

Le Droit d'Auteur

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

79^e année - N° 3

Mars 1966

Sommaire

	Pages
UNION INTERNATIONALE	
— Royaume-Uni. I. Application aux territoires de Montserrat et Sainte-Lucie de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, révisée en dernier lieu à Bruxelles, le 26 juin 1948 (avec effet à partir du 21 mars 1966)	75
II. Application au Bechuanaland de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, révisée en dernier lieu à Bruxelles, le 26 juin 1948 (avec effet à partir du 4 avril 1966)	75
ÉTUDES GÉNÉRALES	
— La musique et l'éditeur de musique (Ernst Roth)	76
— Commentaires sur la « Lettre d'Israël » (Ze'ev Sher)	78
— Information concernant la durée de validité du droit d'auteur en Bolivie (Joaquin Soroco)	80
CORRESPONDANCE	
— Lettre d'Italie (Valerio De Sanctis)	82
JURISPRUDENCE	
— Brésil	90
BIBLIOGRAPHIE	
— Die mehrseitigen völkerrechtlichen Verträge im internationaalen gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht (Alois Troller)	93
— Contratto di edizione - Contratti di rappresentazione e di esecuzione (Valerio De Sanctis)	93
— Jahrbuch - Yearbook - Revue annuelle - Anuario - Annuario - 1964 (INTERGU)	93
CALENDRIER	
— Réunions des BIRPI	94
— Réunions d'autres Organisations internationales s'occupant de propriété intellectuelle	95
Vacance d'un poste de Vice-Directeur aux BIRPI	96

UNION INTERNATIONALE

ROYAUME-UNI

I

Application aux territoires de Montserrat et Sainte-Lucie de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques révisée en dernier lieu à Bruxelles, le 26 juin 1948 (avec effet à partir du 21 mars 1966)

Notification du Gouvernement suisse aux Gouvernements des pays unionistes

En exécution des instructions qui lui ont été adressées le 21 février 1966 par le Département politique fédéral, l'Ambassade de Suisse a l'honneur de porter ce qui suit à la connaissance du Ministère des Affaires étrangères:

Par lettre du 9 février 1966, l'Ambassade de Sa Majesté Britannique en Suisse a fait savoir au Département politique fédéral que la Convention de Berne pour la protection des

œuvres littéraires et artistiques, du 9 septembre 1886, révisée en dernier lieu à Bruxelles le 26 juin 1948, est applicable aux territoires de Montserrat et Sainte-Lucie. Cette déclaration est fondée sur l'article 26 de ladite Convention.

Conformément à son article 25, alinéa (3), et selon la demande expresse du Gouvernement du Royaume-Uni, cette déclaration prendra effet le 21 mars 1966.

La présente notification est faite en application de l'article 26, alinéa (3), de la Convention précitée.

II

Application au Bechuanaland de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques révisée en dernier lieu à Bruxelles, le 26 juin 1948 (avec effet à partir du 4 avril 1966)

Notification du Gouvernement suisse aux Gouvernements des pays unionistes

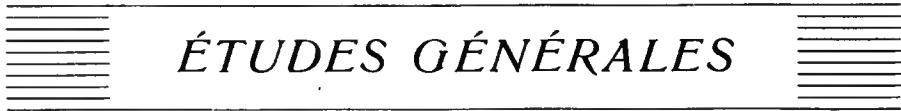
En exécution des instructions qui lui ont été adressées le 21 février 1966 par le Département politique fédéral, l'Ambassade de Suisse a l'honneur de porter ce qui suit à la connaissance du Ministère des Affaires étrangères:

Par lettre du 8 février 1966, l'Ambassade de Sa Majesté Britannique en Suisse a fait savoir au Département politique fédéral que la Convention de Berne pour la protection des

œuvres littéraires et artistiques, du 9 septembre 1886, révisée en dernier lieu à Bruxelles le 26 juin 1948, est applicable au Bechuanaland. Cette déclaration est fondée sur l'article 26 de ladite Convention.

Conformément à son article 25, alinéa (3), et selon la demande expresse du Gouvernement du Royaume-Uni, cette déclaration prendra effet le 4 avril 1966.

La présente notification est faite en application de l'article 26, alinéa (3), de la Convention précitée.



ÉTUDES GÉNÉRALES

La musique et l'éditeur de musique

L'article de M. Carlo Zini Lamberti intitulé « Considérations sur quelques aspects du monopole de fait dans le domaine de l'édition musicale », paru dans le n° 7 du *Droit d'Auteur*, de juillet 1965, constitue une réponse directe à mon article publié dans la *Revue de l'UER*, n° 86B, de juillet 1964.

Tout d'abord, je dois éliminer une certaine confusion terminologique. M. Zini Lamberti (ainsi que le fait d'ailleurs le Professeur Mario Are dans le n° 6 du *Droit d'Auteur*) parle de « partitions musicales » (*musical score*). Il ne s'agit manifestement pas de « partitions d'orchestre » (*score, partitura d'orchestra*), mais bien de « parties d'orchestre » (*orchestral materials, parti d'orchestra*).

Dans la majorité écrasante des cas, les partitions (*full scores, partiture*) sont en vente courante, au même titre que des centaines de « partitions de poche » (*pocket scores, partiture tascabili*) et de partitions pour chant et piano (*vocal scores, riduzioni per canto e piano forte*), disponibles dans tous les magasins de musique de la même manière que les livres, sans autres restrictions que celles imposées par les lois. En fait, il n'y a qu'un petit nombre d'œuvres protégées de moindre importance (œuvres symphoniques et d'opéras) que l'on ne puisse obtenir sous une forme ou sous une autre. A l'instar des œuvres tombées dans le domaine public, elles seraient réimprimées par un éditeur quelconque s'il y avait une demande suffisante. Si tel n'est pas le cas, cela ne fait qu'indiquer l'absence d'intérêt pour ces œuvres. Par conséquent, il est entièrement erroné d'affirmer que les chefs d'orchestre, étudiants ou le grand public n'ont pas accès aux œuvres et ne peuvent les posséder dans leurs bibliothèques personnelles.

Ce qui n'est pas mis en vente libre, mais d'habitude uniquement mis en location, ce sont les parties d'orchestre, dont ne se servent normalement ni les chefs d'orchestre ni les étudiants et qui sont complètement inutiles pour le grand public, étant réservées à l'usage des musiciens d'orchestre.

Ainsi, en ce qui concerne la connaissance et l'accessibilité des œuvres musicales, l'éditeur de musique exerce un monopole qui ne diffère pas de celui d'un éditeur littéraire.

Avant d'entrer dans la discussion pour la location des parties d'orchestre et contre leur vente libre, je dois aussi ramener à ses propres dimensions la question de la « préservation d'annotations personnelles » que les chefs d'orchestre peuvent vouloir porter sur les parties d'orchestre (et non pas sur les partitions qu'ils peuvent acheter, annoter et conserver). La réalité pratique, à laquelle j'aurai encore souvent à me référer, est que tout éditeur d'œuvres importantes détient un nombre considérable de parties d'orchestre, annotées par certains chefs d'orchestre importants et réservées à leur usage exclusif. Ces parties sont conservées par l'éditeur pour la commodité de ces chefs qui, voyageant par avion, au lieu de bourrer leur valise de musique, préfèrent donner des instructions

à l'éditeur concernant l'envoi du matériel d'orchestre là où ils en auront besoin. Les annotations de chefs d'orchestre de peu ou sans importance ne constituent aucune contribution appréciable à la culture; ainsi leur conservation ne semble guère se justifier. D'autre part, au cas où les parties d'orchestre annotées par un chef seraient vendues à une institution, telle qu'un organisme de radiodiffusion, ces annotations antérieures seraient dans neuf cas sur dix extrêmement mal vues et oubliées par un autre chef d'orchestre. Par conséquent, la question des annotations personnelles est loin d'avoir l'importance que MM. Zini Lamberti et Denis Vaughan s'efforcent de lui attribuer.

Abordant la question controversée de la location de parties d'orchestre, par opposition à leur vente, M. Zini Lamberti fait les observations suivantes:

1. M. Zini Lamberti compare et oppose les activités des éditeurs de musique à celles des éditeurs littéraires et des producteurs de disques. La comparaison est justifiée et il n'y a pas de contraste en ce qui concerne la vente des partitions d'orchestre, des partitions de poche et des partitions pour chant et piano. Mais on ne trouve l'équivalent des parties d'orchestre ni dans le commerce des livres, ni dans celui des disques. L'acheteur en puissance des parties d'orchestre n'est pas le grand public, mais uniquement les orchestres, opéras et organismes de radiodiffusion. La demande de la part des chefs d'orchestre est si faible qu'elle peut être tout à fait ignorée. Il y a environ 750 orchestres (y compris les organismes de radiodiffusion) et quelque 60 opéras dans le monde entier qui, théoriquement, entreraient en considération pour les œuvres symphoniques et d'opéra contemporaines. Lorsque les éditeurs littéraires et les producteurs de disques parlent de milliers de copies, l'éditeur de musique ne peut parler, dans les cas les plus favorables, que de douzaines. Tandis que la vente des partitions d'orchestre, de poche et pour chant et piano dans tous les magasins de musique correspond bien à ce que M. Zini Lamberti appelle « la véritable fonction de l'entrepreneur industriel », les parties d'orchestre nécessitent une politique économique et des moyens de distribution spécifiques. (M. Zini Lamberti se donne beaucoup de peine pour expliquer la différence entre brevets et droit d'auteur. Dans mon article dans la *Revue de l'UER*, je faisais mention des brevets à cause d'une déclaration de M. Denis Vaughan, d'après laquelle l'éditeur de musique serait le seul être vivant sur terre pourvu d'un droit de monopole. Un brevet est aussi monopolisant qu'un droit d'auteur; la seule différence réside dans le but et dans la méthode d'exploitation.)

2. M. Zini Lamberti indique que le contrôle qu'entend exercer l'éditeur sur l'utilisation de ses parties d'orchestre est aussi immoral qu'inutile, vu la garantie adéquate que fournissent les législations nationales et les conventions interna-

tionales aux intérêts des compositeurs. Si M. Denis Vaughan ne le sait pas, M. Zini Lamberti devrait mieux s'y connaître. A nouveau, la réalité pratique est que les compositeurs accordent des droits exclusifs à des chanteurs, instrumentalistes et maisons de disques, des droits de première représentation à des chefs d'orchestre, opéras et orchestres; qu'ils ne veulent pas que leurs œuvres symphoniques soient utilisées pour des ballets; qu'ils n'autorisent pas l'usage de leur musique, sans leur consentement particulier, dans des films ou en tant que musique de fond dans des pièces de théâtre. Pourtant tous ces usages seraient « légaux » du point de vue de la législation, ils seraient de bon droit licenciés par les sociétés respectives, ils ne transgresseraient pas le droit moral du compositeur. Et encore, c'est le compositeur et non pas l'éditeur qui veut empêcher ces usages, pour la simple raison que c'est lui (et non pas l'éditeur) qui est rétribué pour toute exclusivité de ce genre qu'il accorde. MM. Denis Vaughan et Zini Lamberti attaquaient-ils sans le savoir, peut-être, cette fois-ci les compositeurs? M. Zini Lamberti devrait toujours une explication aux lecteurs du *Droit d'Auteur* en ce qui concerne la manière dont les lois nationales et les conventions internationales assureront la protection de ces intérêts du compositeur, une fois les parties d'orchestre mises en vente sans restrictions. M. Zini Lamberti croit-il que tout cela constitue un abus du droit d'auteur « monopolisant », qu'il faut interdire, par exemple, à un violoniste de commander chez un compositeur un concerto pour violon en se retenant un droit exclusif d'exécution pour une période de x années? Ou à un producteur de cinéma, qui a payé une grosse somme pour l'utilisation étendue d'une certaine œuvre musicale dans un film, de demander que cette même œuvre ne soit utilisée dans aucun autre film pendant quelques années?

Comme il apparaît alors absurde de la part de M. Zini Lamberti d'affirmer que le contrôle qu'exerce l'éditeur « n'ajoute rien à la protection de l'auteur, mais se superpose aux intérêts de celui-ci »!

3. La question de contrôle mise à part, la situation particulière de la musique dans notre temps et ses conséquences économiques ont amené la location des parties d'orchestre. Ce système est apparu il y a plus de quarante ans et s'était spontanément développé pendant un certain nombre d'années, aucunement en tant que résultat d'une conspiration internationale. Une fois de plus, voici la réalité pratique:

a) Au cours de ces dernières quarante années, la musique est devenue très complexe, ce qui, d'une part, augmente le coût de production et, d'autre part, retarde ou diminue son acceptation de la part du grand public.

b) La demande réduite limite le nombre de parties d'orchestre désirées et, par voie de conséquence, le prix de vente devrait être très élevé. Il ne serait en moyenne pas inférieur au quintuple du prix de location moyen actuel.

c) Vu le petit nombre de représentations possibles et, par conséquent, l'utilisation insuffisante des parties d'orchestre, un tel prix de vente serait considéré, même par de grandes institutions, comme prohibitif.

d) On peut dire qu'en déterminant ses frais, l'éditeur devrait penser à la rétribution résultant des droits d'exécution. En moyenne 300 représentations seraient nécessaires

pour couvrir les frais d'édition par les parts des droits d'exécution attribuées à l'éditeur. Il n'y a guère que 20 œuvres écrites ces 20 dernières années qui ont atteint un tel nombre de représentations.

e) L'éditeur pourrait sans doute vendre plus facilement et à meilleur marché les parties d'orchestre ou parties séparées des anciennes œuvres établies. Mais ce sont uniquement les revenus de celles-ci qui procurent les moyens pour l'édition de nouvelles compositions.

f) Différente en cela des œuvres littéraires, la musique fait appel au temps. Il est trop facile de dire que l'éditeur ne devrait éditer que les œuvres susceptibles d'avoir un succès rapide. La musique dodécaphoniste a pris 20 ans pour gagner la reconnaissance universelle et les compositeurs et les éditeurs devaient survivre à cet intervalle de 20 ans.

g) Comme en apparence l'idée est avancée que la location de parties d'orchestre représente pour ceux qui les utilisent une charge financière injustifiable, qu'il me soit permis de citer le tout récent rapport annuel du *Royal Opera House Covent Garden*, à Londres, un des plus grands opéras du monde. Il ressort des comptes financiers de cet opéra que sur une dépense totale de £ 1 800 000, en 12 mois, £ 3903 ont été dépensées pour location de musique, entretien, transcription, location d'instruments et accordage de pianos. Evidemment, les éditeurs ne sont concernés que par la location de musique et ce poste représente 0,22 % de la dépense totale. Comme M. Zini Lamberti est en contact étroit avec la radio et la télévision italiennes, pourrait-il révéler quel pourcentage de la dépense totale de la RAI est payé pour la location des parties d'orchestre?

h) Finalement, il faut se rappeler non seulement que l'on peut utiliser la musique de beaucoup plus de manières que ne le se sont imaginé les générations précédentes (en procurant par là souvent de gros revenus à beaucoup de gens, autres que les compositeurs et les éditeurs), mais aussi que les moyens techniques modernes ont sévèrement diminué l'utilisation effective des parties d'orchestre. Les enregistrements commerciaux, les enregistrements radiophoniques, relais et échanges d'enregistrements entre stations de radio ont fait que l'on peut se dispenser de la présence de parties d'orchestre et se passer de l'exécution directe.

