu avec l'organisation centrale des bibliothèques suédoises (*Sveriges allmänna biblioteksförening*).

9. — Une question vivement débattue dans le domaine du droit d'auteur est celle de savoir comment il convient d'organiser la *protection des arts appliqués* (arts artisanaux ou industriels). Ce problème n'a trouvé dans la nouvelle législation suédoise, qu'une solution provisoire. L'intention du législateur est de reprendre l'étude de la question en introduisant une autre législation sur les dessins et les modèles¹⁵⁾. En attendant cette réforme, on a gardé provisoirement, dans la nouvelle loi, les principes déjà en vigueur. Selon ceux-ci, les arts appliqués sont protégés dans le cadre du droit d'auteur, mais la durée de protection est limitée à 10 ans à compter de la publication de la production. Cependant, en vertu d'une règle transitoire, les œuvres pour lesquelles la période de 10 ans expire dans les années 1960-1970 sont protégées jusqu'à la fin de 1971.

Le régime légal des arts appliqués a provoqué un mécontentement très vif parmi les artistes intéressés, en Suède et à l'étranger. Cependant, les critiques ne paraissent pas avoir tenu compte, dans une mesure suffisante, du fait que le régime actuel n'est qu'une solution provisoire et que la question sera reprise à l'occasion de la réforme des règles sur les dessins et les modèles. On paraît également avoir négligé de tenir compte de la garantie contre les pertes de droits acquis qui se trouve dans la règle transitoire que nous venons d'évoquer. Celle-ci, après tout, donne une protection intégrale jusqu'en 1971 aux œuvres des arts appliqués protégées lors de l'entrée en vigueur de la nouvelle loi; même en tenant compte de la lenteur qui caractérise souvent les réformes dans le domaine du droit d'auteur, la question devrait avoir reçu à cette date sa solution finale et — espérons-le — satisfaisante pour les auteurs.

10. — La Cour suprême n'a pas eu encore eu à se prononcer sur l'application de la nouvelle législation. D'ailleurs, les arrêts basés sur la législation antérieure — les lois de 1919 sur le droit d'auteur sur les œuvres littéraires, musicales et artistiques — se sont également faits rares pendant ces dernières années. Toutefois, il paraît opportun de signaler, comme une illustration des problèmes relevés sous 9 ci-dessus, un arrêt récent pour lequel la Cour suprême avait l'occasion de se

¹⁴⁾ Cf. L. Vaunois, « Lettre de France », *Le Droit d'Auteur*, 1963, p. 113.

¹⁵⁾ La réforme de la législation sur les dessins et modèles est préparée par une Commission nommée par le Gouvernement et ayant pour Président M. le Professeur Seve Ljungman.

prononcer, sur le plan des principes généraux, à propos des conditions qui devaient être remplies, selon la loi de 1919 sur la propriété artistique, pour qu'une production des arts appliqués jouisse de la protection accordée par cette loi ou, autrement dit, soit considérée comme ayant la qualité d'œuvre au sens de la loi. Il y a lieu de penser que l'arrêt est important aussi pour l'interprétation de la nouvelle loi.

Le cas d'espèce (*String Design AB et d'autres c. A. G. Berg-höök et d'autres*)¹⁶⁾ soulevait la question de savoir si la forme donnée à un rayon de livres destiné à être suspendu au mur possédait une originalité telle que ce rayon, connu sous le nom de «Rayon String», d'après les auteurs, les deux architectes Nisse et Karin Strinning, pouvait être considéré comme une œuvre d'art industriel. Les petits côtés des rayons consistent en des barreaux de fil de métal sous forme d'une échelle; les planches, en bois, sont suspendues aux échelons. Le rayon peut être démonté et élargi. Il implique, en outre, une solution si remarquable du problème technique de créer un rayon ayant précisément ces qualités qu'il a pu être breveté en Suède et dans certains autres pays. Une entreprise B. avait contrefait le rayon, avant que celui-ci fût breveté. L'ayant droit des époux Strinning ainsi que ceux-ci eux-mêmes, ont entamé un procès contre B., faisant valoir que, même si leur production n'était pas encore brevetée, elle était quand même protégée par le droit d'auteur, puisque les époux Strinning avaient atteint, avec les moyens mis en œuvre pour créer la construction technique, une forme capable de produire un effet esthétique. B. contesta la qualité d'œuvre du rayon; il déclara, en autres arguments, que dans leur travail constructeur, les époux Strinning n'avaient été guidés que par des considérations strictement utilitaires.

Dans son arrêt, la Cour suprême commença par aborder, en l'examinant à des points de vue généraux, la question du rapport entre les éléments esthétiques et techniques et son importance pour le problème de savoir si un objet à destination utilitaire peut jouir de la protection accordée aux œuvres des arts appliqués. Entre autres considérations, la Cour a estimé que lorsqu'on examine à cette fin un objet à destination utilitaire, «à la création duquel l'auteur s'est efforcé, avec les moyens utilisés pour la construction technique, de parvenir à une forme susceptible de créer une impression esthétique», il convient de ne pas observer seulement ce que la production envisagée peut contenir «de forme individuelle et artistique à côté des éléments techniques ou en dehors de ceux-ci»; il faut tenir compte de «l'effet total de la production, même dans la mesure où celui-ci émane ou dépend d'un élément technique». Le fait que l'idée technique a pu être brevetée, a ajouté la Cour, n'exclut pas la production de la protection accordée aux œuvres des arts appliqués. En appliquant ce principe, la Cour a trouvé que les preuves fournies, essentiellement sous forme d'expertises, démontraient que le rayon possédait, au point de vue esthétique, une originalité suffisante pour être considéré comme une œuvre des arts appliqués; l'action des demandeurs a, par conséquent, été approuvée.

¹⁶⁾ Arrêt du 31 décembre 1962, *Nytt juridiskt arkiv*, avd. I, 1962, p. 750 et suiv., et *Nordiskt immateriellt rättskydd*, 1963, p. 122 et suiv.

