

# Le Droit d'Auteur

Revue de  
L'ORGANISATION MONDIALE DE LA  
PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE  
(OMPI)

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

Paraît chaque mois  
Abonnement annuel: fr.s. 50.—  
Fascicule mensuel: fr.s. 6.—

85<sup>e</sup> année - N° 4  
AVRIL 1972

## Sommaire

	Pages
ORGANISATION MONDIALE DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE	
— Comité d'experts chargé d'étudier la protection des caractères typographiques. Sixième réunion (Genève, 13 au 16 mars 1972) . . . . .	86
CONVENTIONS ADMINISTRÉES PAR L'OMPI	
— Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion: Fidji. Adhésion à la Convention . . . . .	87
ÉTUDES GÉNÉRALES	
— Vidéo: un tour d'horizon (Franca Klaver) . . . . .	88
CORRESPONDANCE	
— Lettre de Roumanie (Ovidiu Ionaşcu) . . . . .	98
CONVENTIONS NON ADMINISTRÉES PAR L'OMPI	
— Convention universelle sur le droit d'auteur: Fidji. Notification concernant l'application de la Convention . . . . .	104
BIBLIOGRAPHIE	
— Cases and Materials on Copyright and Other Aspects of Law Pertaining to Liter- ary, Musical and Artistic Works (Melville B. Nimmer) . . . . .	105
— Copyright: Evolution, theory and practice (R. F. White) . . . . .	105
CALENDRIER	
— Réunions organisées par l'OMPI . . . . .	106
— Réunions de l'UPOV . . . . .	107
— Réunions d'autres organisations internationales s'occupant de propriété intel- lectuelle . . . . .	107
Avis de vacance d'emploi . . . . .	108

**Comité d'experts chargé d'étudier  
la protection des caractères typographiques**

Sixième réunion

(Genève, 13 au 16 mars 1972)

**Note\***

Sur l'invitation du Directeur général de l'OMPI, un Comité d'experts chargé d'étudier la protection des caractères typographiques s'est réuni à Genève, au siège de l'OMPI, du 13 au 16 mars 1972.

Tous les pays membres de l'Union de Paris avaient été invités en tant que membres du comité. Les organisations intergouvernementales et internationales non gouvernementales directement intéressées avaient été invitées à titre d'observateurs. Quatorze pays, une organisation intergouvernementale et quatre organisations non gouvernementales ont répondu à cette invitation. La liste des participants figure à la fin de la présente note.

Le comité a été présidé par M. W. M. J. C. Phaf (Pays-Bas). M<sup>me</sup> G. Sellali (Algérie) et M. E. Dudeschek (Autriche) ont exercé les fonctions de vice-présidents.

Le comité a fondé ses délibérations sur trois avant-projets établis par le Bureau international, sur des propositions écrites présentées par l'administration du Royaume-Uni et par la délégation de l'Italie, ainsi que sur une proposition élaborée par un petit groupe de travail constitué pour étudier l'étendue de la protection. Les trois documents préparés par le Bureau international étaient un avant-projet d'arrangement particulier concernant la protection des caractères typographiques et leur dépôt international, un avant-projet de règlement d'exécution et un avant-projet de tableau des taxes.

Il a été entendu que la tâche du comité était de se prononcer sur les avant-projets ci-dessus et de soumettre au Bureau international des observations et suggestions; il appartiendra ensuite à ce dernier d'établir, sur cette base, les documents destinés à la conférence diplomatique.

Pour l'essentiel, le comité a approuvé quant au fond les avant-projets qui lui avaient été soumis. Il a présenté un certain nombre de propositions de modification soit des articles de l'avant-projet d'arrangement, soit des règles de l'avant-projet de règlement d'exécution, soit des commentaires qui les concernent.

Les plus importantes de ces propositions portaient sur les points suivants:

1. Au sujet de l'article 3 de l'avant-projet d'arrangement, qui prévoyait que les Etats contractants s'engagent à assurer la protection des caractères typographiques au profit des

créateurs ou de leurs ayants cause, le comité a estimé que l'arrangement devrait préciser que ladite protection s'étend aux nationaux des Etats parties à l'arrangement et aux personnes domiciliées dans un de ces Etats; il a cependant exprimé l'opinion qu'une telle disposition ne porterait pas atteinte aux droits que les ressortissants des autres Etats de l'Union de Paris — et les personnes domiciliées dans un de ces autres Etats — pourraient tirer du principe du traitement national figurant à l'article 2 de la Convention de Paris.

2. Au sujet de l'article 5, qui définit les droits que les Etats contractants s'engagent à assurer aux titulaires des caractères typographiques protégés, le comité s'est demandé s'il ne fallait pas exclure expressément de la protection certains des caractères typographiques qui sont élaborés en vue d'être utilisés dans des machines pour le traitement des informations. Le comité, n'ayant pas eu le temps d'étudier toutes les conséquences d'une telle proposition, a suggéré que le problème soit, avant la conférence diplomatique à laquelle sera soumis le projet d'arrangement et qui est prévue pour 1973, étudié dans chaque pays en consultation avec les milieux intéressés.

3. Au sujet du dépôt international des caractères typographiques, qu'il est envisagé d'organiser auprès du Bureau international (art. 9 à 21), le comité a estimé qu'il devrait être possible de combiner le retrait ou la renonciation pour une partie seulement des caractères déposés avec le retrait ou la renonciation pour une partie seulement des Etats contractants (art. 17). De ce fait, le Bureau international devrait étudier la question de l'identification des différents caractères déposés, en prévoyant par exemple que chaque caractère typographique soit muni d'un numéro d'ordre (règle 5).

**Liste des participants\***

**I. Membres**

Algérie: G. Sellali (M<sup>me</sup>). Allemagne (République fédérale): E. Ulmer; G. Kelbel; E. Born. Autriche: E. Dudeschek. Cameroun: J. Eked-Samnik. Canada: A. A. Keyes; J. Corbeil. Etats-Unis d'Amérique: H. J. Winter. France: M. Bierry. Italie: G. Trotta; G. Pizzini (M<sup>me</sup>); C. Ferro-Luzzi; G. Lo Cigno; G. Repetti. Pays-Bas: W. M. J. C. Phaf; E. van Weel; G. W. Ovink. Royaume-Uni: D. L. T. Cadman. Suède: C. Ugglå; G. Moore. Suisse: F. Carchod; A. Hoffmann.

\* La présente note a été préparée par le Bureau international sur la base des documents de la réunion.

\* La liste contenant les titres et qualités des participants peut être obtenue sur demande auprès du Bureau international.

## II. Observateurs

### 1. Etats

Philippines: M. S. Aguillon. Pologne: R. Tomaszewski.

### 2. Organisation intergouvernementale

Conseil de l'Europe: F. Houdius.

### 3. Organisations non gouvernementales

Association littéraire et artistique internationale (ALAI): T. Limperg. Association typographique internationale (A. TYP. I): J. Dreyfus; C. Peignot; M. Parker; W. P. Keegan. Chambre de commerce internationale (CCI):

D. A. Was; Ch.-L. Magnin; H. Aspden. Fédération internationale des conseils en propriété industrielle (FICPI): B. Pochon.

## III. OMPI

G. H. C. Bodenhausen (*Directeur général*); J. Voyame (*Second Vice-Directeur général*); K. Pfanner (*Conseiller supérieur, Chef de la Division de la propriété industrielle*); G. R. Wipf (*Conseiller, Chef de la Section générale et des périodiques, Division de la propriété industrielle*); H. Warnier (*Assistant juridique, Section générale et des périodiques, Division de la propriété industrielle*).

## IV. Bureau

Président: W. M. J. C. Phaf (Pays Bas); Vice-Présidents: G. Scllali (M<sup>me</sup>) (Algérie); E. Dudeschek (Autriche).

---

# CONVENTIONS ADMINISTRÉES PAR L'OMPI

---

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

### FIDJI

#### Adhésion à la Convention

Le Secrétaire général de l'Organisation des Nations Unies a informé le Directeur général de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, par lettre du 21 mars 1972, que le Gouvernement des Fidji avait déposé, le 11 janvier 1972, conformément à l'article 24.3) son instrument d'adhésion à la Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, faite à Rome le 26 octobre 1961.

L'instrument d'adhésion contient les déclarations suivantes:

- 1° en ce qui concerne l'article 5.1)b) et conformément à l'article 5.3) de la Convention, les Fidji n'appliqueront pas, à l'égard des phonogrammes, le critère de la fixation;
- 2° en ce qui concerne l'article 6.1) et conformément à l'article 6.2) de la Convention, les Fidji n'accorderont de protection à des émissions que si le siège social de l'organisme de radiodiffusion est situé dans un autre Etat contractant et si l'émission a été diffusée par un émetteur situé sur le territoire du même Etat contractant;
- 3° en ce qui concerne l'article 12 et conformément à l'article 16 de la Convention,
  - a) les Fidji n'appliqueront pas les dispositions de l'article 12 à l'égard des utilisations suivantes:
    - i) lorsqu'un phonogramme est entendu en public dans un hôtel ou autre lieu quelconque analogue, en tant que partie des agré-

ments destinés exclusivement ou principalement aux résidents ou pensionnaires, sauf si une taxe spéciale est demandée pour être admis dans le local où le phonogramme peut être entendu,

- ii) lorsqu'un phonogramme est entendu en public en tant que partie des activités, ou pour le bénéfice, d'un club, d'une société ou autre organisation qui n'est pas constituée ou gérée à des fins de profit et dont les buts principaux sont des buts de charité ou encore visent le progrès de la religion, de l'éducation ou du bien-être social, sauf si une taxe est demandée pour être admis au lieu où le phonogramme peut être entendu et si une partie quelconque des produits de la taxe est utilisée pour des buts autres que ceux de l'organisation;
- b) pour les phonogrammes dont le producteur n'est pas ressortissant d'un autre Etat contractant ou pour les phonogrammes dont le producteur est ressortissant d'un Etat contractant qui a fait, conformément à l'article 16.1)a)i), une déclaration spécifiant qu'il n'appliquera pas les dispositions de l'article 12, les Fidji n'accorderont pas la protection prévue par l'article 12, à moins que, dans l'un et l'autre cas, le phonogramme n'ait été publié pour la première fois dans un Etat contractant qui n'a pas fait une telle déclaration.