Ce qui précède démontre qu'il est du moins très douteux que l'exécution et la représentation de la musique nouvelle seraient facilitées et rendues plus fréquentes si le matériel était en vente exclusivement. Pour des raisons évidentes de frais et d'administration, il ne serait pas possible de combiner les deux systèmes. Il faut se décider, soit pour la vente, soit pour la location. J'ose affirmer que les trois quarts des orchestres qui exécutent actuellement les œuvres nouvelles n'auraient pas les moyens de payer les prix d'achat élevés et de supporter les frais toujours plus considérables de leur propre bibliothèque grandissante. L'argument selon lequel l'exécution serait plus fréquente si les parties d'orchestre se trouvaient déjà en possession de l'orchestre est absolument fallacieux. Ce n'est qu'en tout dernier ressort que la décision d'une exécution dépendra des parties rangées sur les rayons.

Néanmoins, je suis conscient que la location des parties comporte des inconvénients considérables, non seulement pour les usagers, mais également pour les éditeurs. Je ne veux pas affirmer que la location des parties d'orchestre soit le seul et nécessairement le meilleur moyen de répondre à tous les problèmes qui n'ont touché aucun art d'aussi près que la musique, mais jusqu'à présent on n'a pas trouvé de meilleure solution. Passer à côté des réalités et demander que les parties d'orchestre soient en vente comme elles l'étaient il y a un demi-siècle, pour que les éditeurs de musique se conforment aux règles de bonne conduite de tous les « industriels », implique que l'on devrait cesser l'édition d'œuvres nouvelles. Il

est possible que MM. Vaughan et Zini Lamberti soient d'avis que le service ainsi rendu à la culture serait préférable à la prétendue atteinte que lui porte la location des parties d'orchestre.

Il n'est pas exclu qu'une discussion des difficultés de part et d'autre apporte de meilleures solutions. Cependant, la condition préalable d'une telle discussion serait que les problèmes soient abordés des deux côtés dans un esprit de loyauté et d'objectivité. J'ai le regret de constater que mes interlocuteurs semblent, jusqu'à présent, ne pas satisfaire à cette condition.

Dr Ernst ROTH
Editeur, Londres

Commentaires sur la « Lettre d'Israël »¹⁾

Un lecteur de la « Lettre d'Israël » de M. Hazan, publiée dans le numéro de novembre 1965 du *Droit d'Auteur*, pourrait bien éprouver quelque inquiétude, étant donné que cette « Lettre » donne l'impression que le *Knesset* (le Parlement), en votant la loi de 1965 sur la *Broadcasting Authority* (organisme de radiodiffusion), a eu l'intention d'exproprier, en faveur de l'organisme nouvellement créé, certains droits d'auteur jusque là détenus par les auteurs et les compositeurs. En outre, la « Lettre » laisse entendre que cette loi est « contraire aux droits fondamentaux des auteurs en général et aux principes du droit d'auteur international ».

Je ne suis pas certain qu'il soit opportun de discuter ici l'ensemble de cette question, car des négociations ont été engagées en vue d'atténuer les effets inutilement nuisibles de la politique que pourra adopter la *Broadcasting Authority*. Ces questions seront sans doute également évoquées lors des délibérations du Comité qui a été institué par le Ministre de la justice pour étudier une révision de la législation israélienne sur le droit d'auteur. Toutefois, comme la question a été portée à l'attention des lecteurs du *Droit d'Auteur*, il est indispensable, en toute équité, que l'opinion de la *Broadcasting Authority* soit également exposée. D'autre part, en dehors de toute considération d'équité, il semble que la situation qui a été décrite soulève le problème général auquel doivent faire face les fonctionnaires responsables appartenant aux Gouvernements de tous les pays en voie de développement, qui ne disposent que de ressources limitées. Ce problème est celui de l'application ou de la non-application du droit accordé aux Gouvernements par l'alinéa (2) de l'article 11^{bis} de la Convention de Berne et de la fixation, par leurs propres autorités compétentes, de la rémunération pour l'utilisation du matériel assujetti au droit d'auteur en matière de radiodiffusion.

Il y a lieu de faire observer que la question discutée met en cause l'article 38 de la loi sur la *Broadcasting Authority*

qui, selon la traduction de M. Hazan, faite à partir de l'hébreu, se lit comme suit:

« Le droit d'auteur afférent à une œuvre préparée sur commande du Service de radiodiffusion sera dévolu au Service, sous réserve qu'aucune stipulation contraire n'ait été établie entre l'auteur de l'œuvre et le Service. »

Il importe de commencer par souligner que cet article prescrit, non pas une règle appropriée à une loi sur le droit d'auteur, mais une règle générale de droit privé destinée à régir les relations contractuelles entre un organisme public et les personnes engagées par lui à son service. A cet égard, compte tenu du fait que, en vertu de la loi israélienne, il n'est pas établi de distinction entre un organisme public et une société (*corporation*) sous contrôle privé, il n'existe pas de raisons valables pour que la société (*corporation*), qui doit généralement exercer ses fonctions sur des bases commerciales, agisse autrement qu'un industriel ou un commerçant qui dirige sa propre affaire. De ce point de vue des « affaires », il doit être bien compris que cette question particulière est tout à fait en dehors du domaine du droit d'auteur, le seul doute qui puisse légitimement s'élever étant de savoir si cela est expédié ou désirable, du point de vue des « affaires » ou des relations publiques. En ce qui concerne le droit d'auteur, il est instructif — et nullement surprenant — que l'article 38 de la loi sur la *Broadcasting Authority* ressemble à l'article correspondant (article 18) de la loi britannique de 1911 sur le droit d'auteur qui, depuis 1924, a été en vigueur dans notre pays et qui est ainsi libellé:

« Sous réserve de tous les droits et priviléges de l'Etat, le droit d'auteur sur les œuvres préparées ou publiées... par l'entremise, sous la direction ou la surveillance du Gouvernement ou de quelque département du Gouvernement, appartiendra, sauf stipulation conclue avec l'auteur, au Gouvernement. »

Tant que le Service de radiodiffusion était un département du Gouvernement, il n'était pas douteux que, à strictement parler, cet article et les principes qu'il énonçait s'ap-

¹⁾ Les opinions exprimées dans ces commentaires sont personnelles et ne reflètent pas nécessairement les vues d'un quelconque département gouvernemental de l'Etat d'Israël.

pliquaient à toutes les œuvres commandées par le Service de radiodiffusion. A cet égard, il n'était pas fait de distinction, du point de vue légal, entre les écrivains ou compositeurs indépendants et les employés du Service, dont le droit d'auteur, en ce qui concernait les œuvres créées pour les fins du Service, devenait la propriété dudit Service, aux termes de l'article 5 (1) b) de la loi sur le droit d'auteur qui confère à l'employeur le droit d'auteur afférent aux œuvres faites en cours d'emploi.

D'autre part, bien que la situation juridique fût celle qui est exposée, les auteurs — auteurs indépendants aussi bien qu'employeurs — n'étaient jamais empêchés de percevoir leur part des redevances versées pour l'utilisation de leurs œuvres par la radiodiffusion.

Rien n'indique que cette situation se soit modifiée ou doive se modifier. Il est donc très difficile de comprendre pourquoi ACUM et son avocat, M. Hazan, font valoir qu'une modification s'est produite, soit juridiquement, soit dans la pratique.

Néanmoins, comme je l'ai déjà signalé au début de ces commentaires, une question bien plus grave a été soulevée par M. Hazan. Ce qui l'inquiète, lui et les administrateurs d'ACUM, c'est que « le Service de radiodiffusion deviendrait ... un des grands propriétaires du matériel soumis au droit d'auteur... En temps voulu, cet état de choses pourrait même mettre le Service de radiodiffusion dans un certain conflit avec ACUM, en ce qui concerne l'autorisation pour différents emplois d'œuvres appartenant audit Service ».

Que signifient donc ces phrases? Selon moi, elles reflètent les craintes d'une organisation monopolisatrice dont le monopole est mis en danger. Il ne s'agit plus de protéger l'auteur individuel contre toute exploitation et d'assurer son droit, pleinement justifié, à recevoir une rémunération équitable pour son œuvre; il s'agit bien plutôt de la crainte de voir un concurrent se présenter sur le marché. Je me demande si ce n'est pas véritablement cette crainte qui se trouve derrière les appréhensions ainsi exprimées.

Certains faits montrent qu'il en est bien ainsi et que l'on ne se préoccupe pas de ce que l'auteur reçoive une compensation équitable. Dans sa « Lettre », M. Hazan poursuit en décrivant le problème d'ordre juridique que pose, d'après lui, la situation présente. Selon la pratique suivie par ACUM, chaque membre cède à cette organisation tous ses droits sur ses œuvres existantes ou à créer dans l'avenir. Or, demande M. Hazan, comment un auteur pourrait-il céder un droit quelconque à la *Broadcasting Authority* si ce droit n'appartient plus audit auteur? C'est là un point très délicat, mais il revient à revendiquer un droit exclusif d'exploiter une œuvre, non seulement à l'égard de tierces parties, mais à l'encontre

de l'auteur lui-même. Cette interprétation ne constitue pas une simple conjecture, ainsi que le démontre le cas suivant qui s'est effectivement produit et qui a été signalé à mon attention: plusieurs auteurs voulaient autoriser un de leurs confrères à utiliser gratuitement certaines de leurs œuvres et ils en ont été empêchés par ACUM. Ils ont été informés, toutefois, qu'ils pouvaient revenir à la redevance d'*« éditeur »* qui leur serait versée en définitive. Le montant de cette redevance serait, naturellement, moindre que la somme versée à ACUM, qui aurait préalablement prélevé sa part.

Rien, dans l'article 38, ni dans l'affaire susmentionnée, ne permet de craindre qu'il soit porté préjudice à la capacité de marchandage de l'auteur (ce qui est la raison habituellement avancée pour justifier la création d'une société du droit de représentation ou exécution [*Performing Right Society*]), étant donné que, dans le second cas, aucun paiement n'entre effectivement en jeu, alors que, aux termes de l'article 38, le tarif régulier fixé par la société à laquelle appartient l'auteur est, en fait, payé, à moins qu'il n'existe des circonstances spéciales et qu'un tarif plus élevé ne soit pratiqué. Il n'en résulte donc aucune perte pour l'auteur; mais il peut en résulter une pour la société seule.

Du point de vue strictement juridique, il ne se présente, selon moi, aucune difficulté, car l'article 38 annule nettement tout accord conclu entre l'auteur et ACUM, de la même manière qu'un tel accord ne saurait intervenir dans les rapports existant entre l'auteur et tout autre employeur au service duquel l'auteur pourrait créer une œuvre quelconque.

Récemment, les arguments militant à l'appui ou à l'encontre d'un système de licences obligatoires en matière de droit d'auteur, notamment pour ce qui concerne la radiodiffusion, ont été largement utilisés et un certain ressentiment s'est manifesté, dans les milieux intéressés, contre cette notion. Je reconnais pleinement qu'un système de licences obligatoires devrait être aussi limité que possible, mais, en lisant la « Lettre » de M. Hazan, je me demande si nous ne risquons pas de substituer une forme de système de licence obligatoire à une autre forme, mise en œuvre par une organisation échappant à tout contrôle public réel, qui, de par sa nature, serait probablement moins scrupuleuse et liée davantage par des règles rigides et qui n'hésiterait peut-être pas à faire plein usage de tous ses pouvoirs, même si les circonstances n'étaient pas fondamentalement appropriées, comme dans l'affaire que j'ai mentionnée plus haut. Je me demande si la CISAC et ses sociétés affiliées, comme ACUM, voient réellement où cette politique est susceptible de mener.

Ze'ev SHER
Registrar of Patents, Designs
and Trade Marks
Jérusalem

Information concernant la durée de validité du droit d'auteur en Bolivie

Julio Martinez Arteaga, auteur et compositeur bolivien bien connu, nous a transmis les renseignements reproduits ci-après concernant une plainte qu'il avait formulée à propos de l'utilisation de son œuvre musicale célèbre intitulée *Chuyma Cunats Llakysta* (Mon cœur, pourquoi es-tu triste?), qui avait été introduite dans un disque de slogans pour une campagne publicitaire entreprise par le Ministère de l'Economie en vue d'abaisser le coût de la vie.

Dans cette affaire ont été produits les documents suivants que nous rendons publics dans le cadre de cette revue juridique, pensant diffuser ainsi des données qui devraient être connues de toutes les institutions et de toutes les personnes qui s'intéressent aux questions intimement liées aux problèmes des droits d'auteur.

On sait que la Société Philips d'Argentine a édité un enregistrement d'une œuvre de B. Vargas Calvimontes tirée d'une mélodie traditionnelle bolivienne. Cette œuvre était interprétée par le pianiste argentin Ariel Ramirez sous le titre *Aux rives du Choquellapu — Fantaisie Inca*. Cette œuvre, avec des modifications, a ensuite été éditée en disques sous les numéros 82029 P. L. et 85505 Stereo puis en E. P. de quatre gravures sous le titre *Folklore en nouvelle dimension*, dans une interprétation du pianiste argentin susmentionné et du *Charango* de Jaime Torres. De ce disque fut reprise une partie de l'œuvre de Julio Martinez Arteaga, ce qui donna lieu à l'affaire qu'expose le document suivant:

« Ministère de l'Economie nationale — Bolivie — Copie — S. G. N° 662/65. La Paz, 28 juillet 1965. Au lieutenant-colonel Hugo Banzer Suarez, Ministre de l'Education et de la Culture. Monsieur le Ministre, A l'occasion des „Foires franches” pour l'abaissement du coût de la vie, le Ministère de l'Economie nationale, désireux de faire une campagne de publicité à ce sujet, fit graver quelques disques comportant des slogans. L'entreprise qui se chargea des enregistrements à son compte et à ses risques y inclut une musique de fond de caractère populaire. Ce fait a déterminé M. Julio Martinez Arteaga à invoquer son droit de propriété intellectuelle et artistique sur l'œuvre musicale intitulée *Chuyma Cunats Llakysta* (Mon cœur, pourquoi es-tu triste?) et à me réclamer une indemnité pour vol intellectuel. Pour instruire cette demande, je vous saurais gré, Monsieur le Ministre, de bien vouloir me faire savoir, par le canal du Département de la propriété intellectuelle de votre Ministère, si la musique en question a été légalement déposée, quelle est la durée de validité d'un dépôt de ce genre et, enfin, s'il y a lieu à indemnisation et quel montant elle peut atteindre. M. Martinez Arteaga déclare avoir déposé la musique en question par Résolution présidentielle en date du 21 août 1934. Je saisiss cette occasion pour vous renouveler l'expression de ma plus haute considération. (signé) Colonel Jaime Berdecio Zilveti, Ministre de l'Economie nationale. »

Décret faisant suite au document précédent: « Ministère de l'Education et de la Culture — Bolivie — La Paz, 12 août 1965. Le Département de la propriété intellectuelle voudra bien au préalable attester le dépôt légal de l'œuvre musicale

dont il est fait mention dans la communication du Ministre de l'Economie nationale et en informer le service en vue de l'établissement du rapport demandé. Signé: A. Terán C. Timbre: Alberto Terán Claure, Administrateur principal de l'Education. Timbre général: Ministère de l'Education. Administration principale, La Paz, Bolivie. La Paz, 14 août 1965. — Le fonctionnaire sus-indiqué du Département de la propriété intellectuelle du Ministère de l'Education et de la Culture certifie ce qui suit: Au folio 31 (a), sous le numéro 91, figure l'inscription, au nom de M. Julio Martinez Arteaga, des pièces musicales suivantes: Conformément à la résolution présidentielle du 21 août 1934, ont été inscrites au registre y relativ les œuvres musicales suivantes: *Chuyma Cunats Llaquista, Viva el Colou, Chuquiago Marca et Tarijeñita*, conformément aux prescriptions de la loi du 13 novembre 1909, par application de l'article 9 de ladite loi. La Paz, 28 août 1934. Signé (illisible). Timbre: *Oficial Primero de Instrucción y Registro* (Administrateur principal de l'enregistrement). Je me réfère en l'occurrence au livre original. Signé Blanca Prado, Secrétaire. Département juridique. »

Rapport suivant: « La Paz, 18 août 1965. Monsieur le Ministre de l'Education et de la Culture, concernant: *Responsabilités du Ministère de l'Economie pour usage d'une œuvre non autorisé par le titulaire du droit d'auteur*.