Cet arrêt a provoqué une discussion intense dans les milieux intéressés. Des représentants de l'industrie l'ont critiqué sévèrement. On a dit que la conséquence pratique de cette décision était une protection de la solution technique, du moment qu'une forme considérée comme artistique coïncide avec la construction technique ou dépend de celle-ci, et que ce résultat était évidemment étranger au droit d'auteur¹⁷⁾. Mais même dans d'autre milieux, on paraît estimer douteux que, dans les cas de ce genre, le droit d'auteur puisse vraiment offrir la protection qui convienne à la nature des objets.

Ce qui rend la question épineuse est évidemment le fait qu'en principe, les productions des arts appliqués doivent être protégées comme toute autre œuvre d'art mais que, d'autre part, cette protection peut avoir la conséquence non envisagée de soumettre également au monopole les idées techniques qui sont à la base de la production et de remplir ainsi en réalité la fonction d'une protection de la construction. D'ailleurs, d'autres inconvénients encore sont attachés à la protection des productions des arts appliqués dans le cadre du droit d'auteur.

Les obstacles qu'il faut franchir pour trouver une solution qui satisfasse à la fois les exigences des principes généraux et les besoins pratiques paraissent insurmontables. Au cours de la discussion, de nombreuses voix ont demandé que, dans le domaine des arts appliqués, on réserve la protection offerte par le droit d'auteur à des productions d'une qualité vraiment supérieure, tandis que les besoins de protection en dehors de cette catégorie seraient satisfaits par une législation adéquate sur les dessins et les modèles. Des considérations pratiques importantes parlent effectivement en faveur d'une telle solution, même si elle implique une dérogation aux principes généralement admis en matière de droit d'auteur. Nous ne serions pas étonné de voir la Commission chargée d'établir la nouvelle législation sur les dessins et les modèles proposer une solution inspirée de cette idée¹⁸⁾.

11.— La nouvelle loi a introduit dans le droit suédois une protection des «droits voisins». Au point de vue pratique, l'effet le plus important de la législation est d'accorder à l'industrie phonographique et aux artistes exécutants le droit de demander une rémunération pour la diffusion de musique enregistrée sur disques par la radio. Cette rémunération doit être fixée par accord entre les parties. Si elles ne peuvent pas s'entendre, une des parties peut saisir le tribunal comme dans une action civile normale¹⁹⁾. Le tribunal compétent de première instance est le Tribunal municipal de Stockholm, dont les décisions sont soumises à appel par les voies ordinaires.

L'industrie phonographique surveille les nouveaux droits par son organisation, le Groupe suédois de la *International Federation of the Phonographic Industry*. Quant aux artistes exécutants, ils ont fondé à cette fin une nouvelle organisa-

¹⁷⁾ Voir L. Körner, «*Stringmålet och konstindustriskyddet*», *Nordiskt immateriellt rättskydd*, 1963, p. 159 et suiv.

¹⁸⁾ Sur le même problème en Norvège, voir B. Stuevold Lassen, *op. cit.*, p. 281 (texte anglais, p. 221). M. Stuevold Lassen arrive à des conclusions identiques aux résultats recommandés ci-dessus.

¹⁹⁾ Au Danemark et en Finlande, ces questions sont tranchées par un organisme spécial. En Norvège, on a adopté un régime tout à fait différent, voir B. Stuevold Lassen, «*Noen utviklingslinjer i og omkring norsk opphavsrett i dag*», *Tidsskrift for rettsvitenskap*, 1962, p. 34 et suiv.

tion, *Svenska artisters och musikers intresseorganisation* (SAMI). La SAMI a la même structure que la société de perception des compositeurs, la STIM.

En ce qui concerne la procédure, la loi prévoit que les négociations avec la radiodiffusion seront menées par l'industrie phonographique, qui représente également les artistes; l'industrie a le devoir de payer une proportion équitable de la rémunération aux artistes.

Malheureusement, les négociations entre la radiodiffusion et l'industrie phonographique ont échoué. La radiodiffusion suédoise trouve exorbitantes les réclamations de l'industrie des disques et met en avant, entre autres arguments, qu'elles excèdent même ce que les compositeurs reçoivent de la radiodiffusion pour le répertoire de disques correspondants. Selon l'opinion de la radiodiffusion, la rémunération doit nécessairement être moins importante que la somme payée aux compositeurs, puisqu'il s'agit d'un « droit voisin ». Le Tribunal de Stockholm a été saisi du conflit; on n'attend sa décision que dans le courant de l'année prochaine au plus tôt.

12. — L'utilisation des œuvres littéraires et artistiques par les émissions des « postes pirates », c'est-à-dire les émissions de radiodiffusion émanant de navires, d'aéronefs ou d'autres objets flottants ou aéroportés, en dehors des territoires nationaux, tombe complètement à côté de l'exploitation normale de ces œuvres. Cette activité, qui peut porter préjudice aux tiers à des points de vue différents, est interdite par le Règlement des radiocommunications annexé à la Convention internationale des télécommunications. Après des travaux préparatoires communs, les pays nordiques ont adopté des lois contre les émissions des postes « pirates »; le texte actuellement en vigueur en Suède est la loi du 6 juin 1962 portant interdiction de la radiodiffusion en haute mer dans certains cas²⁰⁾. Les auteurs ont applaudi l'intervention de l'Etat contre ces émissions impossibles à surveiller.

²⁰⁾ Les lois nordiques assurent également une protection mutuelle; leur effet réel est donc largement le même que si les Etats nordiques avaient signé une convention en cette matière. Il n'existe pas de convention internationale qui crée des sanctions contre l'activité des postes « pirates ». Toutefois, une convention européenne contre les émissions des postes « pirates » fait l'objet de travaux préparatoires au sein du Conseil de l'Europe. Un avant-projet élaboré par le Comité juridique pour la radiodiffusion et la télévision du Conseil de l'Europe a été discuté par les Délégués des Ministres, au cours de leur 134^e réunion, en octobre 1964.