Conformément à l'article 25.2), la Convention est entrée en vigueur, en ce qui concerne les Fidji, trois mois après la date de dépôt de l'instrument d'adhésion, c'est-à-dire le 11 avril 1972.

## Vidéo: un tour d'horizon

par Franca KLAVER \*

### Introduction

Un nouveau mythe règne sur notre époque: la vidéo. Dans les revues professionnelles et la presse quotidienne, les articles pleuvent sur cette invention moderne qui « révolutionnera » notre temps et nos modes de communication. Les techniques audio-visuelles gagnent du terrain sur les procédés classiques: livre, revue, radio. L'enseignement, surtout, recourra aux moyens audio-visuels, permettant l'information beaucoup plus rapide et efficace. Dans le domaine des divertissements, on attend de la vidéo-cassette un choix considérablement élargi des programmes offerts au grand public par le truchement de la radio et de la télévision.

Au seuil de cette époque, les problèmes s'accumulent. Les fabricants du « hardware » lancent des produits divers, plongeant ainsi le client dans l'embarras quant au choix de l'appareil à acquérir, en vue de son rendement pour l'avenir. Les fabricants sont, à leur tour, dans l'embarras pour trouver le « software » séduisant, qui incitera le client à se procurer l'appareil. Ce problème n'est pas facile à résoudre, parce que les producteurs traditionnels de matériel d'enseignement et de distractions — entreprises cinématographiques, organismes de radio-télévision, éditeurs — attendent, eux aussi, de voir quelle sera l'évolution avant de se lancer dans une aventure coûteuse, qui risque de ne pas produire le rendement désiré.

Le rôle du juriste dans tout cela, surtout du juriste qui s'intéresse aux problèmes des créateurs intellectuels, ne doit pas être négligé. Les milieux concernés attendent de lui une réponse aux problèmes compliqués qui se posent dans cette *terra incognita*. La présente étude a pour but de contribuer à la discussion internationale qui vient de s'engager sur les problèmes juridiques relatifs à cette nouvelle invention<sup>1</sup>.

Pour cette raison, le point de départ choisi est celui d'un examen des principales conventions multilatérales dans le domaine du droit d'auteur et des droits dits voisins: la Convention de Berne, la Convention universelle sur le droit d'auteur et la Convention de Rome sur les droits voisins. Ces conventions procurent en effet un terrain commun d'entente pour de nombreux pays et ont inspiré quantité de législations nationales.

\* Membre de la Commission consultative pour le droit d'auteur (Ministère de la Justice), La Haye.

<sup>1</sup> G. Brugger, *Die neuen audio-visuellen Systeme* (Schriftenreihe der UFITA, vol. 40, 1970); Seve Ljungman, « Copyright to the content of audio-visual cassettes », discours prononcé à la Conférence audio-visuelle de Stockholm en octobre 1970; Denis de Freitas, « Audio-visual systems », dans la revue *Performing Right* (novembre 1970); Jean-Loup Tournier, « Droit d'auteur et redevances en matière de vidéogrammes », dans la *RIDA*, n° LXXI, janvier 1972; Kaizumichi Kawamura, « Vidéocassettes et problèmes de droit d'auteur au Japon », dans la *Revue UER*, n° 127B, mai 1971. Voir aussi le bref compte rendu des réunions tenues à Rome et à Milan sur les problèmes relatifs aux vidéo-cassettes, publié dans le Bulletin de la SIAE d'octobre 1970, et les publications parues à la suite de la Conférence de Cannes sur les vidéo-cassettes (19-23 avril 1971).

En rapport étroit avec ces conventions, les législations de plusieurs pays ont été examinées de près sur certains points qui paraissent essentiels. Ce tableau est loin d'être complet; une sélection s'impose pour bien mettre en relief la diversité des solutions possibles. Les législations examinées sont surtout celles des pays de l'Europe occidentale<sup>2</sup>. La situation dans les pays en voie de développement se présente d'une façon très différente; elle devrait faire l'objet d'une étude spéciale.

Aux Pays-Bas, les problèmes juridiques concernant le « Video-Cassette-Recorder » (VCR) et les autres procédés techniques semblables (EVR, « Selecta-Vision », *video disc*, etc.) ont été étudiés en priorité pendant l'automne 1971. Et cela pour deux raisons. La première: une des maisons principales productrices de « hardware », la maison Philips (Eindhoven), vient de mettre au point le « Video-Cassette-Recorder » (VCR). Il a été lancé au début de septembre 1971 et a retenu toute l'attention du public, des futurs fabricants de « software », de la presse, des dirigeants de la radio et de la télévision. La deuxième: la révision de la loi néerlandaise sur le droit d'auteur, commencée en 1964, touche à sa fin. Le projet de loi a maintenant parcouru toutes les étapes préparatoires et sera soumis aux débats parlementaires ce printemps. Comme il serait inconcevable d'adopter une nouvelle version de la loi où il n'aurait pas été tenu compte des nouvelles évolutions techniques, quelques dispositions supplémentaires ont été conçues, afin de régler cette question en rapport étroit avec les autres procédés d'enregistrement de sons ou d'images et de sous (disque de gramophone, magnétophone, film, enregistrements audio-visuels de tous genres).

L'ordre dans lequel les divers problèmes seront abordés dans la présente étude est le suivant: les conventions internationales et les législations de quelques pays seront examinées sous l'angle de trois questions:

- a) la confection d'un vidéo-programme,
- b) l'usage privé d'un vidéo-programme,
- c) l'usage public ou semi-public d'un vidéo-programme.

Comme la notion de « vidéo-programme » est introduite ici, il est nécessaire d'expliquer le choix de ce terme.

### Terminologie

Le « software » destiné aux vidéo-cassettes (et autres produits de ce genre, tels que disque support image et son (*video disc*), cartouche (*cartridge*), etc.), appartient au domaine des moyens audio-visuels. Ce dernier terme est large: il englobe tout genre de fixation de sons et d'images (mécanique, magnétique, électronique); notamment le film cinématographique. Pour désigner le produit nouveau qui vient d'apparaître sur le

<sup>2</sup> En raison des sources qui m'étaient accessibles.

marché, le terme « fixation audio-visuelle »<sup>3</sup> ne convient donc pas. Afin de bien distinguer le « software » destiné aux vidéo-cassettes, etc., des autres moyens (audio-)visuels, le terme « vidéo-programme » me paraît le plus indiqué. Il explique qu'il s'agit d'un programme de nature audio-visuelle, différent des films cinématographiques, d'une part, et des programmes de radio et de télévision, d'autre part<sup>4</sup>.

La différence par rapport aux films cinématographiques réside dans le procédé de fixation: celle-ci n'a pas lieu sur pellicule, mais sur bande ou disque audio-visuel (*Bildplatte*) selon un procédé électronique. La différence par rapport aux programmes de la radio et de la télévision est que ceux-ci n'ont pas besoin d'être fixés: il existe encore une grande quantité de programmes « en direct ». Les vidéo-programmes, par contre, sont toujours enregistrés (ce qui signifie qu'ils peuvent être utilisés à plusieurs reprises). Les programmes de la radio et de la télévision passent par un organisme ayant obtenu une autorisation officielle pour réaliser ses émissions. Les vidéo-programmes sont autonomes: ils sont produits par des entreprises et peuvent être utilisés par n'importe qui.

Selon les prévisions actuelles, les programmes enregistrés sur vidéo-cassettes — et autres supports analogues — peuvent être utilisés comme tels par des personnes privées, des écoles, des entreprises, etc.; ils peuvent être utilisés aussi par la radio et la télévision ou par la diffusion par câble. On peut s'attendre, surtout dans les pays possédant un réseau de câbles (à l'échelle nationale ou régionale), à une évolution selon laquelle le réseau sera alimenté par le matériel contenu dans des vidéo-cassettes, etc., aux fins de réception par le public<sup>5</sup>.

Le procédé technique d'enregistrement des sons et des images n'est d'ailleurs pas décisif pour les problèmes juridiques à résoudre<sup>6</sup>. Ce qui importe, du point de vue juridique, c'est qu'il s'agit de programmes enregistrés, donc de matériel audio-visuel contenant des œuvres protégées par le droit d'auteur<sup>7</sup>, fixées sur un support matériel qui permet son utilisation (répétée) par le truchement de l'appareil de télévision. Comme nous allons le voir, cette dernière circonstance sou-

lève des problèmes importants dans le domaine juridique, notamment en ce qui concerne l'usage privé, la reproduction pour l'usage privé et l'utilisation des vidéo-programmes par des établissements d'enseignement.

## A. La confection d'un vidéo-programme

### La position de l'auteur

#### 1. Selon la Convention de Berne (révisée à Stockholm, 1967).

Les articles qui peuvent s'appliquer aux vidéo-programmes sont les articles 2, 9, 11, 11<sup>bis</sup>, 14, 14<sup>bis</sup> et 15. De l'ensemble de ces dispositions, on peut déduire quelques principes internationalement admis (du moins dans les pays membres de l'Union de Berne). La confection d'un vidéo-programme ne sera permise qu'avec l'assentiment des auteurs ou de leurs ayants droit. Car il s'agit sans doute de plusieurs « œuvres » créées par différentes personnes (auteur des textes, réalisateur, compositeur de la musique, décorateur, etc.). Il s'agit également d'un enregistrement et de la confection de plusieurs exemplaires de cet enregistrement, c'est-à-dire d'une reproduction (article 9).