« Suite à la consultation de Monsieur le Ministre de l'Economie par sa communication Sec. Gen. 662/65 en date du 28 juillet dernier concernant les responsabilités du Ministère de l'Economie pour l'usage, non autorisé par le propriétaire, de l'œuvre musicale *Chuyma Cunats Llakista* en vue de son enregistrement sur disque en même temps que certains slogans appropriés destinés à lancer les „Foires franches” organisées par ledit Ministère dans le cadre de sa campagne d'abaissement du coût de la vie, j'ai l'honneur de vous faire part de ce qui suit:

« 1^o Le problème soulevé par le Ministère de l'Economie du fait de l'usage illégal d'un droit d'auteur dûment enregistré est très délicat; la communication susmentionnée du Secrétariat général (N° 662/65), à laquelle il m'incombe de répondre, constitue un aveu officiel des autorités (article 258 du Code de procédure civile) qui reconnaissent avoir commis un délit par l'entremise de fonctionnaires obligés de respecter les droits d'autrui conformément aux lois en vigueur. Ce délit est défini par le Code pénal (articles 1, 6, 8, 14, paragraphe 4, et 658); il est également signalé et condamné par diverses lois et conventions internationales, d'où il ressort que la Bolivie s'est engagée solennellement à faire respecter la propriété intellectuelle en faveur des auteurs intéressés.

« 2^o Le Ministère de l'Economie a, entre autres fonctions principales, celle de garantir la propriété industrielle (qui, avec la propriété intellectuelle, constitue une seule branche de la législation spécialisée, comme c'est le cas aux Etats-Unis et dans d'autres pays, conformément à la doctrine moderne sur ces questions), et il n'aurait dû permettre en aucun cas qu'il soit fait indûment usage de la propriété intellectuelle d'autrui, connaissant la gravité d'une telle action. Il importe

de rappeler que ce fut le Ministère de l'Economie qui préconisa l'unification de ces diverses branches de la législation spéciale sur la propriété industrielle et la propriété intellectuelle, conformément à une circulaire publiée par ce Ministère à la suite de travaux réalisés par la Commission désignée par le décret présidentiel n° 5797, du 12 mai 1961, sous le titre „Code de la propriété industrielle et intellectuelle”. Ce code prévoit des mesures rapides et rigoureuses contre ceux qui commettent des délits contre la propriété intellectuelle d'autrui. Il est paradoxal que, conformément aux dispositions de ce projet, c'est précisément au seul Ministère de l'Economie que devait être confiée la défense de ces deux types de propriétés (industrielle et intellectuelle). Les responsables de l'affaire en question ne peuvent donc alléguer l'ignorance, d'autant que, ces derniers temps, l'opinion publique a réclamé par le truchement de la presse, de la radio, etc., qu'il soit rendu justice aux titulaires légitimes des „droits d'auteur”.

« 3º Dès lors que la propriété intellectuelle a été homologuée par le service compétent qui fonctionne sous l'autorité du Ministère de l'Education et que les prescriptions de la loi du 13 novembre 1909 ont été remplies, la propriété intellectuelle devient inviolable et est garantie par la Constitution de l'Etat (article 17), par le Code civil (articles 289 et 290), par le Code pénal (article 658), par les lois des 13 novembre 1909, 15 janvier 1945 et 10 octobre 1945, par les traités multilatéraux de Montevideo (du 11 décembre 1889), de Buenos Aires (du 27 juillet 1910), de Caracas (du 7 juillet 1911), par la Convention de Washington du 22 juin 1946, dispositions qui ont toutes été élevées au rang de lois de la République du fait de leur ratification par le Congrès national, et enfin par la Convention universelle de Genève, du 6 septembre 1952, approuvée par le décret présidentiel n° 6286, du 30 novembre 1962. En d'autres termes, il existe diverses lois, ou plutôt de très nombreuses lois, qui furent violées lors de l'enregistrement sur disque des slogans sous la forme indiquée par le Ministre de l'Economie dans la communication qui a motivé le présent rapport.

« 4º D'après le rapport du service chargé du Registre de la propriété intellectuelle, il apparaît que M. Julio Martinez Arteaga s'est conformé à toutes les prescriptions de nos lois en vigueur, de sorte qu'il possède un droit exclusif sur les œuvres musicales qu'il a déposées. C'est pourquoi il aurait dû être consulté en temps utile avant que les disques ne soient enregistrés, car maintenant l'enregistrement est constitutif d'un délit, qualifié par l'intéressé de „vol de la propriété intellectuelle” sur la base des lois déjà mentionnées. Dès lors, le Ministre de l'Economie doit se mettre en rapport directement avec l'auteur de l'œuvre musicale utilisée dans la propagande concernant les „Foires franches” en question, afin de mettre un terme à des réclamations légitimes.

« 5º Le droit de propriété intellectuelle a une durée de 30 années à compter de la mort de l'auteur (article 4 de la loi du 13 novembre 1909), de sorte que l'enregistrement dont j'ai fait état précédemment en faveur de M. Martinez Arteaga est pleinement valable. Il importe de noter que le droit de

propriété dûment enregistré est imprescriptible conformément à l'article 17 de la même loi.

« 6º L'entreprise qui s'est chargée de l'enregistrement phonographique à son compte et à ses risques pour le Ministère de l'Economie est passible des sanctions prévues par l'article 14 de la loi du 13 novembre 1909 et, sur le plan pénal, des peines infligées par le Code et dont il a déjà été fait mention. D'après l'intéressé, des consultations eurent lieu sur la musique à utiliser, lors de l'enregistrement, ce qui mettrait en cause la responsabilité des fonctionnaires qui ne seraient pas se plier aux prescriptions des lois nationales en vigueur. Il importe donc de traiter directement avec le propriétaire de la musique afin d'éviter les ennuis d'un procès pénal.

« 7º La musique pourrait être expropriée, en invoquant l'intérêt du Ministère de l'Economie, pour être utilisée dans les „Foires franches”, en application de l'article 18 de la loi du 13 novembre 1909, mais cette voie n'est pas à conseiller à l'heure actuelle parce qu'il faudrait se conformer aux exigences du décret présidentiel du 4 avril 1879, transformé en loi le 30 décembre 1884, et, conformément à l'article 7, les experts pourraient fixer le dédommagement à un niveau élevé.

« 8º Il convient que le Ministère de l'Economie prenne l'avis juridique du Service de la propriété industrielle, qui dépend de lui, sur les aspects de la question qui n'ont pas été abordés dans le présent rapport, et qu'il nous communique cet avis afin que les démarches des deux services techniques, qui ne peuvent agir différemment, puissent être coordonnées. Il convient de noter en outre que le Ministre de l'Education, préoccupé du retard de notre législation sur la propriété industrielle, a envoyé en avril une longue note au Ministre de l'Economie, en insistant sur la nécessité de désigner une commission de révision du projet établi par les fonctionnaires du Ministère de l'Economie, auquel je me suis référé au paragraphe 2º du présent rapport; jusqu'à présent, en effet, cette note envoyée depuis de longs mois n'a pas reçu de réponse. Des problèmes nouveaux se posent du fait des derniers progrès de la radiotéléphonie, de la télévision, de la cinématographie, etc., et il est urgent de légiférer sur toutes ces matières. — Rapport établi au mieux de nos connaissances. (Signé) Dr Joaquin Soruco, Assesseur général du Ministère de l'Education et de la Culture. — *Paragraphe final.* Le 25 août 1965. Porté à la connaissance de l'administrateur principal de l'Education et de la Culture, Alberto Rios Lozada, Secrétaire général du Ministère de l'Education et de la Culture. »

Sur la base du rapport ci-dessus, M. Julio Martinez Arteaga a reçu justice du Ministère de l'Education nationale de Bolivie; ses droits moraux et patrimoniaux sur l'œuvre revendiquée furent reconnus et le problème fut résolu de manière satisfaisante. Force est demeurée à la loi.

Dr Joaquin SORUCO
ex-Assesseur général
du Ministère de l'Education et de la Culture
La Paz (Bolivie)



CORRESPONDANCE

Lettre d'Italie

Sommaire : *I. Législation.* 1. La nouvelle loi sur le cinéma. — *II. Jurisprudence.* 2. Les conditions nécessaires pour la protection de l'œuvre de l'esprit. 3. Défaut de caractère créateur. 4. Défaut de forme concrète d'expression. 5. 6. 7. Non-appartenance à certains domaines de productions intellectuelles. 8. La fonction du titre de l'œuvre en tant que fondement de sa protection. 9. Les « en-têtes » et l'aspect graphique de l'œuvre dans le cadre des défenses contre la concurrence déloyale. 10. 11. Le contrat d'édition. 12. 13. Rapports contractuels et extracontractuels entre éditeurs. 14. Le plagiat. 15. Reproduction abusive sans usurpation de paternité. — *III. Relations internationales.* 16. A propos de la ratification de la Convention de Rome sur les droits dits « voisins ».

Ma dernière « Lettre d'Italie » a été publiée dans le numéro de février 1964. Une longue période de temps s'est donc écoulée, de sorte que les lecteurs de cette revue devront me pardonner si mon compte rendu de ce qui s'est passé entre-temps en Italie, dans le domaine du droit d'auteur, se présente plus étendu que d'habitude.

I. Législation

1. — Une loi du 4 novembre 1965, n° 1213, entrée en vigueur le 12 du même mois, a réglementé à nouveau les mesures législatives antérieures en faveur de la cinématographie nationale. Cette loi ne touche pas directement la matière du droit d'auteur, mais plusieurs de ses dispositions s'interfèrent, d'une façon ou de l'autre, dans un tel domaine. D'autre part, les finalités de la loi, qui ressortent des dispositions contenues à l'article 1^{er} (lequel constitue une sorte de « manifeste » législatif, bien inhabituel dans un texte de loi), ne manqueront pas, si on doit leur donner une force de préceptes comme à toute autre disposition législative, de revêtir un intérêt général pour l'interprétation des dispositions législatives en matière de cinéma et d'œuvres cinématographiques, tandis qu'elles pourront influencer, même dans l'avenir, la direction des idées de l'Etat italien en ce domaine.

Mais je ne veux pas, à cette occasion, rendre compte aux lecteurs des différentes dispositions de cette loi, réparties en plus de 60 articles, mais uniquement attirer l'attention sur certaines d'entre elles contenues dans les articles: (i) 4, 10, 14 et 19 - nationalité italienne des films cinématographiques; (ii) 9 - participation des auteurs du film aux « primes de qualité » concédées par l'Etat pour certains films nationaux; (iii) 55 - rapports entre cinéma et télévision; (iv) 25 - Registre public des œuvres cinématographiques.

En ce qui concerne les conditions établies par la loi afin de reconnaître aux films cinématographiques la nationalité italienne, une telle question revêt également un aspect juridique par rapport à la sphère d'application de la loi italienne sur le droit d'auteur du 22 avril 1941, n° 633. En effet, en vertu de l'article 189 de cette loi, les dispositions de l'article 185 qui précède (et qui établit les conditions de droit international privé pour l'application de la loi, sur la base, en

général, de la nationalité italienne de l'auteur ou du domicile en Italie de l'auteur étranger) s'appliquent à l'œuvre cinématographique s'il s'agit d'une œuvre réalisée en Italie ou si elle peut être considérée comme nationale au sens de cette même loi ou *d'une autre loi spéciale*. Les dispositions en la matière contenues dans la loi sur le cinéma, du 4 novembre 1965, doivent en conséquence être considérées comme si elles étaient insérées dans la loi sur le droit d'auteur, quant à l'application de cette loi aux différents cas prévus dans la loi spéciale. J'ai déjà examiné, lors d'une « Lettre » précédente, le problème général par rapport à la loi sur le cinéma, de 1949, n° 958 (voir *Le Droit d'Auteur*, 1951, p. 41; voir également *ibid.*, 1947, p. 125).

Les différentes hypothèses envisagées dans la nouvelle loi sur le cinéma sont encore plus nombreuses qu'auparavant, soit pour les films de long métrage (article 4) ou de court métrage (article 10), soit pour les actualités (article 14), soit enfin pour les films réalisés en coproduction avec des entreprises étrangères, reconnues comme telles en vertu d'accords internationaux de réciprocité (article 19).

Des dispositions particulières, étendant, sous certaines conditions, les bénéfices accordés par la loi spéciale sur le cinéma aux films nationaux, sont établies (article 18) en ce qui concerne les films déclarés nationaux par un des Etats membres de la Communauté économique européenne (CEE), sur la base des conditions prévues dans la résolution du Conseil de la CEE en matière cinématographique, du 15 octobre 1963; et, également, en ce qui concerne les films de court métrage réalisés par un des Etats membres de l'Organisation pour la coopération et le développement économique (OCDE). Toutefois, à mon avis, les hypothèses prévues dans l'article 18 de la loi sur le cinéma ne touchent pas la question particulière de la nationalité du film quant à l'application de la loi sur le droit d'auteur. Les films en question pourront donc être assimilés, à cet effet, aux films nationaux uniquement sur la base de dispositions particulières contenues dans des conventions internationales sur le droit d'auteur, à savoir, en ce qui concerne les conventions internationales collectives, l'article 4 de la Convention d'Union de Berne ou l'article II de la Convention universelle sur le droit d'auteur, auxquelles notre pays a adhéré.

A propos de la nationalité du film par rapport aux effets des conventions internationales sur le droit d'auteur et de la nationalité du film par rapport au bénéfice de la loi sur le cinéma, il faut remarquer qu'il peut arriver qu'un film, même s'il est assimilé aux films nationaux dans l'application des conventions sur le droit d'auteur, ne bénéficie pas des mesures édictées par la loi sur le cinéma (programmation obligatoire, bénéfices fiscaux, etc.). On veut ici rappeler que, même dans le cadre de la CEE, la deuxième délibération du Conseil, du

13 mai 1965, a édicté que les bénéfices des lois sur le cinéma des pays membres de la Communauté seront applicables uniquement aux films des pays où il n'existe pas de restrictions à l'importation et à la distribution des films appartenant à d'autres pays de la Communauté.

Malheureusement, l'assimilation de la protection des œuvres étrangères aux œuvres nationales, édictée par les conventions sur le droit d'auteur, reste souvent, *en pratique*, sur le papier, à cause des restrictions de tout genre apportées à leur circulation et qui vont dans certains cas jusqu'au contigentement.

Une disposition d'une importance toute particulière pour les auteurs, et qui constitue une nouveauté par rapport aux lois précédentes sur le cinéma, est celle contenue dans les articles 9 et 11 de la loi. Ces articles, en traitant des « primes de qualité » accordées par l'Etat à certains films italiens, ne se bornent pas à considérer, parmi les destinataires de la prime, les producteurs, mais également les auteurs du film, y compris le directeur de la photographie, en leur réservant un pourcentage sur la somme globale. Etant donné la nature de la « prime de qualité », une telle participation directe des auteurs du film aux bénéfices établis par la loi ne peut pas rentrer dans la conception de la participation des auteurs aux recettes du droit d'auteur. Toutefois, une telle disposition, qui apparaît, je le répète, pour la première fois dans une loi sur le cinéma, peut être considérée comme la reconnaissance, de la part du législateur italien, du principe, plusieurs fois affirmé par les organisations d'auteurs, que le créateur de l'œuvre doit participer aux fortunes économiques de celle-ci, en général. Une telle nouveauté législative doit être mise d'autant plus en relief que, comme il est bien connu, la loi italienne sur le droit d'auteur attribue *ex lege* au producteur l'exercice des droits d'utilisation économique sur l'œuvre cinématographique (articles 45 et 46 de la loi de 1941), à savoir l'exploitation cinématographique de l'œuvre ainsi réalisée et produite, en réservant des droits directs (envers les directeurs de salles sur les recettes du film projeté en public) uniquement aux auteurs de la musique et des paroles qui l'accompagnent (article 46).