13. — A propos de la radiodiffusion, il paraît justifié de signaler que la question de savoir s'il convient de créer des règles spéciales pour la responsabilité juridique de la radiodiffusion fait l'objet d'études par un expert chargé de cette mission. En 1962, celui-ci a présenté un premier rapport²¹⁾ dans lequel il propose, entre autres dispositions, une règle stipulant que les personnes auxquelles une émission cause un préjudice par son contenu pourront agir en justice contre l'organisme de radiodiffusion et pas seulement contre la personne qui a causé le préjudice. Cette règle est importante pour les auteurs, puisque, dans certains cas, elle crée des garanties additionnelles contre l'émission non autorisée, causée par la négligence ou l'oubli. Toutefois, une législation basée sur le rapport de l'expert n'est pas encore à l'ordre du jour.

14. — Dans cet aperçu des questions d'actualité dans le domaine du droit d'auteur suédois, il convient de signaler, enfin, que tout naturellement, la discussion de ces problèmes en Suède s'est concentrée de plus en plus sur la Conférence de révision de la Convention de Berne qui aura lieu à Stockholm en 1967. Conformément à une résolution adoptée par le Comité permanent de l'Union de Berne en 1961, la Conférence est préparée par un Groupe d'étude composé de représentants du Gouvernement suédois et des BIRPI²²⁾. Les membres suédois du Groupe d'étude sont en contact permanent avec un groupe d'experts nommés par ledit Gouvernement pour les assister dans le travail de révision. Parmi ces experts, on trouve des représentants des autorités compétentes, de la doctrine juridique et des organismes professionnels intéressés. Le travail des experts est suivi par des observateurs nommés par les Gouvernements danois, finlandais et norvégien. Cependant, un compte rendu plus détaillé de la poursuite de ce travail de législation internationale déborde le cadre de cet aperçu, dont le but principal a été de présenter des questions d'actualité dans le domaine du droit d'auteur suédois.

Torwald HESSER

Conseiller à la Cour d'appel de Stockholm

²¹⁾ "Radions juridiska ansvar", Statens offentliga utredningar, 1962: 27, Stockholm, 1962.

²²⁾ Ont participé aux travaux du Groupe d'étude: de la part du Gouvernement suédois, MM. Torwald Hesser, Conseiller à la Cour d'appel de Stockholm, et Svante Bergström, Professeur à l'Université d'Uppsala; et de la part des BIRPI, M. le Professeur G. H. C. Bodenhausen, Directeur, et M. Claude Masouyé, Conseiller, chef de la Division du droit d'auteur.

CHRONIQUE DES ACTIVITÉS INTERNATIONALES

Sixième Congrès de la Fédération internationale des acteurs (FIA)

(Mexico, 18-24 octobre 1964)

La Fédération internationale des acteurs (FIA) a tenu son VI^e Congrès à Mexico, du 18 au 24 octobre 1964, sur l'aimable invitation de son groupement mexicain, l'*Asociación Nacional de Actores* (ANDA).

La FIA, qui groupe actuellement 35 organisations syndicales d'acteurs de 30 pays, a notamment pour buts:

- la sauvegarde et le développement du théâtre vivant, considéré comme un des moyens d'expression les plus appropriés pour accroître la compréhension mutuelle entre les peuples;
- la sauvegarde des droits des acteurs dans la reproduction de leur travail par des moyens mécaniques (radio, phonogramme, film, télévision);
- l'institution de mesures protectrices, nationales ou internationales, pour protéger les acteurs contre l'usage abusif d'enregistrements de leurs interprétations, quel que soit le procédé d'enregistrement;
- le soutien de toutes activités tendant à éléver le niveau de l'interprétation et à rendre l'art du théâtre, de la radio, du cinéma, de la télévision plus accessible.

Participèrent à ce Congrès de Mexico les délégués des syndicats d'acteurs des pays suivants: Australie, Autriche, Canada, Chili, Colombie, Cuba, Danemark, Finlande, France, Grèce, Irlande, Islande, Mexique, Norvège, Panama, Pays-Bas, Pérou, Pologne, Porto Rico, Royaume-Uni, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Uruguay et Vénézuela.

Les organisations intergouvernementales responsables, en ce qui concerne la Convention de Rome de 1961, avaient été invitées comme observateurs. Les BIRPI étaient représentés par M. Claude Masonyé, Conseiller, chef de la Division du droit d'auteur, et le BIT par M. Edward Thompson, délégué local. L'UNESCO s'était fait excuser, en raison de la Conférence générale.

En dehors d'un certain nombre de questions d'ordre administratif ou interne, l'ordre du jour du Congrès comportait deux points essentiels:

- 1^o les droits des artistes interprètes ou exécutants (Convention de Rome: contenu, entrée en vigueur, développement, application; lois nationales; sociétés d'artistes);
- 2^o la télévision (échanges internationaux de télévision par relais ou enregistrements; protection de la télévision nationale comme moyen d'expression artistique; relations de la télévision avec la radio, le théâtre et le cinéma).

D'autres problèmes firent également l'objet de débats: le théâtre vivant, les échanges internationaux de programmes radiophoniques, les coproductions au cinéma, les droits sociaux des acteurs.

Les réunions se sont tenues dans le foyer du Théâtre « Jorge Negrete », spécialement aménagé à cet effet, et situé à côté du siège social de l'*Asociación Nacional de Actores* (ANDA).

Avant l'ouverture solennelle du Congrès, le Président de la République du Mexique, Sr. Lic. Adolfo López Mateos, inaugura la *Clinica de Actores*, très belle réalisation du syndicat mexicain. La cérémonie d'ouverture eut lieu en présence de Sr. Lic. Salomon Gonzalez Blanco, Ministre du travail et de la prévision sociale, de Sr. Ernesto Enriquez, Sous-secrétaire d'Etat à l'éducation publique, de très nombreuses personnalités mexicaines de la politique ou des arts et des lettres, un grand nombre d'acteurs mexicains, ainsi qu'une forte participation de la presse et de la télévision. Par ailleurs, le Congrès donna lieu à de nombreuses manifestations organisées par l'association invitante et particulièrement réussies.