Ces principes sont également applicables au cas où le vidéo-programme n'est pas confectionné directement, mais repris d'un film déjà existant (ou d'un autre support matériel, par exemple disque, livre, revue) et transféré sur vidéo-cassette. Ici, le contrat passé entre l'auteur et le producteur de films (ou autre support) est important: si l'auteur ou son représentant (par exemple une société d'auteurs) a cédé son droit pour tout procédé technique existant ou encore à inventer, il n'a plus aucun droit à faire valoir. Si, par contre, le contrat se réfère à des procédés techniques spécifiques (déjà existants), l'auteur conserve son droit d'autoriser la reproduction sur vidéo-cassette.

Ce qui est moins sûr, c'est la nature juridique du produit final résultant de la collaboration des différents auteurs et la qualité d'auteur de ce produit. Une interprétation raisonnable, qui semble déjà avoir acquis droit de cité<sup>8</sup>, conduit à la conclusion que le vidéo-programme devrait être considéré comme une œuvre cinématographique ou, tout au moins, comme une « œuvre exprimée par un procédé analogue à la cinématographie » (article 2). Il est vrai que le procédé de fixation et la façon de projeter le vidéo-programme sont souvent différents de ceux adoptés dans le domaine de la cinématographie (bande-pellicule; appareil de télévision-projecteur) et que les producteurs de vidéo-programmes (éditeurs, producteurs de phonogrammes, etc.) ne sont pas nécessairement les mêmes personnes que les producteurs de films. Toutefois, dans son contenu audio-visuel, le produit final ressemble à un tel point à une œuvre cinématographique que le régime juridique de ces œuvres (articles 14 et 14<sup>bis</sup>) pourra s'appliquer également aux vidéo-programmes. Le texte de la Convention de Berne, telle qu'elle a été révisée à Stockholm, laisse toute liberté à cette interprétation, les « œuvres exprimées par un procédé analogue à la cinématographie » (non définie par la Convention!) ayant été assimilées aux œuvres cinématographiques.

<sup>3</sup> Ce terme a été introduit, lors de leur révision à Paris (juillet 1971), dans la Convention de Berne (Annexe, article III.7b)) et dans la Convention universelle (article V<sup>quater</sup>, alinéa 3.b.). Il englobe tous les procédés de fixation de sons et d'images.

<sup>4</sup> G. Brugger, *op. cit.*, p. 15, introduit la notion de « Kassettentfilm » ou « Filmkassette ». Bien qu'on puisse se déclarer d'accord avec la partie « Film » (voir plus loin sous A.1), la partie « Kassette » constitue une limitation des procédés techniques en question: elle n'englobe ni la cartouche, ni le disque support image et son (ou « Teldec »). Le mot « vidéo » figure dans la plupart des noms des nouveaux procédés (voir Brugger, *op. cit.*, p. 17 à 21); il est fréquemment utilisé par les milieux intéressés.

<sup>5</sup> Un réseau de câbles fonctionne déjà, à l'échelle nationale ou régionale, dans plusieurs pays (par exemple: Royaume-Uni, Suisse, République fédérale d'Allemagne, Belgique, Canada, États-Unis d'Amérique). Aux Pays-Bas, l'on s'attend, dans un proche avenir, à une extension considérable du réseau existant à l'heure actuelle, à titre expérimental, et à une utilisation intensive de cassettes par ce réseau. En ce qui concerne les problèmes juridiques se rapportant à la diffusion par câble, voir H. J. Stern, *Die Weiterverbreitung von Radio- und Fernsehsendungen* (Zurich, 1970), et Franca Klaver, « L'évolution actuelle de la télédiffusion », dans la présente revue, 1969, p. 57 et suiv.

<sup>6</sup> G. Brugger, *op. cit.*, p. 29, arrive à la même conclusion. C'est la raison pour laquelle aucune explication sur les divers procédés techniques ne figure dans la présente étude. Une littérature abondante dans la presse et les revues spécialisées pourra renseigner le lecteur.

<sup>7</sup> Le projet de convention internationale concernant les satellites introduit également le mot « programme » (voir, pour la définition de ce terme, l'article I.iv) de ce projet).

<sup>8</sup> Cf. G. Brugger, *op. cit.*, et S. Ljungman, *op. cit.*

La révision de Stockholm de la Convention de Berne a apporté à la protection des œuvres cinématographiques beaucoup de précisions qu'il est impossible d'examiner en détail. Pour le but poursuivi dans cette étude, il suffit de signaler le nouvel article 14<sup>bis</sup> qui pose le principe selon lequel la détermination des titulaires du droit d'auteur sur l'œuvre cinématographique est réservée à la loi nationale du pays où la protection est réclamée (article 14<sup>bis</sup>.2a)). Ainsi, la définition de la qualité d'« auteur » d'un vidéo-programme doit être laissée, en principe, à la loi nationale. Ces définitions varient d'un pays à l'autre (cf. France, Italie, République fédérale d'Allemagne). Il existe aussi des lois sur le droit d'auteur qui laissent à la jurisprudence le soin de définir les auteurs d'une œuvre cinématographique (cf. Pays-Bas, Belgique). Il faut mentionner ici spécialement les législations qui donnent au producteur la qualité d'« auteur » de l'œuvre cinématographique (cf. Royaume-Uni, Australie).

L'article 14<sup>bis</sup> a cherché à simplifier les choses en adoptant une règle interprétative des contrats. Cette règle garantit une exploitation normale de l'œuvre cinématographique, en présumant l'assentiment donné par les auteurs des contributions créatrices apportées à la réalisation de l'œuvre, sauf stipulation contraire ou particulière. Elle ne s'applique pourtant ni aux auteurs principaux de l'œuvre (l'auteur du scénario, des dialogues et de la musique) ni au réalisateur principal — à moins que la législation nationale n'en décide autrement, ce qui enlève une grande partie de sa valeur pratique à l'article 14<sup>bis</sup>. Cet article est en effet le résultat d'un compromis difficilement obtenu lors de la Conférence diplomatique de Stockholm.

## 2. Selon la Convention universelle sur le droit d'auteur

Cette Convention impose aux pays signataires l'obligation d'assurer « une protection suffisante et efficace »<sup>9</sup> aux auteurs — et aux autres titulaires de droits d'auteur — sur les œuvres littéraires et artistiques (article I). Parmi les œuvres citées à titre d'exemple figurent les œuvres cinématographiques. La Convention ne contient pas de définition de ce terme. Elle ne contient pas non plus l'expression qui figure dans la Convention de Berne: « les œuvres exprimées par un procédé analogue à la cinématographie ». Toutefois, une interprétation raisonnable conduit ici également à la conclusion qu'un vidéo-programme doit être assimilé à une œuvre cinématographique, vu les similitudes existant entre ces deux genres d'œuvres.

Si le vidéo-programme est donc protégé comme une œuvre cinématographique, le contenu de cette protection est beaucoup moins certain que sous le régime de la Convention de Berne. L'article IV<sup>bis</sup> de la Convention universelle (telle que révisée à Paris en 1971) mentionne, entre autres, le droit de reproduction, de représentation et d'exécution publiques, et de la radiodiffusion — droits qui ont leur importance dans tout le domaine audio-visuel. Toutefois, il est réservé à la

<sup>9</sup> La Convention ne définit pas ce qu'elle entend par cette expression. Selon le rapport sur la Conférence de 1952 qui adopta la Convention, ces droits devraient inclure « ceux reconnus dans les pays civilisés » et comprendre, du moins, le droit de reproduction, d'adaptation et de représentation publique (cf. A. Bogsch, *The law of copyright under the UCC*, p. 74). Ces droits, ainsi que le droit de radiodiffusion, ont été inclus dans la Convention révisée à Paris (juillet 1971), à l'article IV<sup>bis</sup>.

législation nationale la faculté de définir le contenu précis et l'étendue de ces droits. L'alinéa 2 de l'article IV<sup>bis</sup> contient en outre la faculté, pour chaque Etat contractant, d'apporter des exceptions à ces droits « non contraires à l'esprit et aux dispositions de la présente Convention ». En tout état de cause, un « niveau raisonnable de protection effective » doit être garanti<sup>10</sup>. La Convention universelle ne définit pas l'auteur d'une œuvre cinématographique, ce qui laisse aux législations nationales toute liberté d'interprétation.

L'ensemble de ces dispositions nous amène à conclure que la protection des auteurs d'un vidéo-programme et du programme lui-même dépend, dans les Etats parties à la Convention universelle, surtout de la législation nationale de l'Etat où la protection est réclamée.

## La position de l'artiste interprète ou exécutant

### 3. Selon la Convention de Rome

Il est bien connu que l'artiste — interprète ou exécutant — ne bénéficie pas d'une protection comparable à celle de l'auteur. Bien qu'il ait été déclaré titulaire d'un droit voisin selon la Convention de Rome (26 octobre 1961), il faut constater que cette Convention n'a été ratifiée, jusqu'à présent, que par un nombre assez restreint de pays (12). Le « terrain commun » sur lequel beaucoup de pays s'entendent en ce qui concerne les droits des auteurs fait, dans une large mesure, défaut lorsqu'il s'agit des droits des interprètes. Tout ce qu'on peut dire, c'est que quelques pays, surtout en Europe, ont élaboré une législation nationale sur les droits voisins, avant ou après « Rome » (par exemple les pays scandinaves, la République fédérale d'Allemagne, l'Autriche, l'Italie) prévoyant certains droits en faveur des artistes. Le Royaume-Uni a réglé la protection de l'artiste interprète ou exécutant contre l'enregistrement ou la radiodiffusion non consentis par lui par une loi contenant des sanctions pénales (loi du 23 juillet 1958, amendée par la loi du 31 juillet 1963). Dans certains autres pays (par exemple la France), la jurisprudence est venue au secours de l'artiste interprète ou exécutant.