L'article 55 de la nouvelle loi réglemente les « rapports entre cinéma et télévision », dans le sens d'établir une collaboration étroite et suivie entre les producteurs cinématographiques et l'organisme italien de radiotélévision, notamment en ce qui concerne la diffusion par télévision des films nationaux et étrangers et l'utilisation par ledit organisme de certains éléments techniques de l'industrie du cinéma. D'autre part, par des dispositions contenues dans le même article ainsi que dans l'article 2, une telle collaboration et coordination des différentes activités du cinéma et des moyens audiovisuels en général est assurée par la constitution d'un Comité permanent interministériel, présidé par le Ministre du tourisme et du spectacle.

Mais, en dehors de la réglementation de tout problème d'organisation visant la nécessité d'une liaison entre l'industrie du cinéma et celle de la télévision, on trouve dans la loi certaines clauses pouvant revêtir un intérêt direct pour le droit d'auteur, dans la mesure où il s'agit de clauses relatives à la définition de l'œuvre cinématographique par rapport au

téléfilm. Par l'article 55 précité, on fait une nette distinction entre films nationaux et étrangers produits et réalisés « pour le marché normal cinématographique » et téléfilms « produits et réalisés aux fins exclusives de la diffusion par le moyen de la télévision »; et tandis qu'aux premiers seulement s'appliquent les dispositions sur la nationalité dont nous avons fait mention, on se réserve de réglementer, dans l'avenir, les critères pour la détermination de la nationalité des téléfilms, en entendant comme tels les films à sujet, quelque soit leur longueur, produits, je le répète, aux fins de diffusion exclusive par télévision.

En effet, la loi sur le cinéma a pour objet les films destinés à la projection publique dans les salles, étant donné que par analogie, sur ce point, avec la réglementation de l'œuvre cinématographique et des documentaires établie par la loi sur le droit d'auteur, elle tend à une protection équilibrée des intérêts de l'industrie cinématographique et des directeurs de salles où le film est projeté en public. Les questions qui se posent pour les œuvres télévisuelles en général (et comme nous avons vu, même, sous certains aspects, pour les téléfilms) appartiennent à un autre domaine économique, qui réclame d'autres réglementations d'intérêts (voir, pour les questions de droit d'auteur dans le système italien, mon article « *In tema di opere cinematografiche e di opere televisive* »; *Il Diritto di Autore*, 1965, p. 123-140).

La réglementation des rapports entre cinéma et télévision établie par la nouvelle loi sur le cinéma renforce indirectement, à mon avis, l'attitude que, dans le domaine international de la protection des œuvres de l'esprit, la délégation italienne a suivie à propos de la modification proposée, dans le projet du Groupe d'étude suédois/BIRPI, à l'article 2 de l'Acte de Bruxelles de la Convention de Berne, en vue de sa révision par la Conférence diplomatique de Stockholm en 1967 (voir compte rendu des délibérations du Comité d'experts gouvernementaux, Genève, 5-14 juillet 1965, Doc. BIRPI, DA/22/33).

Dans des « Lettres » précédentes, j'ai renseigné les lecteurs de cette revue sur le « *Registre public cinématographique* », institué en Italie depuis presque trente ans et tenu, selon l'article 12 du décret du 16 juin 1938, n° 1061 (modifié par des actes successifs), par la Société italienne des auteurs et éditeurs. Les effets particuliers et spécifiques des enregistrements regardent la circulation et la titularité des droits sur les films en tant que produits industriels par rapport aux bénéfices édictés par les lois spéciales sur le cinéma. Mais les enregistrements en question touchent également certains aspects de la protection de l'œuvre cinématographique sur la base des lois sur le droit d'auteur, en édictant certaines présomptions concernant la qualité d'auteur et de producteur de l'œuvre (article 103 de la loi sur le droit d'auteur). L'importance du *Registre public cinématographique* vient de s'accroître avec la nouvelle loi sur le cinéma, non seulement à cause de l'obligation de l'enregistrement, édictée pour les films désirant bénéficier de mesures d'ordre économique et administratif contenues dans la loi (article 25), mais également à cause de la participation des auteurs du film aux primes de qualité, déjà mentionnées ci-dessus, et dont les noms, à cet effet, doivent être indiqués dans le *Registre*.

II. Jurisprudence

2. — Les éléments essentiels de l'œuvre, pour que celle-ci soit protégée d'après le système législatif italien sur le droit d'auteur, regardent, comme nous l'avons rappelé plusieurs fois dans nos « Lettres d'Italie » (1960, p. 255; 1964, p. 43), le caractère de création intellectuelle, la forme concrète d'expression, l'appartenance à certains domaines de productions intellectuelles.

Le caractère créateur en droit d'auteur ne s'identifie pas avec l'originalité, ni avec la nouveauté; il repose plutôt sur l'individualité de présentation et, donc, sur le caractère personnel de l'œuvre par rapport à son auteur. La forme concrète d'expression, si elle nous conduit à la question de forme, en général, se rapporte spécifiquement à une extériorisation de la pensée individuelle pouvant être perçue par les tiers et apte à être reproduite. En ce qui concerne enfin l'appartenance à certaines catégories de productions intellectuelles, l'existence d'une telle condition peut être révélée, d'un point de vue positif, par la loi sur le droit d'auteur elle-même (par l'article 1^{er} de cette loi, sont protégées les œuvres de l'esprit de caractère créateur appartenant à la littérature, à la musique, aux arts figuratifs, à l'architecture, au théâtre et à la cinématographie, quel que soit le mode ou la forme d'expression) et, d'un point de vue négatif, par l'exclusion de la protection du droit d'auteur, édictée sur la base d'autres textes législatifs (à titre d'exemple, l'article 5 du décret du 25 août 1940 sur les modèles industriels établit expressément que les modèles ou dessins industriels destinés à donner, à des produits industriels déterminés, un ornement particulier, soit par la forme, soit par une combinaison de lignes, de couleurs ou par d'autres éléments, ne bénéficient pas des dispositions sur le droit d'auteur).

On peut dire que de telles conditions pour la protection de l'œuvre de l'esprit sur la base de la loi sur le droit d'auteur sont désormais reconnues en Italie par une jurisprudence constante. Les décisions récentes que nous voulons ci-après rappeler confirment une telle direction d'idées.

3. — Pour défaut de caractère créateur, le Tribunal de Milan (14 juin 1965, Mursier et Kipling c. Soc. AZM, *Il Diritto di Autore*, 1965, p. 337) n'a pas reconnu la protection du droit d'auteur à un recueil d'écrits émanant d'un seul auteur, pour le motif qu'il s'agissait d'un simple assemblage matériel, de nature technique, d'œuvres préexistantes, ne pouvant pas individualiser une élaboration au sens de la loi et, donc, être protégé en tant que résultat de création autonome. En effet, d'après la loi italienne (article 4), on ne peut reconnaître une protection autonome (sans préjudice des droits éventuellement existants sur l'œuvre originale) qu'aux transformations de l'œuvre, aux adaptations constituant une élaboration de caractère créateur (*elaborazioni di carattere creativo*), aux modifications et adjonctions constituant une refonte substantielle de l'œuvre, et non pas à tout travail d'ordre purement technique. Le fait qu'en vertu de l'article 18 de la loi, l'auteur a le droit exclusif de réunir ses œuvres en recueil et de les publier ainsi réunies ne comporte pas la reconnaissance de l'existence objective d'une nouvelle œuvre de l'esprit.

On peut se demander si le simple changement de rythme d'une composition musicale donne lieu à une élaboration protégée et, donc, à une œuvre originale (sans préjudice des droits éventuels sur l'œuvre initiale), avec toutes conséquences y relatives, entre autres sur la détermination du délai de protection de l'œuvre.

En suivant les principes du système italien du droit d'auteur déjà mentionnés, on pourrait en douter, car l'activité intellectuelle consistant dans un simple changement de rythme pourrait se rapporter à une activité purement technique, dans le domaine de l'art musical, plutôt qu'à une activité d'ordre créateur.

Une décision de la Cour d'appel de Bologne (10 juillet 1964, Casa Musicale Crisopoli c. Ed. Mus. Peter Maurice et autres, *Il Diritto di Autore*, 1964, p. 500), tout en reconnaissant (comme il est, par ailleurs, évident) que l'auteur d'une composition musicale peut limiter contractuellement, dans l'exercice de son droit exclusif, toute concession sur son œuvre, de sorte qu'il peut donner deux autorisations distinctes à des personnes différentes, l'une pour la transformation de son œuvre en tango, l'autre pour la transformation en slow (dans le cas d'espèce, la chanson originale de Georges Boulanger *Avant de mourir*), n'a pas examiné le problème ci-dessus énoncé. En effet, la Cour ne s'est pas arrêtée à examiner, sous cet aspect, la structure de la chanson à la suite des changements de rythme afin d'individualiser les éléments créateurs nécessaires. Elle a affirmé seulement que « le titulaire du droit d'élaboration d'une chanson transformée en tango n'a pas le droit de s'opposer à l'élaboration de la composition originale dans un rythme différent (en slow), à moins que le nouveau texte élaboré ne soit une contrefaçon ou une imitation de l'élaboration précédente en tango ». Rien à dire sur un tel principe de caractère général, commun, d'autre part, à toute œuvre de l'esprit (œuvres originales et élaborations).

4. — Pour défaut de forme concrète d'expression, la jurisprudence italienne a refusé, depuis longtemps (voir « Lettre d'Italie », *Le Droit d'Auteur*, 1964, p. 44), la protection du droit d'auteur à une idée qui n'est pas transformée dans une œuvre de l'esprit.

Une telle tendance jurisprudentielle a été réaffirmée par une décision du Tribunal de Rome, du 13 juillet 1963 (Di Nardo c. RAI-TV, *Il Diritto di Autore*, 1964, p. 350), qui n'a pas estimé protégeable, sur la base du droit d'auteur, un « système de téléquiz ». Le tribunal a remarqué, à ce propos, que l'énoncé de simples idées, même si elles sont disposées schématiquement, ne suffit pas pour justifier l'existence d'une œuvre de l'esprit. L'énoncé schématique d'une idée doit, pour atteindre l'individualité d'expression, être complété par un processus ultérieur d'élaboration dans lequel l'idée, revêtue d'une forme adéquate, se transforme en une œuvre individualisée propre à être publiée et reproduite. D'autre part, dans un autre cas (Préteur de Milan, 22 mai 1963, Massa c. RAI, *Il Diritto di Autore*, 1965, p. 45), il avait déjà été affirmé qu'une idée schématique de jeu ou de concours télévisuel ne constitue pas, en tant que tel, une œuvre de l'esprit, étant donné que la protection de la loi spéciale est conférée uniquement à l'extériorisation organique du jeu ou du concours, dans lequel puisse s'individualiser une création de forme.

Le problème de la protection des « idées », s'il ne peut pas trouver une solution dans le cadre du droit d'auteur, au sens propre, devrait toutefois être mis à l'étude en vue d'autres solutions. Dans une « Lettre » précédente (*Le Droit d'Auteur*, 1962, p. 271), j'ai fait mention de la question des « idéations publicitaires » et de la possibilité, pour notre pays, d'édicter des dispositions dans le cadre des droits dits connexes. Mais la question se présente, dans le monde moderne, également dans d'autres domaines (voir à cet égard la bibliographie italienne citée dans ladite « Lettre »), de sorte qu'il faudrait rechercher une solution législative de caractère plus général.

5. — En vertu de l'article 2, alinéa 4, de la loi sur le droit d'auteur, sont comprises dans la protection « les œuvres de sculpture, de peinture, de dessin, de gravure et d'arts figuratifs similaires, y compris les œuvres de l'art scénique, même appliquées à l'industrie, pourvu que leur valeur artistique puisse être distincte du caractère industriel du produit auquel elles sont associées ».

Cette disposition, en liaison avec celle de l'article 5 du décret du 25 août 1940 sur les dessins ou modèles ci-dessus mentionnée, règle, dans le système italien, la question très complexe de la protection de l'art industriel (voir « Lettres d'Italie », *Le Droit d'Auteur*, 1956, p. 127; 1957, p. 168).

Une décision du Tribunal de Rome, du 4 septembre 1963 (*Autojournal c. Autorama*, *Il Diritto di Autore*, 1964, p. 49), n'a pas reconnu protégeable, sur la base de la loi sur le droit d'auteur, le dessin d'un nouveau modèle de voiture automobile. Il s'agissait, en l'espèce, de la reproduction, sans autorisation, par une revue italienne (*Autorama*), d'un dessin paru précédemment dans une revue française (*Autojournal*) et reproduisant l'aspect extérieur d'une nouvelle voiture que la Régie Renault était en train de réaliser.

Les dessins technico-industriels peuvent-ils être considérés comme exclus de la protection du droit d'auteur? Il y a là un problème dont la solution n'est pas pacifique dans la doctrine italienne. En effet, si l'on peut, d'une part, affirmer que la protection des dessins de nature technique est du ressort d'un autre système de protection concernant les dessins et modèles industriels et non pas, donc, du système du droit d'auteur (Piola Caselli), on pourrait, d'autre part, remarquer que de tels dessins, lorsqu'ils individualisent une œuvre de l'esprit appartenant à « l'art du dessin », peuvent être protégés comme tels par le droit d'auteur, quant à leur reproduction graphique ou photographique, et que la question de l'art industriel se pose sous un angle différent, dans la mesure où elle concerne notamment la réalisation du produit industriel auquel le dessin est associé.

6. — Un problème qui intéresse, et depuis longtemps, l'industrie typographique et éditoriale concerne la protection spécifique des caractères typographiques, nouveaux et originaux, en face, notamment, des techniques modernes de reproduction photographique.

L'avant-projet d'Arrangement, concernant la protection des caractères typographiques et leur dépôt international (voir *La Propriété industrielle*, numéro de mai 1964), dans le cadre de l'Union de Paris pour la protection de la propriété indus-

trielle, vise à donner une solution à ce problème dans le domaine international. En Italie, la protection des caractères typographiques ne peut trouver place que dans la loi sur les dessins et modèles industriels. D'autre part, selon l'article 102 de la loi sur le droit d'auteur (chapitre de la loi sur les droits connexes), « est interdite, comme acte de concurrence déloyale, la reproduction ou imitation sur d'autres œuvres de même espèce, des en-têtes, des emblèmes, des ornements, des dispositions de signes ou de caractères d'imprimerie et de toute autre particularité de forme ou de couleur dans l'aspect extérieur de l'œuvre de l'esprit, lorsque ladite reproduction ou imitation est susceptible de créer une confusion d'œuvres ou d'auteurs ».

Une décision de la Cour d'appel de Bologne, du 22 janvier 1963 (S. p. A. Officine Simoncini c. Mergenthaler Linotype Co., *Il Diritto di Autore*, 1964, p. 172), jugeant une question concernant la reproduction non autorisée d'un caractère typographique de type romano-italique, dénommé « Fair field » et réalisé par la Mergenthaler Linotype de New York, l'a examinée uniquement du point de vue de la concurrence déloyale, sous l'aspect de l'imitation servile, étant donné que le brevet de modèle industriel concernant lesdits caractères typographiques était échu depuis longtemps et que le cas d'espèce ne pouvait pas rentrer dans l'une des hypothèses prévues par l'article 102 de la loi sur le droit d'auteur.