Les deux principaux points précités de l'ordre du jour ont longuement retenu l'attention du Congrès avec de très intéressants échanges de vues. A l'issue des délibérations, un certain nombre de résolutions ont été adoptées; le texte de certaines d'entre elles est reproduit ci-dessous. Le Congrès a été unanime à féliciter le Gouvernement du Mexique pour les nouvelles dispositions qu'il venait de prendre (parues au *Diario Oficial* du 14 octobre 1964 et publiées dans *Le Droit d'Auteur*, 1964, p. 300) en ce qui concerne les droits des artistes interprètes ou exécutants en matière cinématographique.

En outre, la FIA a procédé à l'élection de son Comité exécutif pour la période 1964-1967. M. Fernand Gravey (France) a été nommé Président d'honneur. La présidence de la FIA a été donnée par acclamations à M. Rodolfo Landa (Mexique), sénateur, ancien député de Mexico, secrétaire général de l'ANDA et d'autres organisations syndicales mexicaines, à qui revint le mérite d'avoir organisé avec ses collègues ce brillant Congrès. Furent élus vice-présidents: M. Gerald Croasdell (Royaume-Uni), secrétaire général du syndicat britannique des acteurs, et M. Rolf Rembe (Suède), secrétaire général du syndicat suédois. Les pays suivants complètent le Comité exécutif au titre de membres: Autriche, Canada, France et Tchécoslovaquie. M. Pierre Chesnais (France) a été réélu secrétaire général de la FIA.

Le lieu et la date du prochain Congrès de 1967 seront déterminés par le Comité exécutif en temps opportun.

1. Résolution sur les droits des artistes interprètes ou exécutants

Le VI^e Congrès de la FIA, réuni à Mexico du 18 au 24 octobre 1964, exprime sa vive satisfaction:

- 1^o qu'après de nombreuses années de préparation, ait vu le jour la Convention internationale sur la protection des artistes interprètes

ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, adoptée par la Conférence diplomatique réunie à Rome en 1961;

2^e que ladite Convention soit entrée en vigueur le 18 mai 1964 et que, outre les sept Etats qui en font déjà partie, d'autres Etats préparent leur ratification ou leur adhésion.

Le Congrès fait appel à tous les syndicats d'artistes du monde entier pour intervenir auprès de leurs Gouvernements respectifs, afin de hâter les procédures de ratification ou d'adhésion.

Il demande au Comité exécutif de fournir la documentation et le soutien nécessaires à tous les syndicats qui feront appel à lui, notamment pour intervenir auprès de leurs Gouvernements, afin d'obtenir:

- que leur loi nationale assure la protection la plus efficace aux artistes interprètes ou exécutants, y compris sur leurs fixations d'images ou d'images et de sons;
- que la ratification ou l'adhésion par leurs pays tienne compte dans la plus large mesure des droits et intérêts des artistes interprètes ou exécutants;
- que les Etats qui ne remplissent pas les conditions nécessaires pour adhérer à la Convention de Rome (être partie à la Convention universelle ou membre de l'Union de Berne) promulguent des lois nationales assurant au moins aux artistes le minimum de protection garanti par la Convention de Rome et, s'ils persistent à ne pas remplir ces conditions, passent des accords bilatéraux ou multilatéraux avec les autres Etats qui assureront une protection internationale à leurs artistes.

2. Résolution sur la télévision

Le VI^e Congrès de la FIA, réuni à Mexico du 18 au 24 octobre 1964, ayant réaffirmé la pleine valeur des résolutions sur la télévision votées par les Congrès antérieurs,

et après avoir examiné les problèmes artistiques et économiques soulevés à la fois sur le plan national et dans le domaine de la circulation internationale des programmes et des films de télévision,

réaffirme que la télévision est un moyen d'expression et de culture nationale par lui-même, qui peut et doit se développer en tant que tel et

qu'il est par conséquent essentiel de préserver dans chaque pays la production de programmes et de films de télévision contre la concurrence de films et de programmes étrangers importés pour leur « hon marché », soit parce que déjà amortis dans leurs pays d'origine, soit parce que fournis pour des raisons de propagande ou au titre de l'assistance aux pays en voie de développement, plutôt que pour l'intérêt culturel et la qualité qu'ils présentent; et

recommande aux syndicats d'acteurs de tous les pays de mettre tout en œuvre (en recherchant, pour ce faire, le plus large soutien auprès des autres professionnels du spectacle et auprès du public):

1^e pour défendre le caractère national de leur télévision:

- a) en obtenant un haut pourcentage de programmes transmis en direct; ou
- b) en obtenant des quotas limitant l'usage de programmes enregistrés ou de films de télévision étrangers; ou
- c) en obtenant des garanties de production et de diffusion, dans une proportion suffisante, de programmes ou de films de télévision nationaux; ou
- d) en combinant toutes les mesures ci-dessus;

2^e pour empêcher, exception faite des utilisations visant à donner des informations sur les activités des autres moyens d'expression culturels:

- a) la diffusion par la radio de la bande sonore des programmes de télévision et vice versa;
- b) l'utilisation à la télévision des films faits pour le cinéma et vice versa;
- c) la retransmission directe par la télévision de spectacles donnés devant un public payant ou l'enregistrement de telles représentations pour une diffusion ultérieure;

3^e pour établir, dans la mesure où elles n'existent pas encore, des conventions collectives avec les employeurs de télévision, comprenant notamment:

- a) un niveau de salaire qui reflète d'une manière adéquate l'étendue de l'audience et la rentabilité que recèle en lui-même ce moyen d'expression;
- b) un contrôle strict sur le nombre de nouvelles diffusions de chaque programme et sur la durée pendant laquelle de telles diffusions peuvent être données, et ceci avec un paiement adéquat pour chaque diffusion;
- c) une clause empêchant l'usage à la télévision de tout programme enregistré dans lequel des acteurs sont engagés, durant la période d'un refus de travail à l'occasion d'un conflit entre les syndicats d'acteurs et les employeurs;
- d) des dispositions relatives à l'usage des programmes ou des films de télévision, hors de leurs pays d'origine, qui assurent:
 - (i) le paiement aux acteurs de suppléments substantiels de salaires pour chaque diffusion dans un autre pays, et
 - (ii) que de tels programmes ou films de télévision ne pourront pas être utilisés dans un autre pays pendant la période d'un refus de travail à l'occasion d'un conflit entre les syndicats d'acteurs et les employeurs de ce pays.