La question principale qui se pose ici est la suivante: est-il nécessaire de demander l'autorisation de l'interprète (ou d'un ensemble d'interprètes, par exemple un orchestre, une compagnie théâtrale) avant de procéder à la confection d'un vidéo-programme qui contiendra son interprétation? L'article 7, alinéa 1 b), de la Convention de Rome répond par l'affirmative: il ne sera pas permis de fixer une exécution « directe » sans le consentement de l'interprète. Celui-ci est donc protégé contre la fixation non autorisée de son interprétation, mais il convient de souligner ici encore une fois que cette protection n'existe que dans un nombre relativement restreint de pays.

Du point de vue pratique, cette constatation n'entraînera pas de drames. La confection d'un vidéo-programme aura lieu, en général, dans des conditions spécialement créées à cette fin. Tout comme dans le cas de la production d'un disque, la con-

<sup>10</sup> Le rapport de la Conférence de révision de la Convention universelle (Paris, 1971) déclare à ce sujet « que les exceptions apportées doivent avoir un fondement logique et ne doivent pas être appliquées arbitrairement, et que la protection consentie doit être efficacement assurée par la législation de l'Etat contractant ».

fection d'un vidéo-programme exige des soins particuliers; elle sera donc faite dans un studio ou autre local, où l'interprète est invité à effectuer sa prestation. Les conditions échangées, toutefois, si le producteur d'un vidéo-programme entend inclure une interprétation déjà enregistrée sur un autre support matériel (par exemple disque ou film) dans son programme. Est-il en droit de le faire sans demander l'autorisation de l'interprète?

La Convention de Rome reconnaît en principe ce droit: l'article 7, alinéa 1 c)ii), prévoit expressément ce cas. Si la reproduction sur vidéo-cassette d'une interprétation déjà enregistrée sur un autre support matériel est envisagée, il s'agit clairement d'une reproduction « faite à des fins autres que celles pour lesquelles ils [les artistes interprètes ou exécutants] ont donné leur consentement ». Cependant, l'article 19 de la Convention contient une exception de nature à enlever une grande partie de sa valeur à cette disposition. Dès qu'une interprétation a été enregistrée — avec le consentement de l'interprète — dans une fixation d'images ou d'images et de sons, l'article 7 cesse d'être applicable. Si, par exemple, l'interprétation a été incluse dans un film cinématographique et est ensuite reportée dans un vidéo-programme, l'artiste ne pourra pas prononcer son *veto* sur cette opération. Par contre, il est bien en droit d'exiger que son autorisation soit demandée lorsqu'il s'agit du transfert de son interprétation purement sonore sur vidéo-cassette, par exemple s'il s'agit du transfert sur vidéo-cassette d'une exécution musicale enregistrée sur disque ou bande<sup>11</sup>.

Pourtant, il faut se rendre compte que la Convention de Rome ne constitue qu'un minimum de protection (cf. article 21). Les législations nationales peuvent accorder des droits plus étendus. Quelques pays possédant une législation sur les droits voisins vont en effet plus loin dans la voie de la protection des artistes à ce sujet. On peut déduire de la loi suédoise, par exemple (article 45, alinéa 2), que le transfert d'une exécution fixée sur un support matériel sur un autre ne peut se faire sans le consentement de l'artiste avant l'expiration d'un délai de vingt-cinq ans à compter de l'année qui suit celle de la fixation. La loi autrichienne (article 66, alinéa 1) leur reconnaît un tel droit.

Pour bien protéger leurs droits, il reste aux artistes la voie contractuelle: s'ils prêtent leur collaboration à un enregistrement quelconque, ils peuvent prévoir dans le contrat que cette collaboration sera valable uniquement pour le procédé technique en question. En d'autres termes, l'interprétation ne pourra être réenregistrée par aucun autre procédé sans leur consentement. Cette disposition contractuelle est indispensable dans tous les pays qui n'accordent pas une protection suffisante aux droits voisins. Mais, comme nous venons de le constater, elle n'est pas superflue dans les pays qui ont ratifié la Convention de Rome. En ce qui concerne les interprétations déjà enregistrées sur film, Ampex, etc., le transfert de cette interprétation sur vidéo-cassette s'effectuera alors selon les règles d'un contrat ou, à défaut, selon les bons usages,

qui, me semble-t-il, exigeront un paiement supplémentaire à l'artiste pour cette nouvelle utilisation de sa prestation.

#### La position du producteur de phonogrammes

##### 4. Selon la Convention de Rome

Le producteur de phonogrammes (sonores) ne bénéficie d'un droit d'auteur ni selon la Convention de Berne ni selon la Convention universelle. Pourtant, dans un certain nombre de pays appartenant à l'une de ces Conventions ou à toutes les deux, comme le Royaume-Uni, le Canada et l'Australie, et dans ceux dont la législation est inspirée par celle du Royaume-Uni (par exemple Ceylan, Chypre, Ghana, Inde, Israël), le producteur de phonogrammes est titulaire d'un *copyright*. Dans ces pays, il pourra s'opposer effectivement à toute utilisation non autorisée de son produit.

Dans les autres pays, cela ne sera pas toujours facile<sup>12</sup>. La Convention de Rome donne au producteur le droit d'autoriser ou d'interdire la reproduction directe ou indirecte de son phonogramme (article 10). La confection d'un vidéo-programme comporte donc, pour le producteur de ce programme, la nécessité de demander l'autorisation du producteur du phonogramme qu'il entend y inclure. Dans la pratique, le producteur de phonogrammes sera souvent la même personne que le producteur de vidéo-cassettes. Toutefois, comme la Convention de Rome n'a été ratifiée que par un nombre limité de pays et que seuls quelques pays possèdent une législation sur les droits voisins prévoyant une protection du producteur de phonogrammes<sup>13</sup>, la protection de celui-ci contre la copie non autorisée n'est pas toujours assurée<sup>14</sup>. Parfois, la législation nationale sur la concurrence déloyale lui procurera une certaine protection; étant donné que les principes de cette protection appartiennent au domaine de la propriété industrielle, il ne convient pas de les étudier dans le cadre du présent article<sup>15</sup>.

#### La position de l'organisme de radiodiffusion

##### 5. Selon la Convention de Rome

La position juridique de l'organisme de radiodiffusion est comparable — dans une certaine mesure — avec celle du producteur de phonogrammes. Il ne bénéficie d'un droit d'auteur ni selon la Convention de Berne ni selon la Convention universelle. Toutefois, dans un certain nombre de pays appartenant à l'une de ces Conventions ou à toutes les deux, l'organisme de radiodiffusion est en effet titulaire d'un *copyright*.

<sup>12</sup> Sauf, évidemment, lorsque le producteur agit en tant que titulaire d'un droit d'auteur dérivé de celui du créateur.

<sup>13</sup> Par exemple les pays scandinaves, la République fédérale d'Allemagne, l'Italie et l'Autriche.

<sup>14</sup> Il n'existe pas pour les producteurs de phonogrammes de disposition analogue à l'article 19 de la Convention de Rome. Cela signifie que, lorsqu'un producteur de phonogrammes aura donné son consentement à l'inclusion de son produit dans un film, son accord est tout de même nécessaire pour le transfert sur vidéo-cassette (sauf clause contraire dans le contrat).

<sup>15</sup> Cf. article 10<sup>bis</sup> de la Convention de Paris sur la protection de la propriété industrielle.

La nouvelle Convention pour la protection des producteurs de phonogrammes contre la reproduction non autorisée de leurs phonogrammes (Genève, 29 octobre 1971) prévoit la protection des producteurs de phonogrammes par différents moyens, entre autres par la législation relative à la concurrence déloyale (article 3). Comme cette Convention n'est pas encore entrée en vigueur, elle n'est pas étudiée dans le présent article.

<sup>11</sup> L'article 19 peut paraître illogique. Il a été inséré dans la Convention de Rome en faveur de l'industrie cinématographique. Cf. *Actes de la Conférence diplomatique*, p. 58 et 123.

Tel est le cas, par exemple, au Royaume-Uni (article 14) et en Australie (articles 91 et 99). Dans ces pays, il pourra s'opposer effectivement à toute fixation non autorisée de son émission.

Selon la Convention de Rome, les organismes de radio-diffusion sont titulaires d'un droit voisin (article 13). La fixation sur un support matériel de leurs émissions est expressément réservée à l'autorisation de l'organisme de radiodiffusion (article 13, alinéa I b)). Est également réservée à leur autorisation la reproduction des fixations, faites sans leur consentement, de leurs émissions (article 13, alinéa I c)).

Malheureusement, comme nous venons de le constater au sujet des droits des artistes interprètes ou exécutants et des producteurs de phonogrammes, la Convention de Rome n'a été ratifiée que par un nombre restreint de pays. Dans ces conditions, il dépend surtout de la législation nationale que l'organisme de radiodiffusion puisse réclamer une protection contre l'enregistrement et la reproduction non consentis de ses émissions par les producteurs de vidéo-programmes. Même si cela n'est pas prévu, l'équité veut, à mon avis, qu'un paiement soit effectué par les producteurs de vidéo-programmes aux organismes de radiodiffusion, étant donné les frais que nécessite l'émission. En cas de conflit, les organismes de radiodiffusion pourront s'opposer à l'utilisation non autorisée de leur produit, dans la plupart des cas en vertu du droit d'auteur de leurs employés-auteurs.

#### 6. Selon l'Arrangement européen pour la protection des émissions de télévision

En rapport avec les droits des organismes de radiodiffusion, il faut signaler — tout au moins en Europe — l'Arrangement européen pour la protection des émissions de télévision, signé à Strasbourg le 22 juin 1960. Cet Arrangement prévoit la protection de l'organisme de radiodiffusion contre la fixation non autorisée des émissions et la reproduction de cette fixation (article 1, alinéa I d)). L'instrument prévoit ainsi une protection efficace contre la fixation non autorisée des émissions de télévision, mais cette protection n'est valable que pour un nombre limité de pays — membres du Conseil de l'Europe — ayant ratifié ledit Arrangement (à présent 9 États). Dans ces conditions, la législation nationale ou les relations contractuelles seront surtout décisives pour la protection qui pourra être accordée aux organismes de radiodiffusion.