Les juges ont réaffirmé, avant tout, que l'imitation servile n'est illicite que si elle est apte à engendrer la confusion entre des produits dans le commerce. En effet, si l'imitation servile était considérée comme illicite dans tous les cas, on aurait un monopole de fait, bien plus large que les monopoles décluant des lois sur la propriété industrielle et sur le droit d'auteur. Dans le cas d'espèce, la Cour a jugé la reproduction illicite, car l'imitation desdits caractères typographiques ne regardait pas la fonctionnalité du produit, mais des éléments distinctifs et individuels non nécessaires à la fonctionnalité du produit, et elle a estimé que, pour la constatation de la possibilité de confusion entre caractères typographiques, il faut se référer, plutôt qu'aux matrices, au résultat graphique du caractère typographique (sur la question de caractère général, voir Pasquera, « *Precisazioni sul concetto di imitazione servile e sulla difesa del prodotto originale* », *Rivista di diritto commerciale*, 1957, p. 168; sur la question de l'imitation servile de produits intellectuels dans le commerce, voir « Lettre d'Italie », *Le Droit d'Auteur*, 1953, p. 56).

7. — Dans le cadre de la protection exclusive réservée par la loi à l'œuvre de l'esprit et à l'invention industrielle, une décision intéressante de la Cour d'appel de Milan (17 juillet 1964, Soc. Starten c. Ciac), qui a suivi l'enseignement de la Cour de cassation dans une décision précédente (1^{re} Section civile, 29 juillet 1963, n° 2118, Soc. INCOM et SEDI c. Matteoli, CONI, etc., *Il Diritto di Autore*, 1963, p. 487), a refusé la protection, due au spectacle artistique sur la base de la loi sur le droit d'auteur, à une manifestation sportive, avec toutes les conséquences découlant d'une telle situation, en édictant l'impossibilité d'une analogie quelconque entre les deux types de protection. En conséquence, l'organisateur d'une manifestation sportive ne peut pas revendiquer un droit de caractère absolu, par analogie avec les droits sur les biens immatériels,

sur la reproduction (notamment photographique, télévisuelle, cinématographique) de la manifestation qu'il a organisée et tout droit d'interdiction à cet égard ne peut découler que des dispositions d'ordre contractuel (voir, sur la décision de cassation, note de Petitti, *Rivista di diritto commerciale*, 1963, II, p. 481, et de Pietrantoni, *Rivista di diritto industriale*, 1964, II, p. 6).

8. — Comme il est bien connu (voir « Lettres d'Italie », *Le Droit d'Auteur*, 1947, p. 127; 1954, p. 194; 1955, p. 126; 1958, p. 190), le titre de l'œuvre de l'esprit n'est pas protégé, dans le système italien, à cause de sa valeur de création, mais pour sa fonction d'individualiser une œuvre de l'esprit déterminée. Le titre se situe donc dans le cadre des signes distinctifs des biens immatériels, bénéficiant d'une protection particulière réglementée dans le chapitre de la loi ayant pour objet les droits connexes au droit d'auteur (article 100), qui tient essentiellement compte d'une telle fonction et visant également à empêcher la confusion sur le marché entre des œuvres différentes.

Le Préteur de Rome, dans sa décision du 20 mai 1965 (Centro edit. Nazionale c. S. p. A. Ediz. Mondadori, *Il Diritto di Autore*, 1965, p. 204), en application des principes précités, a jugé que le titre d'une œuvre littéraire, même s'il est constitué par des mots « communs » ne constituant dans leur ensemble aucune création de caractère personnel, ou même par de simples noms de personnes, peut également tirer sa capacité individualisante de certains caractères phonétiques et par la force de remémoration de certains faits ou sentiments. Il s'agissait, dans le cas d'espèce, du conflit entre une œuvre publiée en volume, ayant pour titre *Processo a Mussolini* (Procès à Mussolini) et pour objet la célébration imaginaire d'un procès judiciaire fait au dictateur italien, et une œuvre publiée ultérieurement en périodique avec le même titre, nonobstant le fait que le contenu de cette deuxième œuvre était différent. Le juge a mis en lumière que la possibilité de confusion dans le public pouvait se réaliser, dans le cas d'espèce, à cause de la suggestion que le titre, lié au nom de l'auteur de l'œuvre déjà publiée en volume, avait produite dans le public. Le détournement de la clientèle apparaissait donc probable, compte tenu surtout du fait que les deux œuvres appartenaient au même genre (œuvres littéraires).

Il faut remarquer, à propos de l'importance que peut revêtir le genre de l'œuvre pour la protection du titre, que la Cour de cassation (1^{re} Section civile, 26 juin 1963, n° 1734, De Angelis c. Tajoli, *Il Diritto di Autore*, 1964, p. 31), tout en réaffirmant les principes généraux réglant la protection du titre dans le système italien, dans un cas d'utilisation du titre d'une œuvre littéraire pour un film cinématographique (en l'espèce, *Il cantante misterioso*) a jugé que la transformation du titre d'une œuvre littéraire dans un film peut donner lieu à une action judiciaire en dommages-intérêts, même si l'édition de l'œuvre littéraire est épuisée.

On peut remarquer à cet égard, indépendamment du fait que l'épuisement de l'édition ne touche pas, évidemment, le droit au titre, que, s'il est vrai que l'interdiction de la reproduction du titre ne s'étend pas, dans le système italien, « aux œuvres d'espèce ou de caractère assez différents pour exclure toute possibilité de confusion » (article 100, alinéa 2), il y a

également parmi les éléments créateurs de l'œuvre cinématographique le scénario et que celui-ci peut être tiré d'une œuvre littéraire préexistante.

9. — Si la protection du titre ne se base pas sur les principes de la concurrence déloyale, mais plutôt sur ceux qui règlent la protection des signes distinctifs, la loi italienne se réfère au contraire *uniquement* aux principes relatifs à la concurrence déloyale en ce qui concerne les « en-têtes » des périodiques et l'aspect graphique de l'œuvre, sur la base de l'article 102 reproduit ci-dessus.

La Cour de cassation (1^{re} Section civile, 27 août 1963, n° 2360, Soc. Arti Grafiche Iro Stringa c. Società Fabbri editori, *Il Diritto di Autore*, 1964, p. 322), dans un cas d'espèce concernant la publication de deux revues périodiques (*Selezione dello Scolaro* et *Lo Scolaro*), a eu l'occasion de statuer sur les différences existant entre l'action en concurrence déloyale, basée en général sur l'article 2598 du Code civil, qui se rapproche par son contenu de l'article 10^{bis} de la Convention d'Union de Paris, et l'action découlant de l'article 102 de la loi sur le droit d'auteur. La Cour suprême a estimé que l'une et l'autre actions judiciaires sont fondées sur le fait que la reproduction ou imitation doit produire une confusion entre des activités concurrentes, avec le danger d'un détournement de la clientèle et qu'en conséquence la différence se manifeste uniquement dans la sphère d'application respective. En effet, l'article 102 de la loi sur le droit d'auteur comporte l'application des mêmes principes qui sont à la base de l'action découlant de l'article 2598 du Code civil.

10. — Le contrat d'édition a donné lieu, ces derniers temps en Italie, à des décisions jurisprudentielles assez intéressantes.

Il faut rappeler que le contrat d'édition, dans le cadre des dispositions générales relatives à la transmission des droits d'utilisation sur une œuvre de l'esprit (article 2581 du Code civil et articles 107 à 110 de la loi sur le droit d'auteur) est réglementé, comme tel et en tant que contrat-type, par les articles 118 à 141 de la loi sur le droit d'auteur.

Ni le Code civil, ni la loi spéciale ne citent, toutefois, le « droit d'édition » parmi les différentes facultés exclusives sur l'œuvre de l'esprit et on disente, en doctrine, pour savoir si le contrat d'édition rentre dans les transmissions purement translatives ou dans les transmissions constitutives (voir mon ouvrage *Contratto di edizione*, Ed. Giuffrè, Milano, 1965). En tout cas, l'édition, dans la loi italienne, se rattache au droit de reproduction-papier et au droit de mise dans le commerce, tandis que le droit de publication, et notamment de première publication, joue un rôle essentiel dans l'économie du contrat. D'autre part, des dispositions impératives de la loi, qui ont comme justification la défense de l'auteur en tant que « partie faible » du contrat et la défense des intérêts culturels d'ordre public, dominent et limitent, en quelque sorte, la libre volonté contractuelle des parties (par exemple, la durée du contrat ne peut excéder *ex lege* vingt années).

A propos des décisions jurisprudentielles dans le domaine du contrat d'édition, je me bornerai à en rappeler deux de la Cour de cassation.

Dans la première (n° 2780, du 19 octobre 1963, Angyal c. Bonechi, *Il Diritto di Autore*, 1964, p. 327), la Cour suprême

a mis en lumière, sur la base des articles 123 et 131 de la loi sur le droit d'auteur, le principe de caractère général, essentiel pour établir la structure juridique du contrat d'édition dans le système italien, à savoir que l'intérêt, pour l'auteur protégé par la loi, à la diffusion de l'œuvre est tout à fait indépendant de l'intérêt de nature économique. A mon avis, la diffusion de l'œuvre constitue la « cause » essentielle du contrat. De là, deux conséquences: la première est que l'auteur peut s'opposer au prix des exemplaires de l'œuvre fixé ou modifié par l'éditeur, si cela est de nature à porter un préjudice grave à ses intérêts et à la diffusion de l'œuvre (article 131); la deuxième est que l'auteur possède un droit de contrôle des exemplaires de l'œuvre (article 123), qui se manifeste également dans le cas où la rétribution est fixée d'une façon unitaire, à forfait, et non au pourcentage.

11. — Par une autre décision (n° 275, du 3 février 1964, *Soc. Fabbri editore c. Marotta, Il Diritto di Autore*, 1964, p. 167), la Cour suprême a retenu, même sur la base du principe général fixé par l'article 1455 du Code civil, que la constatation de la gravité de l'inaccomplissement par l'auteur de la livraison du manuscrit à l'éditeur (par la loi, article 127, la publication de l'œuvre doit se faire dans le délai fixé par le contrat, qui ne peut être supérieur à deux ans, à compter du jour de la remise effective de l'exemplaire complet de l'œuvre) doit s'inspirer d'un critère de relativité permettant de coordonner l'appréciation de l'élément objectif avec celle de l'élément subjectif, à savoir l'intérêt concret de l'autre partie à l'exécution de la prestation dans le délai. Le délai maximum biennal fixé par la loi à l'article 127 est établi, ainsi en a jugé la Cour suprême, uniquement dans l'intérêt de l'auteur et non, en même temps, dans celui de l'éditeur.

On voit donc que, dans l'interprétation des différentes clauses de la loi en matière de contrat d'édition, on tient compte de la position de l'auteur dans ses rapports avec l'éditeur, non seulement pour sauvegarder les intérêts de la « partie faible », comme on l'a déjà remarqué, mais également et surtout pour sauvegarder ses intérêts moraux et spirituels.

12. — L'éditeur, s'il joint, sur la base du contrat et pour les œuvres protégées, de certaines prérogatives découlant de la loi sur le droit d'auteur, est en même temps un industriel, un producteur, et le livre ainsi que toutes autres publications sont également des produits industriels. L'œuvre éditée peut donc, dans le phénomène économique de la diffusion des exemplaires et en ce qui concerne les rapports entre éditeurs, donner lieu à des compétitions mercantiles qui peuvent nous ramener au thème de la concurrence, soit sous l'aspect de la concurrence limitée par contrat, soit sous l'aspect de la concurrence déloyale.

Un cas assez singulier de violation du pacte de non-concurrence, relatif à une revue de droit administratif (*Il Foro amministrativo e delle acque pubbliche*) et qui avait déjà donné lieu à une longue procédure judiciaire et, entre autres, à un arrêt de la Cour de cassation ayant beaucoup préoccupé les milieux intéressés et la doctrine, notamment à l'égard du problème de la protection des maximis de jurisprudence (voir « Lettre d'Italie », *Le Droit d'Auteur*, 1960, p. 254), a été, enfin, tranché par la Cour d'appel de Florence (6 juin 1962,

Giuffrè c. Soc. Italedi e Scotto, Il Diritto di Autore, 1964, p. 44). La Cour a jugé qu'un pacte par lequel un éditeur s'engage à ne pas publier des revues dans un domaine déterminé doit être considéré comme violé, même si l'éditeur ne publie pas une revue nouvelle, par le fait qu'il se borne à poursuivre l'édition d'une revue publiée et diffusée depuis longtemps par un autre éditeur, dont il a repris l'entreprise (sur les limitations contractuelles à la concurrence, voir Guglielmetti, *Limiti negoziali alla concorrenza*, Padova, 1961, p. 70).

13. — En matière de concurrence déloyale entre éditeurs, notamment sous l'aspect de la concurrence dite parasitaire, un cas soumis au jugement du Tribunal de Milan a également attiré l'attention de la doctrine.

Il s'agissait de la réalisation, envisagée en Italie par certains éditeurs italiens (Soc. Collana Premi Nobel per la letteratura e Società Fratelli Fabbri editori), en accord avec un éditeur français ayant déjà réalisé une telle idée en France, de la publication d'une collection d'œuvres littéraires dédiée aux écrivains Prix Nobel de littérature et précédée dans chaque volume par une présentation sur la concession du Prix Nobel et sur d'autres données. Dans le délai nécessaire à la réalisation de cette idée, d'autres éditeurs italiens avaient annoncé au public une collection avec le titre *Scrittori nel mondo: i Nobel*. D'où le litige judiciaire.

Le Tribunal de Rome, après avoir constaté dans sa décision que l'idée de la publication d'une collection d'auteurs déterminés ne constitue pas une création intellectuelle, constitutive d'un bien immatériel analogue aux œuvres de l'esprit ou aux inventions industrielles, a souligné que l'imitation d'une initiative commerciale ou industrielle ne donne pas lieu, en elle-même, à une activité qui touche les principes de concurrence contraire aux usages honnêtes en matière industrielle ou commerciale ni, en particulier, à un acte de concurrence parasitaire (sur la concurrence parasitaire, spécialement en doctrine italienne, voir les différents articles de Franceschelli dans la *Rivista di diritto industriale*, respect. 1956, I, p. 265; 1959, II, p. 261; 1962, II, p. 12; et Bonasi Benucci, *Tutela della forma nel diritto industriale*, Ed. Giuffrè, Milano, 1963, p. 130).

14. — Dans mes « Lettres » précédentes, j'ai souvent et longuement rendu compte des litiges judiciaires tendant à faire constater le plagiat d'une chanson et, en général, de productions de la musique populaire, en mettant en lumière les éléments constitutifs du plagiat dans l'application des principes auxdites catégories d'œuvres.

Ne voulant pas me répéter, je renvoie les lecteurs à ce que j'ai écrit, notamment dans ma « Lettre » publiée en 1960, en constatant encore une fois, d'une part, que le nombre toujours croissant de compositions de musique populaire multiplie les possibilités de répétition, même involontaires, de phrases et de mesures d'autres compositions du passé et, d'autre part, que les chansons qui ont le plus grand succès auprès du public sont, souvent pour des raisons qui n'ont rien à voir avec des raisons d'ordre spirituel, les plus sujettes aux accusations de plagiat devant les tribunaux.

La Cour d'appel de Rome (1^{re} Section civile, 21 novembre 1964, *De Marco c. Modugno, Migliacci et Soc. Curci, Il Diritto*

di Autore, 1965, p. 22), dans une action en plagiat contre le compositeur Modugno pour sa chanson à grand succès *Nel blu dipinto di blu*, a rejeté, en confirmant la décision du tribunal, l'action intentée par l'auteur d'une chanson précédente *Il castello dei sogni*. A cet égard, la Cour d'appel a remarqué que l'élément individualisant une chanson populaire doit être évalué en tenant compte du résultat expressif et représentatif de l'œuvre dans son ensemble. L'identité de quelques mesures musicales entre deux compositions, si elle concerne la technique plutôt que l'élément expressif des compositions en question, ne touche pas à la contribution originale et distincte sous l'aspect créateur. Dans le cas d'espèce, le consultant technique au procès devant le tribunal avait constaté que le caractère des deux chansons était profondément différent, du fait qu'était profondément différente l'idée représentative de l'une et de l'autre. En effet, tandis que dans la chanson *Nel blu dipinto di blu* son auteur exprimait l'enthousiasme, l'espoir, la joie de vivre, dans *Il castello dei sogni* l'uniformité de la formule rythmique exprimait un sentiment de mélancolie, de recueillement et de regret.