Les suppléments de salaires précités devront être établis de préférence en fonction de l'étendue de l'audience et de la situation des acteurs dans le pays importateur plutôt qu'en fonction seulement du salaire original des acteurs.

Le Congrès déclare que les principes ci-dessus s'appliquent aussi à toutes les formes d'enregistrements destinés à la diffusion par télévision, y compris ceux appelés « films de télévision ».

Le Congrès déclare en outre qu'il est du devoir de chaque syndicat affilié de donner à un autre syndicat toute l'aide possible, spécialement quand un arrêt de travail a été décidé, pour soutenir les légitimes revendications des acteurs. En particulier, il est du devoir de chaque syndicat affilié de s'assurer que, lorsqu'un employeur d'un autre pays produit des programmes de télévision, par quelque moyen que ce soit, dans le pays de ce syndicat, les acteurs soient employés dans des conditions qui ne soient pas moins favorables que celles en vigueur dans l'autre pays.

Pour atteindre ces objectifs, la FIA et les syndicats affiliés prendront l'initiative de discussions pour passer des accords bilatéraux ou multilatéraux, aussi bien avec des syndicats déjà affiliés qu'avec des syndicats représentatifs d'acteurs qui ne sont pas encore affiliés, pour fixer les clauses qui devront être incluses dans les conventions collectives nationales en application des principes ci-dessus.

Le Congrès déclare également que des principes similaires doivent s'appliquer aux diffusions directes ou indirectes de programmes vers un autre ou d'autres pays au moyen de satellites ou par tout autre moyen.

De l'application de ces principes dépend, non seulement l'existence même, dans chaque pays, d'un nombre suffisant d'acteurs vivant de l'exercice de leur profession, mais aussi le droit de chaque peuple à sauvegarder sa culture et sa conscience nationale.

3. Résolution sur le théâtre vivant

Le VI^e Congrès de la FIA, réuni à Mexico du 18 au 24 octobre 1964, considérant que les expériences vécues par l'ensemble des représentants des pays membres permettent d'établir, sans contestation possible, que le théâtre vivant a conservé intactes des vertus d'instrument idéal de diffusion de la culture universelle,

considérant que les difficultés qu'il rencontre dans la plupart des pays du monde sont seulement d'ordre économique,

affirme sa conviction que la seule solution susceptible de permettre au théâtre de remplir sa mission est qu'il soit libéré des impératifs exclusivement commerciaux;

persuadé que cette solution est réalisable dans tous les pays, quel que soit leur système économique et quel que soit le régime d'exploitation des établissements de théâtre et le genre de spectacles qui y sont représentés,

fait appel à tous ses syndicats membres pour attirer l'attention des Gouvernements et des collectivités locales sur cette évidence et à mettre en œuvre tous moyens utiles pour obtenir satisfaction.

4. Résolution sur le rôle de la FIA

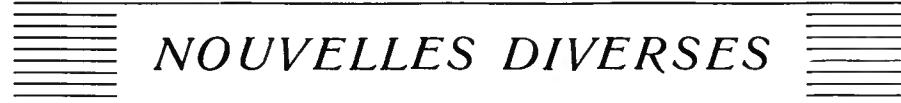
Le VI^e Congrès de la FIA, réuni à Mexico du 18 au 24 octobre 1964, a enregistré avec une vive satisfaction les résultats obtenus grâce à l'existence et aux activités de la FIA, en collaboration avec la FIM et la FIAV,

- dans le domaine de la protection des droits des artistes interprètes ou exécutants (Convention internationale de Rome passée en octobre 1961, entrée en vigueur le 18 mai 1964);
- dans le domaine de la télévision et de la radiodiffusion (Accords UER/FFF sur les relais internationaux de télévision et sur certains échanges internationaux de programmes de radio);
- dans les domaines du théâtre, du cinéma et de la télévision, en participant aux travaux de l'IIT et du CICT, dont la FIA est membre;
- dans le domaine de la promotion sociale et artistique de l'acteur en collaboration avec le BIT, l'UNESCO, l'Union de Berne et le Conseil de l'Europe;
- et, enfin, par des actions de solidarité et par des échanges d'informations qui ont contribué à l'efficacité de la défense professionnelle des acteurs, aussi bien sur le plan national qu'international;

et a constaté que de tels résultats ont seulement été possibles parce que 35 organisations représentatives d'acteurs de 30 pays se sont unies au sein de la FIA sur une base uniquement professionnelle, sans qu'il soit tenu compte de leurs autres affiliations nationales ou internationales et, éventuellement, de leurs divers aspects politiques, idéologiques ou religieux.

C'est pourquoi le VI^e Congrès de la FIA a estimé que les organisations d'acteurs affiliées à la FIA, tout en gardant pleine liberté de participer aux activités des autres organisations internationales auxquelles elles sont directement ou indirectement affiliées, doivent tout mettre en œuvre pour sauvegarder leur droit de rester membres de la FIA et pour conserver à celle-ci son entière compétence pour les représenter internationalement afin d'atteindre les buts et objectifs fixés par les statuts de la FIA.