#### La position du producteur de films

#### 7. Selon la Convention de Berne

Le producteur de films sera souvent la même personne que le producteur d'un vidéo-programme<sup>16</sup>. Si cela n'est pas le cas, la question se pose de savoir s'il peut s'opposer à l'utilisation du film pour la confection d'un vidéo-programme. Selon la Convention de Berne, il est effectivement protégé contre une telle utilisation non autorisée. Car, selon l'article 14<sup>bis</sup>, l'œuvre cinématographique est protégée comme une œuvre originale, et le titulaire du droit d'auteur jouit des

mêmes droits que l'auteur d'une œuvre originale. Si le producteur de films bénéficie d'un droit d'auteur à titre original, ou s'il est investi des droits d'exploitation, ou bien s'il possède un droit d'auteur dérivé des créateurs intellectuels<sup>17</sup>, ce droit lui permettra de s'opposer à la fixation non autorisée de son film par un producteur de vidéo-programmes.

#### 8. Selon la Convention universelle

L'œuvre cinématographique est expressément protégée par la Convention universelle (article I). En ce qui concerne le contenu et l'étendue de cette protection, référence est faite à ce qui a été constaté plus haut au sujet de la protection de l'auteur (sous A.2). Tout dépend ici de la législation nationale du pays où la protection est réclamée.

### B. L'usage privé d'un vidéo-programme

#### 1. La notion d'usage « privé »

Comme on l'a vu plus haut, le vidéo-programme ressemble, à plusieurs égards, à un film cinématographique. Sur un point spécial, toutefois, on peut s'attendre à une évolution très différente de celle qui s'est produite dans le domaine cinématographique; il s'agit de l'usage privé. La distribution d'un film est en général effectuée par des distributeurs — relativement peu nombreux dans chaque pays — qui mettent les copies du film à la disposition du client contre un paiement dont le montant est nettement inférieur au prix de la confection d'une copie pour l'usage privé. Pour les vidéo-programmes, la situation se présente d'une façon différente: comme le « Video-Cassette-Recorder » permet la copie du programme selon un procédé facile à appliquer et peu coûteux, on peut s'attendre à un usage intensif de cet appareil par le grand public. La question se pose de savoir si, pour l'usage strictement privé, cette copie sera permise ou non.

La distinction entre l'usage « privé » ou « personnel », d'une part, et l'usage « public » ou « semi-public », d'autre part, est importante. Presque toutes les législations nationales contiennent des exceptions concernant l'usage « privé » ou « personnel », la plupart du temps sans définir dans quels cas il sera question d'un tel usage. L'on peut dire qu'il ressort de l'ensemble de ces lois et de la jurisprudence, en règle générale, qu'une interprétation stricte de ce terme s'impose. Tout ce qui ne sert pas à l'usage personnel d'une personne privée doit être considéré comme « public ». Certaines législations, toutefois, ont établi des règles d'exception pour une catégorie spéciale qu'on pourrait appeler « semi-public » (voir pour l'application de ce terme sous C. 1 ci-dessous).

#### 2. Selon la Convention de Berne

La Convention de Berne, à partir du texte de Stockholm, permet certaines exceptions à la règle générale selon laquelle

<sup>17</sup> Un droit d'auteur original du producteur existe, par exemple, aux États-Unis d'Amérique, au Canada, au Royaume-Uni (article 13), en Australie (article 90) et dans plusieurs autres pays dont la législation s'inspire de celle du Royaume-Uni (par exemple la Nouvelle-Zélande, l'Inde, le Pakistan, Ceylan), en Pologne (article 13), etc.

Dans d'autres pays, tels que l'Autriche (article 38), l'Italie (article 45), la République fédérale d'Allemagne (article 94), etc., le producteur est investi des droits d'exploitation, tout en devant respecter les droits des créateurs artistiques.

<sup>16</sup> Plusieurs producteurs de films américains (par exemple 20<sup>th</sup> Century Fox) ont déjà décidé de mettre sur vidéo-cassettes des anciens films à succès.

la reproduction d'une œuvre protégée n'est permise qu'avec l'autorisation de l'auteur (article 9). La Convention est assez vague sur les exceptions permises: elle parle de « certains cas spéciaux, pourvu qu'une telle reproduction ne porte pas atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ni ne cause un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur » (article 9.2)). Cette formule laisse aux législateurs nationaux une grande liberté. Le Rapport sur les travaux de la Commission principale N° 1 de la Conférence de Stockholm (paragraphe 78 à 86) contient une explication à ce sujet, avec référence expresse à l'usage privé. Comme plusieurs législations nationales connaissaient déjà une telle exception, la situation « après Stockholm » n'a pas changé. Ce qui est nouveau, c'est la décision éventuelle du législateur national de laisser cette exception intacte pour la reproduction d'un vidéo-programme pour l'usage privé, ou bien de déclarer que cette exception ne sera pas applicable dans ce cas. Des considérations d'ordre pratique et économique auront leur influence sur cette décision.

Ici, il convient de relever la réglementation spéciale contenue dans la loi de la République fédérale d'Allemagne (article 53, alinéa 5), concernant la rémunération due aux auteurs par les fabricants d'appareils pour l'enregistrement de sons ou d'images. Comme ces appareils permettent l'enregistrement et la reproduction d'œuvres protégées, une rémunération — qui ne dépassera pas le 5 % du prix de vente — sera payée aux auteurs par l'intermédiaire de la société des auteurs (GEMA). Aucune autre législation nationale n'a adopté une telle solution jusqu'à présent. Elle mérite pourtant toute attention, étant donné la diffusion imminente sur le marché du « Video-Cassette-Recorder » (ou d'un appareil analogue) permettant l'enregistrement pour l'usage privé.

### 3. Selon la Convention universelle

La Convention universelle, comme la Convention de Berne, ne contient pas de disposition très précise relative à l'usage privé d'une œuvre protégée. L'article IV<sup>bis</sup>, alinéa 2, contient une clause générale: chaque État contractant peut, par sa législation nationale, apporter des exceptions « non contraires à l'esprit et aux dispositions de la Convention », en assurant, toutefois, « un niveau raisonnable de protection effective ». Cette clause laisse sans doute la liberté de faire une exception pour l'usage privé dans la loi nationale<sup>18</sup>.

En ce qui concerne les conséquences des dispositions contenues dans les lois nationales pour les vidéo-programmes, référence est faite à ce qui a été dit auparavant dans le contexte de la Convention de Berne (sous B.2).

### 4. Selon la Convention de Rome et l'Arrangement européen pour la protection des émissions de télévision

Ces deux instruments connaissent une exception explicite pour l'usage privé<sup>19</sup>. Par conséquent, la protection accordée par ces deux instruments aux artistes interprètes ou exécutants, aux producteurs de phonogrammes et aux organismes de radiodiffusion peut être limitée, par le législateur, en cas d'usage privé.

## C. L'usage public ou semi-public d'un vidéo-programme

### 1. La notion d'usage « public » et d'usage « semi-public »

Les problèmes soulevés dans ce chapitre sont les plus importants, surtout du point de vue pratique. Dans la notion d'usage public on peut distinguer trois catégories: 1. la communication au public d'un vidéo-programme (un appareil de télévision, installé dans un lieu public — hôtel, salle d'attente, etc., est alimenté par des programmes contenus dans une vidéo-cassette); 2. la télévision d'un vidéo-programme (l'organisme de radiodiffusion utilise, pour ses émissions, un vidéo-programme); 3. la diffusion par câble d'un vidéo-programme (un réseau de câbles utilise, pour ses programmes, des vidéo-cassettes).

Par « usage semi-public », j'entends l'usage pour l'enseignement (scolaire, universitaire, post-universitaire, etc.). J'ai choisi cette expression parce que l'usage dans le cadre de l'enseignement constitue une catégorie spéciale, traitée par certains législateurs nationaux d'une façon différente des autres formes d'usage public. Dans quelques conventions internationales également<sup>20</sup>, l'usage pour l'enseignement a donné lieu à des règles d'exception. Il est évident que ce traitement spécial peut avoir une influence considérable sur l'évolution de l'usage qui sera fait des vidéo-programmes et, même avant, sur l'attitude des producteurs de tels programmes. On peut constater que, déjà à l'époque actuelle, l'usage de vidéo-programmes dans le cadre de l'enseignement est une question des plus débattues par les milieux intéressés.

#### La position de l'auteur

### 2. Selon la Convention de Berne

Selon cette Convention, la communication au public d'un vidéo-programme, qui — comme nous l'avons vu plus haut — constitue lui-même une œuvre protégée, est soumise à l'autorisation de l'auteur. Si le vidéo-programme doit être traité comme une œuvre cinématographique ou une œuvre « exprimée par un procédé analogue à la cinématographique » (article 2), la représentation et l'exécution publiques doivent, selon les articles 14 et 14<sup>bis</sup> de la Convention, recevoir le consentement de leur(s) auteur(s), ou de ses (leurs) ayants droit.

La télévision d'un tel programme est, en principe, également soumise à l'auteur; toutefois, une licence obligatoire peut être prévue par la législation nationale dans ce cas (article 11<sup>bis</sup>). La même règle s'applique à la distribution par fil (câble) d'une œuvre radiodiffusée (article 11<sup>bis</sup>). Si le vidéo-programme est utilisé directement par l'exploitant d'un réseau de câbles (sans avoir été d'abord radiodiffusé par voie de télévision), il semble que l'article 14 s'applique et que la licence obligatoire ne joue pas (article 14.3)).