Une autre chanson à grand succès, *Romantica* de Rascel (Renato Ranucci), qui a gagné le Festival de San Remo de 1960, a été accusée de plagiat par rapport à une chanson précédente, *Angiulella*, de Nicola Festa.

Les problèmes à résoudre étaient, dans ce cas, plus complexes, étant donné que certains des consultants techniques avaient constaté une possibilité de confusion entre l'une et l'autre des deux chansons. Mais le tribunal (Tribunal de Rome, 1^{re} Section civile, 10 mai 1965, Ranucci c. Festa et S. p. A. Titanus, *Il Diritto di Autore*, 1965, p. 178), a estimé que dans ce domaine on ne pouvait pas recourir à la notion de possibilité de confusion, propre aux marques de fabrique, ou à celle de concurrence déloyale et qu'il fallait, au contraire, examiner les deux œuvres du point de vue des éléments créateurs de l'une et de l'autre. Une telle position systématique me semble correcte. En effet, le public « moyen » peut confondre une œuvre de l'esprit avec une autre, sans qu'un tel fait puisse être déterminant dans la constatation d'un plagiat. Dans le domaine des œuvres de l'esprit, la notion de « confusion » peut être déterminante pour le titre, en tant que signe distinctif d'une œuvre déterminée, mais non pour l'œuvre, en tant que telle. Dans le cas de l'œuvre musicale, a remarqué le tribunal dans sa décision, l'« auditeur moyen » auquel on devrait se référer si on reste dans la notion de possibilité de confusion est celui qui se borne à saisir dans la composition certaines correspondances et certaines résonances. Mais il n'y a pas plagiat, au sens du droit d'auteur, si la représentation idéologique est différente. L'identité de certaines mesures musicales peut avoir un aspect juridique en ce domaine seulement si celles-ci constituent un élément créateur et représentatif « autonome », même dans le cadre d'une reproduction partielle de l'œuvre.

Une telle décision, je le répète, est à mon avis absolument correcte, mais je ne sais pas si l'évolution du droit d'auteur ne conduira pas dans l'avenir, pour certaines catégories de productions littéraires, artistiques et scientifiques ayant une structure et une destination particulières afin de répondre à certains besoins collectifs, de masse (non moins urgents, dans

le monde moderne, que les besoins traditionnels), à pousser le législateur à édicter des modalités de protection (toujours dans le cadre du droit d'auteur) qui correspondent de plus près à la réalité des choses.

15. — La reproduction non autorisée de l'œuvre de l'esprit, avec respect de la paternité de l'auteur, rentre dans les utilisations illicites de l'œuvre, soumises, dans le système italien, également à des sanctions pénales, les violations du droit moral (par exemple, dans le cas de plagiat) constituant une circonstance aggravante (article 171. dernier alinéa, de la loi sur le droit d'auteur).

Parmi les actions au civil, l'action en dommages-intérêts ne constitue pas l'action essentielle parmi celles qui peuvent être employées pour la défense des droits de l'auteur sur son œuvre. On peut dire que les actions principales sont plutôt l'action en interdiction et celles en destruction des exemplaires et en publication de la décision judiciaire dans la presse. Il faut également rappeler que, dans le système italien, les dommages non patrimoniaux peuvent être réparés seulement dans certains cas où il y a un fait illicite du point de vue pénal (article 2059 du Code civil; article 185 du Code pénal).

Lorsque, donc, l'auteur se borne à demander, par une action au civil, les dommages-intérêts pour la reproduction non autorisée de son œuvre, les principes à appliquer sont uniquement ceux de caractère général en la matière, à savoir le dédommagement de la perte subie et du gain dont on a été frustré. Mais le juge peut, dans certains cas, recourir pour déterminer le montant précis des dommages à une évaluation équitable des différentes circonstances.

Dans une telle situation de droit, peut-on affirmer que, pour déterminer le montant des dommages causés à un peintre dont l'œuvre a été reproduite sans son consentement, il faut se référer uniquement à ce que l'auteur aurait pu demander pour son autorisation eu égard à la situation du marché artistico-économique ?

La Cour d'appel de Rome, dans sa décision du 27 février 1964 (S. p. A. Alitalia c. De Chirico, *Il Diritto di Autore*, 1965, p. 20), a affirmé un tel principe, en jugeant l'appel de la Société Alitalia contre une décision du tribunal ayant alloué au peintre italien bien connu De Chirico la somme de 1 400 000 lires en dommages-intérêts (De Chirico avait demandé cinq millions de lires) pour la reproduction non autorisée, sur un calendrier de ladite société d'aviation, du tableau du peintre intitulé *I manichini*. La Cour d'appel, en accueillant l'appel de l'Alitalia, a réduit l'indemnité à 300 000 lires, sur la base du principe ci-dessus énoncé. Mais, même si, dans le cas d'espèce, le calendrier avait été distribué gratuitement, même si l'auteur n'avait pu démontrer les dommages qu'une telle reproduction avait causés à l'utilisation économique future de son tableau, on peut douter du principe en question.

En effet, il peut sembler contraire à l'équité que les dommages-intérêts pour une reproduction illicite en plusieurs exemplaires, même si ces dommages ne peuvent être déterminés par l'auteur de façon précise dans leur montant, soient équivalents au prix (sur la base du marché) d'une licence volontairement et librement accordée.

III. Relations internationales

16. — L'Italie, depuis presque un quart de siècle (loi sur le droit d'auteur de 1941) a réglementé, dans un cadre systématique assez complet, les « droits connexes à l'exercice du droit d'auteur »; entre autres, les droits des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, en distinguant toutefois très nettement la protection du droit d'auteur proprement dit (chapitre I^{er} de la loi) de celle desdits droits (chapitre II), et cela en raison de la différence de nature de ce qui justifie la protection de l'objet des droits en question et en raison des diverses exigences économiques, culturelles et sociales.

D'autre part, le Gouvernement italien avait déjà auparavant pris l'initiative, au sein de l'Institut international de Rome pour l'unification du droit privé, de réglementer une telle protection sur le plan international, et les projets de Samaden de 1939 reflètent cette direction d'idées prise par notre pays. Après la deuxième guerre mondiale, ce fut également le Gouvernement italien qui, en juillet 1952, à l'occasion de la 4^e session du Comité permanent de l'Union de Berne, à Neuchâtel (et à la suite de la réunion à Rome, en novembre 1951, du Comité d'experts qui rédigea le premier avant-projet de Convention internationale en la matière), exprima le vœu et le désir de pouvoir tenir à Rome la Conférence diplomatique y relative et le plus tôt possible. Ce vœu précéda l'invitation officielle du Gouvernement italien, qui conduisit à la réunion de Rome, du 10 au 26 octobre 1961, de la Conférence intergouvernementale, laquelle, sous les auspices de l'Organisation internationale du Travail, de l'Unesco et de l'Union de Berne, adopta le texte de la première Convention internationale en la matière.

Il peut donc sembler assez surprenant que l'Italie, après avoir joué un rôle de tout premier plan à ce sujet, n'ait pas encore ratifié la Convention de Rome, laquelle, aux termes de son article 25, est entrée en vigueur le 18 mai 1964, à savoir trois mois après la date du dépôt du sixième instrument de ratification, d'acceptation ou d'adhésion.

De telles situations qui peuvent paraître étranges se présentent, hélas! fréquemment. En effet, la présence d'intérêts discordants dans un pays déterminé peut influencer la solution de certains problèmes selon le poids que l'une ou l'autre catégorie d'intérêts peut mettre dans la balance à un moment déterminé. Et, pour nous borner au droit d'auteur et à notre pays, une telle situation s'est également manifestée à propos de la question de la durée de la protection, où les initiatives italiennes bien connues ont été devancées par les réalisations de la nouvelle loi de la République fédérale d'Allemagne, qui a fixé le délai général de la durée de protection à 70 ans *post mortem auctoris*.

Pour en revenir au problème de la ratification de la Convention de Rome, j'ai observé dans une « Lettre » précédente (voir *Le Droit d'Auteur*, 1962, p. 270) qu'avant de procéder à une telle ratification, il aurait fallu, à mon avis, notamment en raison de l'article 26 de la Convention, mettre en harmonie les articles 80 à 85 de la loi italienne sur le droit d'auteur, relatifs aux droits des artistes exécutants, avec les articles 7

et 19 de la Convention. D'autre part, de petits ajustements ultérieurs de la loi nationale étaient à prévoir si on ne voulait pas se trouver en présence d'une discrimination entre les droits des nationaux et les droits des étrangers, étant donné que la Convention, comme il est bien connu, règle uniquement les rapports internationaux et non les rapports intérieurs.

Le Comité consultatif permanent gouvernemental pour le droit d'auteur, en présence d'une telle situation, a estimé par son avis des 4-5 juin 1962, pris à la majorité des voix, que tous ces problèmes auraient perdu une grande partie de leur importance si le dépôt de l'instrument de ratification de la Convention auprès du Secrétaire général de l'ONU, aux termes du paragraphe 3 de l'article 24, s'était accompagné des déclarations et notifications prévues par l'article 6, paragraphe 2, par l'article 16, paragraphe 1, lettre a) (i) et lettre b), et par l'article 17.

Mais la ratification rapide souhaitée par le Comité gouvernemental italien n'a pas eu lieu jusqu'à ce jour, étant donné que les catégories les plus directement intéressées et notamment celles des artistes et des producteurs de phonogrammes ont insisté et insisté encore pour une ratification sans réserves.

Devant une telle situation, on peut se demander s'il est convenable de renvoyer encore la ratification, même si elle était accompagnée des déclarations et notifications précitées, notamment pour les considérations suivantes: 1^o lesdites déclarations et notifications peuvent à tout moment, en vertu de l'article 18 de la Convention, être réduites dans leur portée ou retirées; 2^o la législation italienne est déjà très avancée en la matière, étant donné que même les dispositions de l'article 12 de la Convention, relatif aux utilisations secondaires, sont pleinement satisfaites par l'article 73 de la loi intérieure; 3^o en attendant d'apporter à la loi sur le droit d'auteur les ajustements nécessaires pour ne pas avoir de différences de protection entre nationaux et étrangers, ou pourrait, à partir du moment de la ratification, jouir de la réciprocité de protection dans les rapports avec les autres pays ayant également ratifié la Convention, avec un avantage évident pour les intéressés italiens (pour toute question se référant à la Convention de Rome par rapport à la législation italienne, voir ma monographie *La Convenzione internazionale per la protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione*, Ed. SIAE, Roma, 1963). Mais la question n'est pas encore tranchée. Et la disparition, en décembre dernier, du Président du Comité consultatif permanent pour le droit d'auteur, M. Andrea Torrente, président de Chambre à la Cour de cassation, professeur de Droit privé à la Faculté des Sciences politiques de l'Université de Rome, et qui, en dirigeant sagement depuis deux ans le Comité gouvernemental, avait déjà nommé un Comité restreint au sein de la Commission de révision de la loi sur le droit d'auteur, pour l'étude de la question susdite, et déjà organisé son travail à cet égard, rendra plus lente, vraisemblablement, la procédure pour la ratification, que je souhaite, de la Convention de Rome.

JURISPRUDENCE

BRÉSIL

Droit d'exécution en matière de films cinématographiques

(Brasilia, Haute Cour fédérale, 8 septembre 1965. — Recours extraordinaire. — Ciné Delta Ltda et autres c. Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música)

Sommaire : *Droit d'auteur.* Droit des compositeurs relativement à leur musique incluse dans les films cinématographiques. Le fait par le compositeur d'autoriser l'inclusion de sa musique dans des films, même à titre onéreux, n'implique pas son renoncement à percevoir lui-même, lors de la projection, une rémunération convenable pour la reproduction musicale dans chaque projection-exécution du film sonore.

Demande en justice de la part des usagers contre la défenderesse, mandataire des compositeurs, afin d'annuler l'accord sur cette rémunération sous le prétexte qu'il s'agit là d'un accord fondé sur une faute de droit. Rejet de la demande. Recours extraordinaire jugé en session plénière. Rejet à l'unanimité.

Rapport de M. le Ministre Gonçalves de Oliveira

Monsieur le Président, il s'agit d'une demande ordinaire introduite par les demandeurs, des usagers de films, contre la défenderesse, mandataire de compositeurs de musique, dans le but d'annuler l'accord qu'ils avaient établi au sujet du paiement de droits d'auteur relativement à la musique incluse dans des films projetés.

En réfléchissant mieux sur cet accord, les demandeurs postulent la reconnaissance d'une faute de droit, en alléguant qu'ils se sont obligés à un paiement sans cause et que, pour cela même, ils ne sont obligés, de droit, à aucun paiement. Ils soutiennent la thèse selon laquelle le compositeur, en autorisant l'inclusion de la musique dans le film, moyennant le paiement de droits d'auteur par le producteur, n'a droit à aucun autre versement de la part des usagers, car c'est justement pour cela, pour la projection, que la musique est incluse dans le film.

La demande a pour but l'annulation de l'accord et la restitution des sommes versées, avec les conséquences de droit.

La demande a été rejetée dans les première et deuxième instances. L'arrêt faisant l'objet du recours, rapporté par l'éminent juge-conseiller Mauro Gouveia Coelho, met en évidence la question de droit¹:

« Dans le mérite, la controverse se présente comme suit: le compositeur musical ayant permis, moyennant rémunération, que sa musique soit incorporée dans le film a-t-il encore le droit de percevoir un paiement par projection, lorsque la musique est entendue lors de la projection du film? Chez nous, il n'existe pas de règle légale à ce sujet. »

L'éminent rapporteur passe alors à la doctrine classique:

« La doctrine la plus ancienne et généralement acceptée prétend que le compositeur cède seulement au producteur le droit d'adaptation, c'est-à-dire de reproduction ou d'édition, et pas celui de projection ou d'exécution; pour cela, il a la faculté de percevoir auprès de l'usager ce qui est désigné „petit droit d'auteur”, semblable à celui versé pour l'exécution publique de disques ou faite par des orchestres. Pour ses adeptes, le film sonore ne forme pas un tout organique et ses éléments visuels et musicaux ne se fondent pas de façon à perdre leurs caractéristiques. Techniquement, le film sonore est une juxtaposition et une synchronisation de l'image et du son, les bandes respectives étant matériellement distinctes, bien qu'ayant comme soutien la même pellicule transparente. Dans cette conception, sous son aspect de droit, l'exposé de Claude Mayer est classique (*Le droit d'auteur et le cinéma*, Librairie technique et économique, Paris, 1936). L'œuvre cinématographique réunit d'une façon matérielle, *sui generis*, l'exercice de deux droits: celui d'édition ou de reproduction et celui d'exécution ou de représentation publique. Pour ce dernier, il faut posséder le film qui reproduit l'œuvre. Quoique réunis originaire-

ment, les divers droits peuvent, ensuite, avoir des titulaires distincts. En argumentant qu'en matière de propriété intellectuelle, toute cession doit être interprétée restrictivement, il faut savoir que la permission pour l'adaptation de la musique au film ne comprend que le droit d'utiliser la musique pour la production du film, le droit d'exécution publique n'y étant pas implicite. Seule une convention expresse pourrait étendre la cession pour y comprendre l'exécution. Mais, d'une façon générale, le compositeur cède au producteur uniquement le droit d'édition ou de reproduction de la musique et pas celui d'exécution publique. La situation est identique à celle de l'éditeur ou de l'enregistreur de musique qui n'a pas transmis et ne peut pas transmettre à la personne qui lui achète le livre de musique ou le disque le droit d'exécution publique. Percevant l'objection dérivant du but même de l'œuvre cinématographique, faite pour être projetée en public, le Professeur Henri Desbois, de la Faculté de droit de l'Université de Grenoble, écrit:

„Au premier examen, une conception vient naturellement à l'esprit puisque l'œuvre cinématographique est destinée à la projection publique, les coauteurs ont transmis au producteur, en même temps que le droit de reproduction, celui de représentation; l'un ne va pas sans l'autre, sinon le but de l'entreprise ne pourrait être atteint.