C'est dans cet esprit que le VI^e Congrès de la FIA invite toutes les organisations d'acteurs du monde, non encore affiliées, à rejoindre la FIA afin que les acteurs de tous pays puissent, face aux techniques, aux employeurs et aux utilisateurs qui ne connaissent pas de frontières, défendre, tous unis, leur profession et leur art.



NOUVELLES DIVERSES

Etat des ratifications et adhésions aux Conventions et Arrangements intéressants le droit d'auteur au 1^{er} janvier 1965

I. Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion

(Rome, 26 octobre 1961)

Etats contractants	Dépôt de l'instrument	Entrée en vigueur	Ratification (R) ou adhésion (A)
Congo (Brazzaville) ¹⁾	29 juin 1962	18 mai 1964	A
Équateur	19 décembre 1963	18 mai 1964	R
Mexique	17 février 1964	18 mai 1964	R
Niger ¹⁾	5 avril 1963	18 mai 1964	A
Royaume-Uni ¹⁾	30 octobre 1963	18 mai 1964	R
Suède ¹⁾	13 juillet 1962	18 mai 1964	R
Tchécoslovaquie ¹⁾	13 mai 1964	14 août 1964	A

¹⁾ Les instruments de ratification ou d'adhésion déposés auprès du Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies sont accompagnés de « déclarations ». Pour le Congo (Brazzaville), voir *Le Droit d'Auteur*, 1964, p. 189; pour le Niger, voir *ibid.*, 1963, p. 215; pour le Royaume-Uni, voir *ibid.*, 1963, p. 327; pour la Suède, voir *ibid.*, 1962, p. 211; pour la Tchécoslovaquie, voir *ibid.*, 1964, p. 162.

2. Convention universelle sur le droit d'auteur

(Genève, 6 septembre 1952)

États contractants	Dépôt de l'instrument	Entrée en vigueur	Ratification (R) ou Adhésion (A)	Protocoles adoptés
Allemagne (Rép. féd.) ¹⁾	3 VI 1955	16 IX 1955	R	1, 2, 3
Andorre	30 XII 1952 ²⁾	16 IX 1955	R	2, 3
Argentine	22 I 1953 ³⁾	16 IX 1955	R	1, 2, 3
Autriche	13 XI 1957	13 II 1958	R	1, 2
Belgique ⁴⁾	2 IV 1957	2 VII 1957	R	1, 2, 3
Brésil	31 V 1960	31 VIII 1960	R	1, 2, 3
Cambodge	13 X 1959	13 I 1960	R	1, 2, 3
Canada	3 VIII 1953	16 IX 1955	A	1, 2, 3
Chili	10 V 1962	10 VIII 1962	R	3
Costa Rica	18 I 1955	16 IX 1955	R	2
Cuba	7 XII 1954	16 IX 1955	A	1, 2, 3
Danemark	18 III 1957	18 VI 1957	R	1, 2
Équateur	9 XI 1961	9 II 1962	R	1, 2, 3
Espagne ⁵⁾	5 III 1957	5 VI 1957	A	1, 2
États-Unis	27 X 1954	16 IX 1955	R	1, 2, 3
d'Amérique ⁶⁾	6 XII 1954	16 IX 1955	R	1, 2, 3
Finlande	16 I 1963	16 IV 1963	R	1, 2, 3
France ⁷⁾	14 X 1955	14 I 1956	R	1, 2, 3
Ghana	22 V 1962	22 VIII 1962	A	1, 2, 3
Grèce	24 V 1963	24 VIII 1963	A	1, 2, 3
Guatemala	28 VII 1964	28 X 1964	R	1, 2, 3
Haïti	1 ^{er} IX 1954	16 IX 1955	R	1, 2, 3
Inde	21 X 1957	21 I 1958	R	1, 2, 3
Irlande	20 X 1958	20 I 1959	R	1, 2, 3
Islande	20 IX 1956	18 XII 1956	A	
Israël	18 IV 1955	16 IX 1955	R	1, 2, 3
Italie	24 X 1956	24 I 1957	R	2, 3
Japon	28 I 1956	28 IV 1956	R	1, 2, 3
Laos	19 VIII 1954	16 IX 1955	A	1, 2, 3
Liban	17 VII 1959	17 X 1959	A	1, 2, 3
Libéria	27 IV 1956	27 VII 1956	R	1, 2
Liechtenstein	22 X 1958	22 I 1959	A	1, 2
Luxembourg	15 VII 1955	15 X 1955	R	1, 2, 3
Mexique	12 II 1957	12 V 1957	R	2
Monaco	16 VI 1955	16 IX 1955	R	1, 2
Nicaragua	16 V 1961	16 VIII 1961	R	1, 2, 3
Nigeria	14 XI 1961	14 II 1962	A	
Norvège	23 X 1962	23 I 1963	R	1, 2, 3
Nouvelle-Zélande	11 VI 1964	11 IX 1964	A	1, 2, 3
Pakistan	28 IV 1954	16 IX 1955	A	1, 2, 3
Panama	17 VII 1962	17 X 1962	A	1, 2, 3
Paraguay	11 XII 1961	11 III 1962	A	1, 2, 3
Pérou	16 VII 1963	16 X 1963	R	1, 2, 3
Philippines ⁸⁾	19 VIII 1955	19 XI 1955	A	1, 2, 3
Portugal	25 IX 1956	25 XII 1956	R	1, 2, 3
Royaume-Uni ⁹⁾	27 VI 1957	27 IX 1957	R	1, 2, 3
Saint-Siège	5 VII 1955	5 X 1955	R	1, 2, 3
Suède	1 IV 1961	1 VII 1961	R	1, 2, 3
Suisse	30 XII 1955	30 III 1956	R	1, 2
Tchécoslovaquie	6 X 1959	6 I 1960	A	2, 3

soit: 49 pays

¹⁾ A la suite du dépôt de l'instrument de ratification, la déclaration ci-après a été faite au nom de la République fédérale d'Allemagne: « Le

Gouvernement de la République fédérale d'Allemagne se réserve le droit de faire, après règlement des conditions formelles préalables, une déclaration concernant la mise en vigueur de la Convention universelle sur le droit d'auteur, ainsi que des protocoles additionnels 1, 2 et 3, pour le Land Berlin ». Le 12 septembre 1955, la déclaration ci-après, faite au nom de la République fédérale d'Allemagne le 8 septembre 1955, a été reçue par le Directeur général de l'Unesco: « La Convention universelle sur le droit d'auteur ainsi que les protocoles additionnels 1, 2 et 3 seront appliqués également au Land Berlin dès que la Convention et les protocoles additionnels seront entrés en vigueur pour la République fédérale d'Allemagne ».