3. La reproduction. — Si le régime juridique de la Convention de Berne concernant l'usage public semble relativement simple, il n'est pas aussi facile de tirer des conclusions sur l'usage semi-public de vidéo-programmes. Tout d'abord:

<sup>20</sup> Voir, par exemple, la Convention universelle révisée à Paris (juillet 1971), article 1<sup>ter</sup> et suiv., et l'Annexe à la Convention de Berne révisée à Paris (juillet 1971), articles II et suiv. Voir, à ce sujet également, H. Wisstrand, *Les exceptions apportées aux droits de l'auteur sur ses œuvres*, Paris 1968, p. 242 et suiv.

<sup>18</sup> Voir note 10 ci-dessus.

<sup>19</sup> Article 15 de la Convention de Rome; article 3, alinéa 1 c) de l'Arrangement.

l'usage privé, que nous venons de discuter, comprend-il également la reproduction par un établissement d'enseignement? Pour cet établissement, il sera facile en effet, grâce aux inventions techniques nouvelles, de louer des vidéo-programmes et d'effectuer le nombre de copies désiré; et tout cela à bas prix. Cette situation ressemblera à celle que nous connaissons, à l'époque actuelle, en ce qui concerne la photocopie. Si une même situation se produisait pour la vidéo-cassette, le producteur de « software » pourrait être amené à abandonner la production de ces programmes, étant donné leur rendement insuffisant. Un nouveau domaine, profitable à l'auteur, serait ainsi perdu.

Plusieurs législations comportent des dispositions assez restrictives concernant la reproduction, quelquefois même si celle-ci est destinée à l'usage privé. Les lois des pays scandinaves, par exemple, admettent la copie pour l'usage privé, en stipulant toutefois que celle-ci ne doit pas être utilisée à d'autres fins (cf. la loi suédoise, article 11). La loi française contient une disposition analogue (article 42, alinéa 2). La loi de la République fédérale d'Allemagne, partant du même principe, n'admet pas la copie réalisée par un tiers contre paiement, lorsqu'il s'agit de l'enregistrement sur bande sonore ou (audio-)visuelle et de la copie d'un tel enregistrement (article 53, alinéa 2). Ces copies ne peuvent ni être mises en circulation, ni utilisées pour des représentations publiques (article 53, alinéa 3). Il a déjà été question de la réglementation spéciale concernant la rémunération due aux auteurs par les fabricants d'appareils pour l'enregistrement de sons et d'images (article 53, alinéa 5). La loi britannique contient des dispositions assez restrictives et détaillées sur la (photo)copie fournie par une bibliothèque à des personnes utilisant de telles copies à des fins d'étude ou de recherche (article 7). En ce qui concerne les enregistrements sonores ou (audio-)visuels (*sound recordings, cinematograph films*), la copie n'est pas permise, même pas s'il s'agit d'une copie pour des buts personnels (*private purposes*) (articles 12 et 13). Cette règle ne souffre d'exception que dans le seul cas de la reproduction pour des buts personnels d'un programme diffusé par la radio ou la télévision. Le projet de loi néerlandais (article 16 b)) ne permet pas la copie pour l'usage privé réalisée par un tiers. Les copies effectuées dans le cadre de l'enseignement ou d'une entreprise industrielle doivent rester dans des limites raisonnables et seront soumises à une rémunération équitable (article 17). Toutes ces législations partent en effet du principe que la copie ainsi réalisée ne peut ni être mise à la disposition des tiers, ni utilisée d'une autre façon. Ces règles sont parfaitement en accord avec la lettre et l'esprit de la Convention de Berne telle qu'elle a été révisée à Stockholm.

Quelques-unes de ces législations, par exemple celles des pays scandinaves, prévoient pourtant des exceptions plus favorables aux établissements d'enseignement. La loi suédoise (article 17) reconnaît une certaine liberté d'enregistrer ou de copier, par fixation de sons, des œuvres publiées dans le cadre de l'enseignement. Cette liberté est entourée de restrictions: les copies ne peuvent être réalisées que pour un usage temporaire (trois ans) et les phonogrammes du commerce ne peuvent pas être copiés, sauf lorsqu'il s'agit de phonogrammes diffusés par la radio ou la télévision. Les exemplaires ainsi

produits ne doivent pas être utilisés d'une autre manière. La question de la copie d'un vidéo-programme aux fins de l'enseignement semble actuellement très débattue dans les pays scandinaves<sup>21</sup>.

La loi de la République fédérale d'Allemagne (article 47) permet l'enregistrement et la copie (quelques exemplaires seulement) d'œuvres radiodiffusées dans le cadre d'une émission scolaire. Les bandes doivent être effacées à la fin de l'année scolaire, sinon l'auteur a droit à une rémunération équitable. Selon le texte de l'article, ce régime s'applique aussi bien aux bandes sonores qu'à celles de nature audio-visuelle.

La loi britannique (article 41) permet également l'enregistrement et la copie sous certaines conditions, dont la principale est que l'enregistrement ne soit pas réalisé par un *duplicating process*, mais par l'instituteur ou l'élève lui-même. Cette rédaction exclut, évidemment, tout enregistrement sur bande sonore ou audio-visuelle. La nouvelle loi australienne de 1968 sur le droit d'auteur (article 200) contient une disposition analogue à celle du Royaume-Uni.

4. *La représentation.* — Une question étroitement en rapport avec la précédente est celle-ci: est-il permis d'utiliser un vidéo-programme dans le cadre d'un établissement d'enseignement sans demander l'autorisation de l'auteur ou de ses ayants droit? En d'autres termes: l'utilisation d'un vidéo-programme dans le cadre de l'enseignement doit-elle être considérée comme une « représentation publique », ou bien bénéficie-t-elle d'un régime spécial? La Convention de Berne ne répond pas clairement à cette question. En principe, la représentation publique d'une œuvre protégée nécessite l'autorisation de l'auteur (articles 11 et 14, 14<sup>bis</sup>). Toutefois, certaines législations nationales connaissent des « petites réserves », terme employé par la Conférence de Bruxelles (1948)<sup>22</sup>, qui englobe, entre autres, « les nécessités de l'enseignement et de la vulgarisation ». Lors de la Conférence de Stockholm, il a été décidé de ne pas toucher à ces « petites réserves », en tant qu'elles visent des exceptions aux droits de l'auteur traditionnellement consentis<sup>23</sup>.

Par rapport aux vidéo-programmes utilisés dans le cadre de l'enseignement, on peut se demander si, à l'époque actuelle, on peut encore, à juste titre, employer le terme « petite réserve » pour un phénomène d'une aussi vaste étendue que l'enseignement. Ici, deux thèses s'opposent: l'une qui considère l'enseignement comme une utilité publique primordiale à laquelle toute autre considération — par exemple le droit d'auteur sur des livres et autres moyens d'instruction — est inférieure; l'autre qui estime que l'enseignement, tout en étant d'un intérêt primordial pour la société, ne doit pas s'exercer pour cela aux dépens de l'auteur. Dans la dernière thèse, les livres d'instruction et les moyens audio-visuels destinés à l'enseignement ne bénéficient pas d'une situation d'exception à l'égard du droit d'auteur<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Cf. S. Ljungman, *op. cit.*

<sup>22</sup> Voir Documents de la Conférence de Bruxelles, p. 100.

<sup>23</sup> Voir le Rapport sur les travaux de la Commission principale N° 1 de la Conférence de Stockholm (paragraphe 209 et 210). Voir aussi H. Wistrand, *op. cit.*, p. 57 et suiv.

<sup>24</sup> Voir à ce sujet H. Wistrand, *op. cit.*, p. 243 et suiv. Evidemment, les pays en voie de développement se trouvent à cet égard dans une situation exceptionnelle.

D'une manière générale, on peut constater que les législations nationales citées ci-dessus (sous C. 3), qui prévoient une certaine liberté d'enregistrer ou de reproduire des œuvres publiées par fixation de sons ou d'images, permettent également — dans certaines limites — la « représentation » de ces enregistrements dans le cadre de l'enseignement. Toutefois, l'attitude de ces législateurs n'est pas toujours identique en ce qui concerne la « représentation » d'un film dans le cadre de l'enseignement. La loi britannique (article 41, alinéa 3) permet sous certaines conditions limitatives, la représentation d'une œuvre protégée dans une école et cette liberté s'applique également à la « représentation » d'un film (article 41, alinéa 5). La loi suédoise, par contre, prévoit expressément que la liberté accordée dans le cadre de l'éducation ne s'applique pas à la représentation d'une œuvre cinématographique (article 20, alinéa 3). La loi de la République fédérale d'Allemagne contient également une disposition (article 52, alinéa 2) prévoyant que la représentation publique d'une œuvre cinématographique est toujours soumise à l'autorisation de l'auteur. Dans le contexte de l'enseignement, cela signifie qu'en général la « représentation » d'un film dans les classes (n'étant pas « publique », cf. article 15) sera libre, mais qu'elle sera soumise à l'autorisation de l'auteur (ou de son ayant droit) dans les autres cas (par exemple cours universitaires ou fêtes scolaires)<sup>25</sup>. A la représentation d'un vidéo-programme radiodiffusé dans le cadre d'une émission scolaire pourra s'appliquer le régime d'exception de l'article 47, alinéa 2, cité ci-dessus.

##### 5. Selon la Convention universelle

Selon cette Convention, le droit d'autoriser la reproduction et la représentation publiques d'une œuvre protégée figure parmi les droits fondamentaux de l'auteur (article IV<sup>bis</sup>). Toutefois, chaque État contractant peut, par sa législation nationale, apporter des exceptions « non contraires à l'esprit et aux dispositions de la présente Convention » (article IV<sup>bis</sup>, alinéa 2). Il devra être accordé à chacun de ces droits auxquels il serait fait exception « un niveau raisonnable de protection effective » (article IV<sup>bis</sup>, alinéa 2). Par conséquent, il dépend surtout de la législation nationale de chaque État partie à la Convention universelle d'établir le niveau de protection à accorder aux vidéo-programmes.