Cependant, une réaction très vive se manifeste contre ces conclusions. Le projet de loi français contient une solution qui comporte un préjugé favorable à la dissociation des deux droits: car, si le droit de reproduction est cédé au producteur, qui fait fonction d'éditeur, en revanche le droit de projection fait l'objet d'un *mandat*, dont le producteur est investi (cf. articles 24, alinéa 3, et 114, alinéa 2). On conçoit donc que les deux prérogatives ne soient pas réunies entre les mains du producteur, puisque cession et mandat constituent deux contrats distincts et parfaitement séparables (cf. n° 697).”

Le Professeur Desbois conclut: „La jurisprudence française et de nombreuses décisions des tribunaux étrangers se prononcent dans le sens de la dissociation: les compositeurs de musique ne cèdent pas nécessairement le droit de projeter la bande sonore en même temps que la bande visuelle lorsqu'ils consentent à l'incorporation aux œuvres cinématographiques de créations préexistantes ou réalisées spécialement pour un film déterminé” (*Le droit d'auteur*, Librairie Dalloz, Paris, 1950, n° 710, p. 723). »

Ensuite, il se rapporte à une nouvelle conception doctrinaire:

« Il est certain qu'à côté de cette doctrine classique, une autre est en train de se former, nouvelle, laquelle, impressionnée par le progrès de la technique du cinéma, voit dans la production cinématographique une œuvre nouvelle, autonome, où il y a une véritable fusion des éléments plastiques et sonores, dans une nouvelle composition sans possibilité de séparation d'éléments. De cette façon, ce n'est plus la musique originale que l'on entend, mais une autre qui a pris de la couleur et de la forme, dans une pénétration mutuelle d'images et de sons. Et cela correspond à un art nouveau qui n'est pas ni dessin, ni photographie, peinture ou musique, mais leur fusion générale, sous la dynamique du mouvement. C'est une autre création artistique sur laquelle le compositeur de la musique primitive n'a plus le droit de projection ou d'audience publique; voilà qu'il s'agit d'une nouvelle création intellectuelle. C'étaient les grands films, dits artistiques, qui ont transmis cette impression. Dans *La Obra Cinematográfica frente al Derecho*, Satanowsky, adepte de cette conception, en mentionnant *Fantasia* de Walt Disney, parle de l'interdépendance et de compénétration du mouvement et du rythme, du dessin et de la couleur, avec la structure mélodique, l'un entraînant l'autre: *Su belleza no es restringida para unos cuantos privilegiados, sino accesible a todos los oyentes y espectadores. Los autores y realizadores han elegido de las composiciones las partes más interesantes, las melodías más atractivas y las han modificado, adaptado o interpretado en la forma más conveniente para que la obra cinematográfica resulte atractiva y ágil, pero al mismo tiempo profunda, artística y vigorosa. Por eso*

¹⁾ Publié dans *Le Droit d'Auteur*, août 1961, p. 229.

los que conocen a fondo la musica clasica se han sentido defraudados. No han podido escuchar la obra original de los compositores. Et il conclut: En síntesis, no hay ejecución de obras adaptadas, sino una obra nueva, la cinematográfica, que aprovecha de aquélas en la medida y forma más apropiada para la expresión de su manera artística (ces mots ont été soulignés par l'auteur) (*op. cit.*, vol. 1, p. 579-581 *passim*). Dans cette ligne se placent les études de Ruszkowsky, Pupikofer, François Hepp, Mouchet²⁾.

« Mais il est évident que l'œuvre cinématographique n'a pas atteint d'une façon générale cette situation supérieure, dont les exemples sont encore rares. Dans un avenir plus ou moins proche, en tenant compte du progrès de la technique et des exigences d'un public plus sensible, le septième art parviendra réellement à avoir une unité de contexture, de manière à fondre les éléments plastiques et sonores qui ne pourront pas être séparés comme des choses autonomes. Jusque-là, en attendant que l'on arrive à cette perfection, la conception classique de la séparation des bandes sonores et visuelles, dans l'audience publique de la musique en synchronisation avec l'image, continuera à discipliner juridiquement les rapports entre les compositeurs, les producteurs et les usagers. Cela a un relief spécial chez nous en conséquence de l'adhésion du Brésil à la Convention de Berne, revisée à Bruxelles en 1948, et que nous avons ratifiée par le décret n° 34 954, du 18 avril 1954. Dans l'article 14 de la Convention, on proclame que „les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit exclusif d'autoriser: 1º l'adaptation et la reproduction cinématographiques de ces œuvres et la mise en circulation des œuvres ainsi adaptées ou reproduites; 2º la représentation publique et l'exécution publique des œuvres ainsi adaptées ou reproduites”. Par conséquent, il est reconnu, dans le travail musical (œuvre artistique) qui s'incorpore dans l'œuvre cinématographique (reproduction cinématographique) l'existence du droit d'auteur de façon économique, sous deux aspects: a) adaptation et reproduction; b) représentation et exécution publiques. Le premier n'entraîne pas le deuxième, de manière que sa cession ne vide pas le droit d'auteur quant à l'exécution publique. »

Et il conclut comme suit:

« Il en résulte qu'il n'y a pas lieu de parler de faute de droit dans l'accord que les usagers ont établi avec les compositeurs de musique, par l'intermédiaire de leurs associations, pour le paiement du droit d'auteur d'exécution publique. Dans la controverse de doctrines juridiques sans opposition à la loi positive, la volonté des parties reste libre. Cette liberté d'option ne peut jamais constituer une faute de droit. Satanowsky lui-même reconnaît que s'il existe un contrat à ce sujet, il n'y a aucun problème: *Ante la existencia de una clausula expressa no se plantea problema alguno, pues en esta materia la voluntad de las partes es soberana* (*op. cit.*, p. 565).

« Ces considérations apportent la solution des deux demandes en justice décidées par l'arrêt dont appel, lequel demeure confirmé. »

Conformément à ce qui a été décidé, l'arrêt a le sommaire suivant:

« Faute de droit. La faute de droit n'est pas capable d'annuler un contrat lorsqu'il s'agit de matière non réglée par une loi, de doctrine controversée, et qui, par son but licite et son absence de prohibition légale, est laissée à l'autonomie de la volonté (article 82 du Code civil).

« Oeuvre cinématographique. Droit d'auteur du compositeur de musique incluse dans le film. Il est licite au compositeur, en cédant au producteur cinématographique le droit de reproduction de la musique, de réservé, pour le percevoir auprès de l'usager, le droit d'audition ou de projection publique. »

Le recours extraordinaire a été admis en raison de la divergence signalée. Le Tribunal de Minas avait décidé, au passage, dans une demande possessoire, que:

« Une fois le droit cédé au producteur du film, il n'est plus licite à l'auteur de l'œuvre de répéter la perception auprès de l'usager qui le projette (13, arrêt).

« De cette manière, on doit tenir pour certain que le musicien qui a vendu son droit d'auteur au producteur lui en transmet la possession, puisque le détachement de l'ouvrage filmé est impraticable. Le cas ne se compare absolument pas au simple enregistrement musical (15, appel).

« La musique est considérée comme intégrée dans les films et la possession transférée au producteur en est cédée à l'usager (16v, opposition en justice). »

Et dans l'appel n° 19 893, le premier « Corps-de-Juges » a rejeté l'appel contre une telle décision.

Le Procureur général est d'avis que *Ciné Delta Ltda* a recouru, en voie extraordinaire, en vertu des lettres a) et d) de l'article 101, III. de la Constitution fédérale, contre l'arrêt 302, rendu par la Cinquième Chambre civile du Tribunal de justice de l'Etat de Guanabara, sous allégation d'atteinte à l'article 14 de la Convention de Berne et de quelle de jurisprudence.

L'énoncé de la vénérable décision contre laquelle il est recouru a été reproduit ci-dessus.

L'illustre juge-conseiller Mauro Coelho, rapporteur de l'appel, dans sa voix érudite, agréée à l'unanimité, a jugé ainsi (307, *in fine*):

« Dans l'article 14 de la Convention, on proclame que les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit exclusif d'autoriser: 1º l'adaptation et la reproduction cinématographiques de ces œuvres et la mise en circulation des œuvres ainsi adaptées ou reproduites; 2º la représentation publique et l'exécution publique des œuvres ainsi adaptées ou reproduites.

« Il est donc reconnu, dans le travail musical (œuvre artistique) qui s'incorpore dans l'œuvre cinématographique (reproduction cinématographique) l'existence du droit d'auteur de façon économique, sous deux aspects: a) adaptation et reproduction; b) représentation et exécution publiques. Le premier n'entraîne pas le deuxième, de manière que sa cession ne vide pas le droit d'auteur quant à l'exécution publique. Il en résulte qu'il n'y a pas lieu de parler de faute de droit dans l'accord que les usagers ont établi avec les compositeurs de musique, par l'intermédiaire de leurs associations, pour le paiement du droit d'auteur d'exécution publique. »

La thèse controversée est celle de définir si, du fait de l'exécution publique de musique incorporée dans les bandes sonores des films projetés par les demandeurs dans les locaux de leurs cinémas, les œuvres musicales sont soumises au paiement des droits d'auteur.

En partant du principe selon lequel la musique incluse dans les films par les producteurs cinématographiques a obligatoirement sa synchronisation autorisée par le compositeur, les demandeurs estiment que sa projection dans les locaux de spectacles publics (cinémas) est exempte d'une autre autorisation à cette fin.

Le contrat avec la référence 8/9, dont les demandeurs sollicitent l'annulation judiciaire, a prévu le principe ci-dessus exposé au sujet du paiement des droits d'auteur relativement à la musique incluse dans les films projetés. Comme l'éminent rapporteur de l'appel l'a bien signalé, il n'existe chez nous aucune règle légale à ce sujet. Dans la controverse de doctrines juridiques, sans opposition à la loi positive, la volonté des parties demeure libre. Cette liberté d'option ne peut jamais constituer une faute de droit.

Ex positis, en nous en rapportant à la décision recourue, ainsi qu'aux contre-raisons des défendeurs, nous sommes d'avis que l'appel ne doit pas être pris en considération ou, en cas contraire, que la respectable Haute Cour fédérale lui refuse agrément, en soutenant la brillante décision faisant l'objet du recours comme irrépréhensible.

Tel est le rapport.

Arrêt

Monsieur le Ministre Gonçalves de Oliveira (Rapporteur)

Monsieur le Président, la question discutée dans le présent recours extraordinaire est de la plus haute importance juridique. C'est pourquoi j'ai apporté le recours à jugement par devant vous tous, aux fins d'une décision accréditée de la part de cet illustre Collège judiciaire.

Il s'agit du droit d'auteur des compositeurs qui ont autorisé l'insertion d'œuvres musicales dans des films cinématographiques — et si, dans ce cas, ayant autorisé une telle inclusion moyennant rémunération, ils ont le droit d'être rémunérés par les usagers des films lors de l'exécution de la même musique.

La controverse juridique existe au sujet du droit d'auteur de l'œuvre musicale reproduite. La doctrine européenne, admise dans la Convention de Berne, reconnaît deux droits distincts, qui ne se confondent pas, à savoir: le droit d'édition et le droit d'exécution.

²⁾ Secrétaire-adjoint du Conseil panaméricain de la CISAC.

La Cour de Liège, dans un arrêt remarquable (du 12 janvier 1940), en confirmant la décision antérieure (du 5 juillet 1939), a décidé que la partie musicale du film bénéficie d'une protection séparée (« *la partie musicale restait protégée en soi* »).

En effet, par cette mémorable décision, mentionnée par Pierre Recht dans un ouvrage spécialisé (*Le droit d'auteur sur les exécutions publiques des œuvres musicales*, Bruxelles, 1960), ce droit d'auteur du compositeur de musique a été expressément proclamé: « *en collaborant à la production du film, le compositeur n'autorise que l'enregistrement* ». Mais cette autorisation n'implique pas l'exécution publique de l'œuvre musicale: « *cette autorisation n'emporte pas celle d'exécuter publiquement l'œuvre enregistrée* ».

Il est inexact d'affirmer que le film sonore constitue un tout organique, dont les éléments (images et sons) se fusionneraient au point de perdre toute individualité propre (*op. cit.*, p. 73, n° 105). C'est ce que la Cour de Bruxelles avait aussi décidé: « *le compositeur tient de la loi deux droits exclusifs, distincts et indépendants l'un de l'autre: autoriser la reproduction et permettre l'exécution publique* » (Cour de cassation, 11 novembre 1943; Pierre Recht, *op. cit.*, n° 104).

Comme le Professeur Henri Desbois, cité dans l'arrêt faisant l'objet du recours, le signale, la jurisprudence française et d'autres tribunaux étrangers se tournent vers cette thèse: les compositeurs de musique ne cèdent pas nécessairement le droit d'édition en même temps que celui de la reproduction sonore (« *Les compositeurs de musique ne cèdent pas nécessairement le droit de projeter la bande sonore en même temps que la bande visuelle, lorsqu'ils consentent à l'incorporation aux œuvres cinématographiques de créations préexistantes, ou réalisées spécialement pour un film déterminé* »; *op. cit.*, n° 710, p. 723).

Comme Hermano Duval l'indique, en se rapportant à des spécialistes de la doctrine, « étant donné que la cession des droits d'auteur ne comporte pas une interprétation extensive, en admettant seulement que l'auteur se soit dépouillé de droit cédés *expressis verbis*, la jurisprudence européenne s'est prononcée, à l'unanimité, pour que la cession du droit de reproduction ou d'adaptation d'œuvre musicale au producteur cinématographique n'implique pas la cession du droit respectif pour l'exécution publique, lequel demeure réservé au compositeur » [Hermano Duval, *Droits d'auteur dans les inventions modernes*, p. 116. *Le Droit d'Auteur*, 1941, p. 43 (Allemagne) et p. 82 (Roumanie); 1942, p. 32 (Belgique); 1943, p. 59 (Slovaquie); 1940, p. 58 (Belgique) et p. 44 (Grèce); 1944, p. 81 (Finlande); 1941, p. 36 (Grande-Bretagne); 1947, p. 21 (France); 1951, p. 116 (France); 1947, p. 19 (France). Pierre Poirier, *Musique cinématographique*, Bruxelles, 1941 (voir *Le Droit d'Auteur*, 1941, p. 156). « *Musique cinématographique et droit d'exécution* », étude de la rédaction du *Droit d'Auteur*, 1945, p. 73. *Le Droit d'Auteur*, 1946, p. 130 (Égypte). Antonio Chaves, « *Sur le droit d'auteur en matière cinématographique au Brésil* ». *Le Droit d'Auteur*, 1951, p. 92 et suiv.; et « *Le droit d'auteur au Brésil* ». *Revue du Tribunal*, 183/525. Arrêt de Laudo de Camargo, *Revue du Tribunal*, 74/227 et 388. Pedro V. Bobbio, *Revue du Tribunal*, 91/293. Contre: *Le Droit d'Auteur*, 1942, p. 130 (France) et 1943, p. 106 (Pays-

Bas)]. « Que l'on ne dise pas », écrit le remarquable monographiste, l'une de nos plus respectables autorités dans la matière, « que l'on ne dise pas que la projection étant la destination normale du film, l'on doive présumer que par la cession des droits de reproduction ou d'adaptation, le compositeur ait, implicitement, autorisé l'exécution publique de la musique qui y est incorporée. Il est impossible d'accepter cette présomption une fois que l'abandon d'un droit ne se presume pas et que les exploitants n'ont pas la preuve que le compositeur, dont la musique avait été incorporée ou film projeté publiquement, avait renoncé à son droit en faveur du producteur » (Hermano Duval, *op. cit.*, p. 117. *Le Droit d'Auteur*, 1950, p. 117; 1942, p. 32; 1941, p. 22 et 36; 1941, p. 38, Haute Cour fédérale. *Rev. Dr.*, 115/191; *Arch. Jud.*, 34/99).