²⁾ Date à laquelle l'instrument de ratification de la Convention et des protocoles 2 et 3 a été déposé au nom de l'évêque d'Urgel, en sa qualité de coprince d'Andorre.

³⁾ Date à laquelle l'instrument de ratification de la Convention et des protocoles 1, 2 et 3 a été déposé au nom du président de la République française, en sa qualité de coprince d'Andorre.

⁴⁾ Le 24 janvier 1961, le Directeur général de l'Unesco a reçu du Gouvernement belge une notification concernant l'application de la Convention et des protocoles annexes 1, 2 et 3 au territoire sous tutelle du Ruanda-Urundi (ladite application prenant effet le 24 avril 1961).

⁵⁾ L'instrument de ratification déposé au nom de l'Espagne le 27 octobre 1954 se rapportait à la Convention et aux trois protocoles. L'Espagne n'ayant pas signé les protocoles 1 et 3, le Directeur général de l'Unesco, par lettre en date du 12 novembre 1954, a signalé ce fait à l'attention du Gouvernement espagnol. En réponse, la communication suivante a été adressée au Directeur général le 27 janvier 1955: « J'ai l'honneur de vous faire connaître, d'ordre du Ministère des Affaires étrangères, que la ratification ne s'applique qu'aux documents signés, c'est-à-dire à la Convention elle-même et au protocole n° 2... ». Cette communication a été portée à la connaissance des Etats intéressés par lettre circulaire du 25 mars 1955.

⁶⁾ Le 6 décembre 1954, les Etats-Unis d'Amérique ont notifié au Directeur général de l'Unesco que la Convention était applicable, en plus du territoire continental des Etats-Unis, aux territoires suivants: Alaska, Hawaï, zone du Canal de Panama, Porto Rico et Iles Vierges. Le 14 mai 1957, les Etats-Unis d'Amérique ont, en outre, notifié au Directeur général de l'Unesco que la Convention était applicable à Guam. Cette notification a été reçue le 17 mai 1957.

Par lettre en date du 21 novembre 1957, le Gouvernement du Panama a contesté le droit des Etats-Unis d'Amérique d'étendre l'application de la Convention à la zone du Canal de Panama. Par lettre en date du 31 janvier 1958, le Gouvernement des Etats-Unis d'Amérique a affirmé qu'une telle extension était conforme aux termes de l'article 3 de son traité de 1903 avec le Panama. Copies de ces deux lettres ont été communiquées par le Directeur général à tous les Etats intéressés.

⁷⁾ Le 16 novembre 1955, la France a notifié au Directeur général de l'Unesco que la Convention et les trois protocoles s'appliquaient, à partir de la date de leur entrée en vigueur pour la France, à la France métropolitaine et aux départements de l'Algérie, de la Guadeloupe, de la Martinique, de la Guyane et de la Réunion.

⁸⁾ Le 14 novembre 1955, la communication ci-après a été adressée au Directeur général de l'Unesco au nom de la République des Philippines: « ... S. Exc. le Président de la République des Philippines a ordonné le retrait de l'instrument d'adhésion de la République des Philippines à la Convention universelle sur le droit d'auteur avant la date du 19 novembre 1955, date à laquelle la Convention entrera en vigueur pour les Philippines ». Cette communication a été reçue le 16 novembre 1955. Par lettre circulaire en date du 11 janvier 1956, le Directeur général de l'Unesco l'a transmise aux Etats contractants et aux Etats signataires de la Convention. Les observations reçues des Gouvernements ont été communiquées à la République des Philippines et aux autres Etats intéressés par lettre circulaire du 16 avril 1957.

⁹⁾ Le 29 novembre 1961, le Directeur général de l'Unesco a reçu du Gouvernement du Royaume-Uni une notification concernant l'application de la Convention à l'Ile de Man, aux Iles Fidji, à Gibraltar et au Sarawak (ladite notification prenant effet le 1^{er} mars 1962). Une seconde notification a été reçue le 4 février 1963, étendant l'application de la Convention à Zanzibar, aux Bermudes et Bornéo du Nord (avec effet au 4 mai 1963). Une troisième notification, du 26 avril 1963, étend l'application de la Convention aux Bahamas et aux Iles Vierges (avec effet au 26 juillet 1963). Une quatrième notification, du 29 octobre 1963, étend l'application de la Convention aux Iles Falkland, au Kenya, à Sainte-Hélène et aux Seychelles (avec effet au 29 janvier 1964). Une cinquième notification, du 6 octobre 1964, étend l'application de la Convention à l'Ile Maurice (avec effet au 6 janvier 1965).