Lors de la révision récente de la Convention universelle à Paris (juillet 1971), une disposition spéciale concernant les « fixations audio-visuelles » a été adoptée en faveur des pays en voie de développement. Cette disposition (article V<sup>quater</sup>, alinéa 3b)) permet, à certaines conditions, la reproduction audio-visuelle de « fixations (licites) audio-visuelles », en tant qu'elles constituent ou incorporent des œuvres protégées, pourvu que ces fixations aient été conçues et publiées « aux seules fins de l'usage scolaire et universitaire ». Pour ces pays — et ces pays seulement — la Convention permet expressément la reproduction, par exemple, d'un vidéo-programme

<sup>25</sup> G. Bruggler, *op. cit.*, p. 36 à 42, émet l'opinion que l'usage d'un vidéo-programme par un établissement d'enseignement ne constitue ni une reproduction ni une représentation « publique ». Cette opinion, pour laquelle il se réfère à von Gamm (*Urheberrechtsgesetz*, 1968, au sujet de l'article 15, alinéa 3) me paraît contestable. Il m'est difficile d'imaginer que les étudiants d'une université, par exemple, forment « un cercle délimité » et sont « liés entre eux par des relations personnelles ».

réalisé uniquement aux fins de l'enseignement. Les conditions auxquelles cette reproduction est permise sont énumérées dans les articles V<sup>bis</sup> et V<sup>quater</sup>. Des dispositions analogues ont été adoptées par la Conférence diplomatique de révision de la Convention de Berne (juillet 1971)<sup>26</sup>. Il convient pourtant de rappeler qu'il s'agit ici d'un régime exceptionnel en faveur des pays en voie de développement.

##### La position de l'artiste interprète ou exécutant

##### 6. Selon la Convention de Rome

Comme nous l'avons vu plus haut (sous A.3), l'artiste interprète ou exécutant bénéficie, dans un nombre relativement restreint de pays, de certains droits dits voisins. Ces droits peuvent aller plus loin que les droits minima prévus par la Convention de Rome. L'article 19 de cette Convention s'oppose à ce que l'artiste puisse refuser son consentement à l'usage public du vidéo-programme contenant son interprétation, si celle-ci a été incorporée à ce programme avec son consentement. Toutefois, rien n'empêche que le contrat passé entre le producteur du vidéo-programme et l'artiste puisse contenir, le cas échéant, certaines clauses relatives à l'usage (public ou semi-public) du programme. Dans les pays possédant une législation sur les droits voisins, cette législation pourrait prévoir une protection de l'artiste contre un tel usage. A notre connaissance, aucune législation nationale sur les droits voisins n'accorde un droit d'autorisation de l'artiste en pareil cas. En République fédérale d'Allemagne, où, en principe, une rémunération équitable est prévue en cas de radiodiffusion ou de communication publique d'une exécution enregistrée sur bande sonore ou (audio-)visuelle (articles 76 et 77), cette protection est refusée expressément lorsqu'il s'agit d'une exécution filmée enregistrée avec le consentement de l'artiste (article 92). La loi suédoise, par contre, ne reconnaît aucun droit aux artistes à titre d'utilisation secondaire en cas d'usage public (ou semi-public) de leur prestation filmée (article 47).

##### La position du producteur de phonogrammes

##### 7. Selon la Convention de Rome

Comme les artistes exécutants, le producteur du phonogramme incorporé dans un vidéo-programme avec son consentement ne pourra s'opposer à l'usage public ou semi-public de ce vidéo-programme. L'article 12 de la Convention de Rome ne lui reconnaît un droit qu'en cas de communication publique ou de radiodiffusion directe de son phonogramme. Des relations contractuelles peuvent, évidemment, dévier de cette règle. Les lois nationales accordant une protection aux producteurs de phonogrammes à titre de droit voisin prévoient une rémunération équitable en cas de communication publique ou de radiodiffusion du phonogramme. La loi de la République fédérale d'Allemagne n'accorde ce droit, toutefois, qu'en cas où il s'agit d'un phonogramme contenant une prestation artistique: le producteur possède alors un droit (*Anspruch*) à l'égard de l'artiste exécutant (article 86). Comme l'artiste n'est pas protégé contre la communication publique de son exécution filmée enregistrée avec son consentement

<sup>26</sup> Voir l'Annexe à cette Convention, articles I, III et IV.

(cf. C.6 ci-dessus), cette action ne s'applique pas en pareil cas. La loi suédoise refuse expressément au producteur de phonogrammes tout droit à titre d'utilisation secondaire lorsqu'il s'agit d'usage public (ou semi-public) d'un film sonore (article 47).

Par contre, dans les pays accordant une protection au producteur de phonogrammes au titre d'un droit d'auteur (voir plus haut sous A.4), celui-ci pourra s'opposer, en principe, à l'usage public ou semi-public de son phonogramme incorporé à un vidéo-programme. Toutefois, certaines limites sont prévues (cf. articles 12, 40 et 41 de la loi britannique et articles 97, 108, 109 et 200 de la loi australienne).

#### La position de l'organisme de radiodiffusion

##### 8. Selon la Convention de Rome

La position d'un organisme de radiodiffusion dont l'émission a été incorporée à un vidéo-programme est régie par l'article 13 de la Convention de Rome. Cet article accorde, sous certaines conditions, une protection aux organismes de radiodiffusion en cas de communication publique de leurs émissions de télévision (lettre *d*), mais le texte n'est pas très clair en ce qui concerne la question de savoir si cette disposition s'applique également dans le cas de la communication publique d'un vidéo-programme contenant une émission de télévision. Les lois de la République fédérale d'Allemagne (article 87) et suédoise (article 48) ne sont pas explicites sur ce point.

Dans les pays qui accordent une protection aux organismes de radiodiffusion au titre du droit d'auteur (voir plus haut sous A.5), l'organisme de radiodiffusion peut s'opposer à l'usage public ou semi-public de son émission de télévision incorporée à un vidéo-programme, dans les limites prévues par la loi (cf. articles 14, 40 et 41 de la loi britannique, et article 91 de la loi australienne).

##### 9. Selon l'Arrangement européen pour la protection des émissions de télévision

L'Arrangement prévoit une protection de l'organisme de radiodiffusion contre la réémission, la distribution par fil ou la communication au public au moyen de fixations ou reproductions, sauf si l'organisme titulaire du droit d'auteur a autorisé la vente au public de ces fixations ou reproductions (article 1<sup>er</sup>, alinéa 1, lettre *e*). Ainsi, une protection est prévue pour l'organisme de radiodiffusion contre toute utilisation non autorisée des vidéo-programmes contenant des émissions de télévision. Or, comme nous l'avons vu plus haut, cette protection n'est valable que pour un nombre limité de pays (9). La législation nationale et les relations contractuelles conservent, par conséquent, toute leur importance dans ce domaine.

#### La position du producteur de films

##### 10. Selon la Convention de Berne et selon la Convention universelle

Comme le producteur de films est investi, en général, d'un droit d'auteur original, d'un droit d'exploitation du film ou d'un droit d'auteur dérivé des créateurs (cf. A.7 ci-dessus), il est effectivement protégé — dans les pays appartenant à

l'Union de Berne — contre l'usage public ou semi-public de son film incorporé à un vidéo-programme. Dans les pays n'appartenant pas à l'Union de Berne, mais parties à la Convention universelle, le contenu et l'étendue de la protection accordée au producteur de films dépend surtout de la législation nationale du pays où la protection est réclamée (cf. A.8 ci-dessus). Comme la position du producteur de vidéo-programmes est analogue à celle du producteur de films, ces conclusions s'appliquent également aux producteurs de vidéo-programmes.

##### 11. Quelques remarques finales sur la protection du producteur de vidéo-programmes

Une question intéressante touchant surtout l'utilisation semi-public d'un vidéo-programme est celle de savoir si le producteur d'un tel programme peut contrôler ou non le marché de son produit. Un « droit de mise en circulation » n'est pas reconnu, d'une façon générale, par la Convention de Berne; or, l'article 14 de la Convention, ayant trait aux droits sur l'œuvre cinématographique, l'accorde expressément aux auteurs de cette œuvre.

Cette constatation est importante: selon les prévisions actuelles, les vidéo-programmes seront surtout loués (et non vendus) au public et aux établissements d'enseignement. Le « droit de mise en circulation » signifie, dans les pays membres de l'Union de Berne, que le fabricant peut — évidemment dans les conditions prévues par la loi nationale — contrôler le marché et imposer ses conditions, et qu'il pourrait en découler, dans la pratique, un « droit de prêt ». Cette situation diffère nettement de celle existant actuellement dans le domaine des livres: un droit de prêt n'est accordé que dans un nombre très limité de pays, et cela souvent hors du cadre de la législation sur le droit d'auteur. A titre d'exemple, on pourrait citer ici la loi suédoise. Le droit de « disposition » sur l'œuvre est reconnu, parmi les droits exclusifs de l'auteur, à l'article 2 de la loi sur le droit d'auteur. Or, l'article 23 de cette loi reconnaît la liberté de diffuser ou de présenter publiquement les exemplaires d'une œuvre littéraire ou musicale éditée, ce qui signifie la négation du droit de mise en circulation ou d'un droit de prêt pour ces œuvres<sup>27</sup>.

La Convention universelle ne connaît pas de droit de mise en circulation ni de droit de prêt.