Réellement, les droits sont distincts, ainsi que la doctrine le soutient avec la jurisprudence, et à cette ligne directrice la Convention de Berne (article 14) a donné une force internationale.

La cession, la transmission de droits d'auteur, est interprétée, en effet, restrictivement, selon la meilleure doctrine. Dans le doute, le droit d'exécution revient au compositeur et il n'est pas inclus dans celui d'édition. Les deux droits, naturellement, peuvent être cédés au producteur, comme l'écrit Pierre Recht: « *L'auteur peut naturellement céder son droit d'exécution comme ses autres droits, quoiqu'une telle cession doive être tout à fait claire, expresse, en comprenant, ou non, toutes les façons connues ou inconnues d'exécution. Dans le doute, la propre cession est interprétée aussi restrictivement* » (Pierre Recht, *op. cit.*, n° 72).

Or, dans notre pays, il n'existe pas de loi qui régisse la matière. Néanmoins, nous avons accueilli la Convention de Berne. A défaut de loi et d'une stipulation expresse de la part des compositeurs cédant le droit d'exécution, celui-ci subsiste. Et, en l'espèce, elle a fait l'objet d'un accord que les demandeurs ne peuvent pas répudier, sous allégation de faute manifeste ou d'engagement sans cause.

Les producteurs de films, dans leurs contrats avec les compositeurs, devront être clairs, précis, formulant des clauses expresses en ce qui concerne le droit d'exécution de la musique dans le film destiné à être loué aux exploitants; sinon, conformément à la doctrine et à la jurisprudence, dans le droit d'édition, c'est-à-dire par le fait d'autoriser sa musique à faire partie du film, le compositeur ne renonce pas à percevoir une « *royalty* » de la part de l'usager lors de la reproduction musicale, dans chaque projection-exécution du film sonore.

La justice ne peut pas cesser de protéger les vrais artistes; elle ne peut pas laisser sans défense le talent, dans la concurrence des intérêts; mais, au contraire, elle doit accueillir sous son manteau ceux qui enrichissent les arts, qui rendent plus sublimes les beautés de la vie, en raffinant les sentiments, ceux-là mêmes qui se trouvent toujours sans défense lors de la signature des contrats.

J'ai fait ces considérations, Monsieur le Président, pour conclure à ce que la demande de nullité de l'accord ne soit pas agréée, comme la justice locale en avait décidé.

Comme la divergence invoquée ne s'applique pas à l'hypothèse, je ne prends pas connaissance du recours. Il n'y a pas de violation de loi.

BIBLIOGRAPHIE

Die mehrseitigen völkerrechtlichen Verträge im internationalen gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht [Les conventions multilatérales en matière de protection de la propriété industrielle et du droit d'auteur], par Alois Troller. Un volume de 226 pages. Editeur: Verlag für Recht und Gesellschaft AG, Bâle, 1965. Prix: Fr.s. 48.—.

C'est apparemment la première fois qu'un spécialiste entreprend d'étudier dans leur ensemble et d'une façon systématique les conventions multilatérales en vigueur en matière de protection de la propriété industrielle et du droit d'auteur. Le Professeur Troller, dont la réputation n'est plus à faire, expose dans son ouvrage quelles sont ces conventions internationales et les Etats qui y participent. Il rend compte ensuite, dans un ordre systématique, du contenu de ces conventions et des formes d'organisations qu'elles ont créées.

L'ouvrage est conçu comme un complément à celui que le même auteur a fait paraître en 1952 sous le titre *Das internationale Privat- und Zivilprozessrecht im gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht* [Le droit international privé et la procédure civile en matière de propriété industrielle et de droit d'auteur].

Après avoir consacré un chapitre sur la nature des différents domaines relevant du droit relatif aux biens immatériels, l'auteur énumère dans une première partie principale, sous le titre « Sources du droit », les conventions européennes et extraeuropéennes adoptées en la matière, et rappelle quelle en a été la genèse.

La deuxième et la plus importante partie de l'ouvrage est consacrée au système de la protection juridique instituée par les conventions multilatérales. L'auteur procède sous ce titre à une analyse dogmatique du contenu des conventions.

La troisième partie traite de la protection internationale de la propriété industrielle et du droit d'auteur sur le plan de l'organisation. Il convient de relever spécialement les considérations de l'auteur sur la situation juridique des BIRPI. Elles contiennent des idées dignes d'être prises en considération au moment où il s'agira de régler à nouveau la structure des BIRPI.

L'auteur relève brièvement la grande importance que revêt, pour le développement des conventions internationales, la collaboration des organisations internationales privées.

Les milieux intéressés sont très reconnaissants au Professeur Troller d'avoir entrepris de rassembler une matière souvent peu accessible et de l'avoir exposée avec clarté. Cet ouvrage sera d'une grande utilité pour tous ceux qui ont à s'occuper des problèmes relatifs à la protection internationale de la propriété industrielle et du droit d'auteur. R. W.

* * *

Contratto di edizione — Contratti di rappresentazione e di esecuzione [Contrat d'édition — Contrats de représentation et d'exécution], par Valerio De Sanctis. Un volume de 419 pages, 24 × 17 cm. A. Giuffrè, éditeur, Milan, 1965.

Il faut saluer avec grand plaisir l'étude sur le contrat d'édition et les contrats de représentation et d'exécution, publiée il y a quelques mois par les soins de la maison d'édition A. Giuffrè, à Milan.

La partie consacrée à ces types de contrats est souvent assez modeste dans les traités sur le droit d'auteur en général. Des monographies y relatives sont aussi rares, bien qu'il s'agisse d'une matière qui n'a pas été négligée par les législateurs de plusieurs pays.

D'autre part, la valeur de cette étude gagne beaucoup par le fait que son auteur est un des experts les plus éminents en la matière. Aussi est-il à regretter que l'auteur se soit presque borné à donner un exposé de la situation en Italie, avec un certain nombre de remarques traitant de la situation dans d'autres pays.

Après une introduction concernant l'œuvre de l'esprit et sa protection, l'auteur parle d'abord de la transmission des droits d'utilisation économique des œuvres de l'esprit en général. Le passage sur les dispositions impératives limitant l'autonomie contractuelle s'avère être d'un intérêt tout particulier.

Passant au contrat d'édition (*contratto di edizione per le stampe*), l'auteur parle d'abord de l'objet, de la structure juridique, des éléments spécifiques, des diverses espèces et de la forme de ce contrat, ainsi que du régime fiscal et autres, auxquels ce type de contrat est soumis.

Dans la seconde partie, il est discuté d'une manière détaillée des prestations et obligations des parties contractantes, de la responsabilité dérivant d'une publication illicite, de la cession du contrat, des licences d'édition et, enfin, des causes de l'extinction du contrat et en particulier la faillite de l'éditeur.

Un système semblable est à la base de la seconde moitié du livre. Il y est traité d'abord des notions communes à ces contrats. Un chapitre spécial est consacré aux Sociétés d'auteurs telles que la SIAE et l'EIST.

Après l'exposition des éléments communs, les contrats de représentation et d'exécution sont décrits dans deux chapitres séparés.

On peut noter facilement que le volume du texte consacré à ces deux catégories de contrats est considérablement inférieur à celui consacré au contrat d'édition, ce qui n'est pas surprenant, car la matière du contrat d'édition a, dans le passé aussi, fait l'objet de plusieurs études; de même, la législation y relative est plus détaillée.

Nonobstant la limitation géographique de cette œuvre importante, elle doit être vivement recommandée à tous ceux qui s'intéressent à cette question spécifique. Car l'Italie se trouve parmi les pays (dont le nombre, d'ailleurs, n'est pas très grand) dans lesquels il existe une législation assez détaillée en matière de tels contrats. D'autre part, c'est le pays dont la longue tradition éditoriale et culturelle en général ne peut qu'être utile aux nations qui sont en train de développer leurs activités dans ce domaine.

M. S.

* * *

Jahrbuch - Yearbook - Revue annuelle - Anuario - Annuario - 1964. publié par l'*Internationale Gesellschaft für Urheberrecht (INTERGU)*. Un volume de 428 pages, 15 × 23 cm. Verlag Franz Vahlen, Berlin/Francfort-sur-le-Main, 1965.

A la suite de la résolution adoptée par son Congrès, tenu à Merano en 1964¹⁾, l'INTERGU publierà dorénavant une revue annuelle dont le premier volume vient de paraître. Cet ouvrage retrace dans une brève première partie ce que fut le Congrès précédent et reproduit les allocutions prononcées à cette occasion par certaines personnalités. La seconde partie, qui forme l'essentiel du premier volume, contient des rapports provenant de 22 pays différents sur des questions de droit d'auteur présentant un caractère d'actualité. Cette documentation est agréablement présentée en plusieurs langues (allemand, anglais, espagnol, français, italien), ce qui doit lui assurer une large diffusion parmi les milieux intéressés. Il convient de saluer avec satisfaction cette nouvelle publication de l'INTERGU, préfacée par son actif président, le Dr Erich Schulze.

¹⁾ Voir *Le Droit d'Auteur*, 1964, p. 268.



CALENDRIER

Réunions des BIRPI

Date et lieu	Titre	But	Invitations à participer	Observateurs invités
2-5 mai 1966 Genève	Comité d'experts concernant la Classification des dessins ou modèles	Etablissement d'un projet d'un nouvel Arrangement	Tous les Etats membres de l'Union de Paris	Unesco; Conseil de l'Europe; Association internationale pour la protection de la propriété industrielle; Chambre de commerce internationale; Association littéraire et artistique internationale; Fédération internationale des ingénieurs-conseils; Association interaméricaine de propriété industrielle
6 et 7 mai 1966 Genève	Conférence <i>ad hoc</i> des Directeurs des Offices nationaux de la propriété industrielle des pays membres de l'Union de Madrid	Adaptation du règlement d'exécution de l'Arrangement de Madrid, Acte de Nice (Marques de fabrique ou de commerce)	Tous les Etats membres de l'Arrangement de Madrid (Marques de fabrique ou de commerce)	Mêmes observateurs qu'à la réunion de décembre 1965
16-27 mai 1966 Genève	Deuxième Comité d'experts concernant des questions d'ordre structurel et administratif	Etude des projets en vue de la Conférence de Stockholm en 1967	Tous les Etats membres de l'Union de Paris et de l'Union de Berne	Organisation des Nations Unies; Organisation mondiale de la santé; Organisation internationale du travail; Unesco; Institut international des brevets; Conseil de l'Europe; Organisation des Etats américains; Communauté économique européenne; Association européenne de libre échange; Association latino-américaine de libre échange; Association internationale pour la protection de la propriété industrielle; Chambre de commerce internationale; Association interaméricaine de propriété industrielle; Fédération internationale des ingénieurs-conseils; Association littéraire et artistique internationale; Bureau international de l'édition mécanique; Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs; International Writers Guild
30 mai-6 juin 1966 Madrid	Réunion hispano-américaine sur le droit d'auteur: session d'études juridiques, convoquée par l'Institut de Culture hispanique, sous les auspices et avec la collaboration des BIRPI	Etude des problèmes juridico-administratifs en matière de défense du droit d'auteur dans les pays hispano-américains	Experts invités à titre personnel des pays suivants: Argentine, Brésil, Chili, Colombie, Equateur, Espagne, Mexique, Pérou, Venezuela	Unesco; Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs; Institut interaméricain d'études juridiques internationales
26-29 septembre 1966 Genève	Comité de Coordination Interunions	Programme et budget des BIRPI	Allemagne (Rép. féd.), Belgique, Brésil, Ceylan, Danemark, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, France, Hongrie, Inde, Italie, Japon, Maroc, Nigéria, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Union des Républiques socialistes soviétiques, Yougoslavie	Tous les autres Etats membres de l'Union de Paris et de l'Union de Berne; Organisation des Nations Unies
26-29 septembre 1966 Genève	Comité exécutif de la Conférence des représentants de l'Union de Paris (2 ^e session)	Programme et budget (Union de Paris)	Allemagne (Rép. féd.), Ceylan, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, France, Hongrie, Italie, Japon, Maroc, Nigéria, Pays-Bas, Portugal, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Union des Républiques socialistes soviétiques, Yougoslavie	Tous les autres Etats membres de l'Union de Paris; Organisation des Nations Unies

Date et lieu	Titre	But	Invitations à participer	Observateurs invités
30 octobre au 4 novembre 1966 Budapest	Symposium de propriété industrielle Est/Ouest	Discussion de questions pratiques de propriété industrielle	Ouvert. Inscription requise	
7-11 novembre 1966 Genève	Comité d'experts concernant une loi-type sur les marques	Etablissement d'un projet de loi-type sur les marques pour les pays en voie de développement	Liste à publier	Liste à publier
13-16 décembre 1966 Genève	Conférence <i>ad hoc</i> des Directeurs des Offices nationaux de la propriété industrielle et Comité des Directeurs de l'Union de Madrid	Adoption du Règlement d'exécution transitoire de l'Arrangement de Madrid (Marques de fabrique ou de commerce)	Tous les Etats membres de l'Arrangement de Madrid (Marques de fabrique ou de commerce)	Tous les autres Etats membres de l'Union de Paris

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

Lieu	Date	Organisation	Titre
Paris	25 mars 1966	Association littéraire et artistique internationale (ALAII)	Comité exécutif et Assemblée générale annuelle
Paris	28 mars-2 avril 1966	Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC)	Commission de législation, Conseil confédéral, Bureaux fédéraux
Tokio	11-16 avril 1966	Association internationale pour la protection de la propriété industrielle (AIPPI)	Congrès
Stresa	3-7 mai 1966	Fédération internationale des musiciens (FIM)	6 ^e Congrès ordinaire
Prague	9-18 juin 1966	Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC)	Congrès
La Haye	10-21 octobre 1966	Comité de coopération internationale en matière de recherche de matériel technique entre Offices de brevets à examen préalable (CIRREPAT)	6 ^e Réunion annuelle

VACANCE D'UN POSTE DE VICE-DIRECTEUR AUX BIRPI

Le poste précité, qui deviendra vacant le 1^{er} janvier 1967, est mis au concours.

La fonction consiste, d'une manière générale, à assister le Directeur des BIRPI dans l'organisation et l'exécution des tâches des BIRPI.

Les candidats doivent avoir une large expérience dans le domaine de la propriété industrielle et dans celui du droit d'auteur — particulièrement sous leurs aspects internationaux — ou au moins dans l'un de ces deux domaines, de préférence avec quelque expérience dans l'autre. Un grade universitaire en droit ou une qualification professionnelle équi-

valente et une très bonne connaissance de l'une des langues officielles (anglais et français) ainsi qu'au moins une bonne connaissance de l'autre sont requis. La connaissance d'autres langues sera un avantage.

Les candidats doivent être ressortissants d'un des Etats membres de l'Union de Paris ou de l'Union de Berne.

Tous renseignements concernant les conditions d'emploi et les formulaires peuvent être obtenus auprès du Chef du personnel des BIRPI, 32, chemin des Colombettes, Genève (Suisse). Les formulaires dûment remplis doivent arriver aux BIRPI le 15 juin 1966 au plus tard.