3. Arrangement européen sur l'échange des programmes au moyen de films de télévision

(Paris, 15 décembre 1958)

Etats contractants	Dépot de l'instrument	Entrée en vigueur	Signature sans réserve de ratification (S) ou ratification (R)
Belgique	9 mars 1962	8 avril 1962	R
Danemark	26 octobre 1961	25 novembre 1961	R
France	15 décembre 1958	1er juillet 1961	S
Grèce	10 janvier 1962	9 février 1962	R
Luxembourg	1er octobre 1963	31 octobre 1963	R
Norvège	13 février 1963	15 mars 1963	R
Royaume-Uni	15 décembre 1958	1er juillet 1961	S
Suède	31 mai 1961	1er juillet 1961	R
Turquie	27 février 1964	28 mars 1964	R

4. Arrangement européen pour la protection des émissions de télévision

(Strasbourg, 22 juin 1960)

Etats contractants	Dépot de l'instrument	Entrée en vigueur	Signature sans réserve de ratification (S) ou ratification (R)
Danemark ¹⁾	26 octobre 1961	27 novembre 1961	R
France	22 juin 1960	1er juillet 1961	S
Royaume-Uni ¹⁾	9 mars 1961	1er juillet 1961	R
Suède	31 mai 1961	1er juillet 1961	R

¹⁾ Les instruments de ratification sont accompagnés de « réserves » conformément à l'article 3, alinéa 1, de l'Arrangement. Pour le Danemark, voir *Le Droit d'Auteur*, 1961, p. 360; pour le Royaume-Uni, voir *ibid.*, 1961, p. 152.

ROYAUME-UNI

Île Maurice

*Application de la Convention universelle sur le droit d'auteur
(avec effet à partir du 6 janvier 1965)*

Par lettre du 3 décembre 1964, le Directeur général de l'Unesco, se référant aux notifications précédentes par lesquelles le Gouvernement du Royaume-Uni déclarait, conformément aux dispositions de l'article XIII de la Convention universelle sur le droit d'auteur, que la Convention

serait applicable à certains territoires, nommément désignés, dont il assure les relations internationales, nous a fait connaître qu'il avait reçu, le 6 octobre 1964, une nouvelle notification par laquelle le Gouvernement du Royaume-Uni déclare, conformément à l'article XIII de la Convention, que celle-ci est applicable à l'Île Maurice.

Aux termes dudit article, cette notification prendra effet le 6 janvier 1965.



CALENDRIER

Réunions des BIRPI

Date et lieu	Titre	But	Invitations à participer	Observateurs invités
11 et 12 mars 1965 Genève	Groupe consultatif du Comité international d'Offices de brevets pratiquant l'examen de nouveauté	Statistiques de propriété industrielle; index des brevets correspondants	Allemagne (Rép. féd.), Autriche, Canada, Etats-Unis d'Amérique, France, Japon, Pologne, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Suède, Suisse	Institut international des brevets, Comité de coopération internationale en matière de recherches de matériel technique entre Offices de brevets à examen préalable (ICIREPAT)
15-19 mars 1965 Genève	Comité d'experts sur les certificats d'inventeur	Etude du problème des certificats d'inventeur en relation avec l'Union de Paris	Tous les Etats membres de l'Union de Paris	Union des Républiques socialistes soviétiques, Organisation des Nations Unies, Conseil de l'Europe, Institut international des brevets, Organisation des Etats américains, Association interaméricaine de propriété industrielle, Association internationale pour la protection de la propriété industrielle, Chambre de commerce internationale, Fédération internationale des ingénieurs-conseils
22 mars-2 avril 1965 Genève	Comité d'experts concernant la structure administrative de la coopération internationale dans le domaine de la propriété intellectuelle	Etude d'un projet de Convention sur la structure administrative	Tous les Etats membres de l'Union de Paris et de l'Union de Berne	Organisation des Nations Unies, Organisation internationale du Travail, Organisation mondiale de la Santé, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, Conseil de l'Europe, Institut international des brevets, Organisation des Etats américains, Association interaméricaine de propriété industrielle, Association internationale pour la protection de la propriété industrielle, Association littéraire et artistique internationale, Bureau international de l'édition mécanique, Chambre de commerce internationale, Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs, Fédération internationale des ingénieurs-conseils
4-7 mai 1965 Genève	Comité d'experts pour la classification des produits et services	Mise à jour de la classification internationale	Tous les Etats membres de l'Union de Nice	
5-14 juillet 1965 Genève	Comité d'experts gouvernementaux préparatoire à la Conférence de révision de Stockholm (droit d'auteur)	Examen des propositions du groupe d'étude suédois/BIRPI pour la révision de la Convention de Berne	Tous les Etats membres de l'Union de Berne	Certains Etats non-membres de l'Union de Berne, Organisations internationales intergouvernementales et non gouvernementales intéressées
28 septembre-1 ^{er} octobre 1965 Genève	Comité de Coordination Interunions (3 ^e session)	Programme et budget des BIRPI	Allemagne (Rép. féd.), Belgique, Brésil, Ceylan, Danemark, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, France, Hongrie, Inde, Italie, Japon, Maroc, Nigeria, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Yougoslavie	Tous les autres Etats membres de l'Union de Paris ou de l'Union de Berne; Organisation des Nations Unies
29 septembre-1 ^{er} octobre 1965 Genève	Comité exécutif de la Conférence des Représentants de l'Union de Paris (1 ^{re} session)	Programme et activités du Bureau international de l'Union de Paris	Allemagne (Rép. féd.), Ceylan, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, France, Hongrie, Italie, Japon, Maroc, Nigeria, Pays-Bas, Portugal, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Yougoslavie	Tous les autres Etats membres de l'Union de Paris; Organisation des Nations Unies

Réunions d'autres Organisations internationales s'occupant de propriété intellectuelle

Lieu	Date	Organisation	Titre
Tel Aviv	31 janvier-2 février 1965	Association internationale pour la protection de la propriété industrielle (AIPPI)	Conférence des Présidents
New Delhi	6-12 février 1965	Chambre de commerce internationale (CCI)	Congrès
Paris	19 février 1965	Association littéraire et artistique internationale (ALAÏ)	Comité exécutif et Assemblée générale annuelle
Paris	1 ^{er} -6 mars 1965	Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC)	Bureaux fédéraux, Commission de législation et Conseil confédéral
Namur	23-27 mai 1965	Ligue internationale contre la concurrence déloyale	Congrès
Stockholm	23-28 août 1965	Association littéraire et artistique internationale (ALAÏ)	Congrès