##### 12. Le droit moral

La Convention de Berne accorde expressément le droit moral à l'auteur (article 6<sup>bis</sup>). Ce droit comporte le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre, le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de l'œuvre ou à toute atteinte à l'œuvre qui seraient préjudiciables à son honneur ou à sa réputation. Autant les auteurs des œuvres incorporées à un vidéo-programme que le titulaire du droit d'auteur sur ce programme peuvent invoquer ce droit moral dans les pays membres de l'Union de Berne: les auteurs vis-à-vis du producteur de vidéo-programmes qui voudrait incorporer une œuvre avec des modifications non consenties; le producteur lui-même vis-à-vis des tiers (par exemple un radiodiffuseur) utilisant son produit d'une manière préjudiciable à sa

<sup>27</sup> Le droit de prêt est en effet réglé par un décret royal du 23 novembre 1962, modifié dernièrement par décret royal du 6 mai 1970. Voir aussi H. Wistrand, *op. cit.*, p. 66 et suiv.

réputation (par exemple coupures essentielles, traduction de textes grossièrement inexactes; insertion de publicité non consentie). Les moyens de recours pour sauvegarder le droit moral sont réglés par la législation du pays où la protection est réclamée (article 6<sup>bis</sup>.3)).

La Convention universelle reconnaît un droit moral restreint de l'auteur dans le contexte de la traduction (article V, alinéa 2 *d*) et *e*). Ni la Convention de Rome sur les droits voisins, ni l'Arrangement européen pour la protection des émissions de télévision ne reconnaissent un droit moral.

Toutefois, étant entendu que ces instruments ne prévoient qu'un minimum de protection, les législations nationales peuvent accorder des droits plus étendus aussi dans le domaine du droit moral.

### Conclusions

En conclusion, on peut constater que les conventions internationales du domaine du droit d'auteur contiennent des dispositions suffisantes pour protéger les vidéo-programmes, leurs auteurs et leurs producteurs et qu'elles n'ont pas besoin — du moins pour le moment — d'être révisées pour cela. La position juridique du producteur d'un vidéo-programme est comparable à celle relative à la protection du producteur d'un film cinématographique; on peut appliquer le régime concernant les films cinématographiques aux vidéo-programmes.

Il est difficile, toutefois, d'émettre une opinion bien nette sur l'ensemble de cette protection dans tous les pays. Cela vient du fait que les conventions internationales — sur-

tout la Convention universelle — laissent une latitude considérable aux législations nationales lorsqu'il s'agit de définir le contenu et l'étendue de cette protection. Même sous le régime de la Convention de Berne — la convention la plus complète — il est laissé une grande liberté aux législateurs nationaux et aux « limites », « exceptions », « conditions » ou « réserves » que ceux-ci ont apportées (ou désirent encore apporter) aux droits reconnus par la Convention.

C'est le cas, notamment, dans le domaine de l'éducation et de l'enseignement, domaine où, précisément, le vidéo-programme va jouer un rôle important dans un proche avenir. La notion d'usage « privé » — figurant dans toutes les conventions multilatérales citées ci-dessus — laisse également des lacunes dans la protection. Ces deux facteurs pourraient nuire aux producteurs de vidéo-programmes et aux créateurs intellectuels dont ils utilisent l'œuvre. Ils pourraient freiner une évolution rapide de cette nouvelle invention.

Dans le domaine des droits voisins, la protection de ceux qui, n'ayant pas la qualité d'« auteurs », apportent des contributions souvent importantes aux vidéo-programmes (en tant qu'artistes interprètes ou exécutants, organismes de radiodiffusion), laisse à désirer. Comme la Convention de Rome n'a été ratifiée que par peu de pays, cette protection reste du domaine des législations nationales qui, la plupart du temps, ne l'ont pas prévue.

Dans l'ensemble, il est donc recommandé avant tout aux législateurs nationaux d'étudier attentivement le nouveau phénomène de la « vidéo » et de prendre les mesures appropriées pour tenir compte de tous les intérêts en cause.

## Lettre de Roumanie

## Analyse de la jurisprudence en matière de droit d'auteur

par Ovidiu IONAȘCU \*

Dans le numéro de juillet 1970 de la présente revue ont été publiés, dans la rubrique « Lettre de Roumanie », les principes fondamentaux du droit d'auteur<sup>1</sup> et, dans la rubrique « Études générales », un exposé sur l'œuvre cinématographique et le droit d'auteur en Roumanie<sup>2</sup>.

Nous nous proposons de présenter dans les lignes qui suivent une analyse de la jurisprudence en matière de droit d'auteur dans la République socialiste de Roumanie.

La loi roumaine sur le droit d'auteur contribue à encourager la création intellectuelle, elle assure la mise en valeur du travail de création des auteurs, la diffusion de leurs œuvres, la rémunération équitable du travail de création ainsi que la protection des droits personnels non patrimoniaux des auteurs.

Le décret n° 321/1956, acte normatif de base réglementant le droit d'auteur, complété et développé par les « Normes pour la rémunération des auteurs et l'établissement des tarifs et des modalités de paiement », approuvées par décision du Conseil des Ministres n° 632/1957, ont soulevé, au cours de quinze années d'application, de multiples discussions sur l'interprétation de certaines dispositions de ces actes normatifs, tranchées, partiellement, par les instances judiciaires et d'arbitrage pendant cette période, d'autres dispositions demeurant encore dans la phase des discussions interprétatives, qui forment l'objet de *lege ferenda* dans le cadre d'une amélioration future de la législation sur le droit d'auteur.

Dans la présente « Lettre », nous avons considéré qu'il était nécessaire d'examiner la jurisprudence roumaine en matière de droit d'auteur, à savoir les solutions données par les instances judiciaires ou d'arbitrage portant sur certains problèmes essentiels en matière de droit d'auteur, et de dégager, de l'analyse de certains aspects, des conclusions susceptibles d'inciter à de nouvelles préoccupations en vue d'une compréhension correcte de la réglementation du droit d'auteur en Roumanie.

### 1. Notion et objet du droit d'auteur. Paternité, inviolabilité et juste utilisation de l'œuvre de l'esprit

Le droit d'auteur dont l'objet est la création intellectuelle — le résultat de l'activité créatrice de l'auteur — naît au moment où l'œuvre de l'esprit a pris la forme de manuscrit, d'esquisse, de thème, de tableau ou toute autre forme concrète

(article 2 du décret n° 321/1956). Est considérée comme auteur la personne ayant créé l'œuvre de l'esprit, même si elle n'a pas conclu de contrat pour l'exercice du droit d'auteur, tout comme la conclusion d'un contrat en vue de la création d'une œuvre de l'esprit future ne donne pas naissance au droit d'auteur.

L'élément déterminant de la notion du droit d'auteur est la « création intellectuelle » de l'œuvre de l'esprit, l'« originalité de l'œuvre de l'esprit », qui doit refléter la personnalité de l'auteur.

Le Tribunal municipal de Bucarest (collège VI), par sa décision civile n° 3858/1967 dans une espèce où se posait le problème de déterminer la qualité de sujet du droit d'auteur, a jugé que la conclusion, par un salarié d'un institut de recherches, d'un contrat d'édition relatif à un ouvrage contenant différentes études effectuées par d'autres collaborateurs au sein de l'institut, ne lui confère pas le droit d'auteur tant qu'il n'a pas déployé une activité de création, en sa qualité de rédacteur en chef de l'ouvrage, dans la réalisation de l'œuvre qui fait l'objet du contrat.

A juste titre, l'instance judiciaire n'a pas reconnu, en l'espèce, la qualité d'auteur au salarié ayant conclu le contrat d'édition, du fait que le rédacteur en chef d'un ouvrage s'occupe de l'édition de celui-ci, son activité se limitant à la coordination de l'ouvrage, afin d'assurer son unité, mais sans qu'en cela il apporte une contribution personnelle créatrice à la réalisation de l'œuvre de l'esprit.

Ne constituent pas l'objet du droit d'auteur les œuvres n'ayant pas un caractère de création intellectuelle (annuaires du téléphone, agendas, calendriers, catalogues, prospectus, horaires des trains, mercuriales, etc.) ou le résultat de l'activité de certaines personnes, telles que le rédacteur technique, le compilateur d'une édition, ou les techniciens des studios cinématographiques, radiophoniques et de télévision et des organisations d'enregistrement mécanique.

Dans le cas des œuvres d'art plastique, l'objet du droit d'auteur est constitué aussi bien par la création artistique que par la matérialisation de la création dans l'objet d'art (objet matériel) sur lequel l'auteur exerce son droit d'auteur ainsi que son droit de propriété. La cession du droit de reproduction, de multiplication et de diffusion n'entraîne pas non plus la transmission du droit de propriété sur l'exemplaire original de l'œuvre, de même que la transmission du droit de propriété sur l'exemplaire original n'implique pas non plus la cession du droit de reproduction, de multiplication ou de diffusion, sauf convention contraire (article 22 du décret n° 321/1956).

\* Conseiller juridique, Bucarest.

<sup>1</sup> Aurelian Ionașcu, « Le droit d'auteur en Roumanie », dans *Le Droit d'Auteur*, 1970, p. 134 à 139.

<sup>2</sup> Ovidiu Ionașcu, « L'œuvre cinématographique et le droit d'auteur dans la République socialiste de Roumanie », *ibid.*, 1970, p. 127 à 133.

En partageant ce point de vue, le Tribunal municipal de Bucarest a jugé que, lorsque l'auteur d'une sculpture a fait don à un de ses amis de l'original de la statue créée, façonnée et retouchée par lui, il ne lui a transmis de ce fait que le droit de propriété sur l'exemplaire original — c'est-à-dire sur l'objet matériel dans lequel se trouve concrétisée l'œuvre — et non pas également le droit de mettre en valeur cette œuvre par la reproduction, la multiplication ou la diffusion, tant qu'il est incontestable qu'il n'y a pas eu de convention contraire entre le donateur et le donataire.

Dans la mesure où le donataire a reçu certaines sommes d'argent à la suite de l'exploitation de l'œuvre originale, il doit les restituer à l'auteur, parce que l'œuvre qui a fait l'objet de la donation synthétise d'une manière originale un contenu d'idées, une conception concrétisée dans cette œuvre, sur laquelle il n'y a que le créateur de l'œuvre originale qui conserve un droit d'auteur.

Ce qui est à souligner, c'est le fait que, par la transmission de l'objet matériel de sa création artistique, l'auteur ne transfère que le droit de propriété sur cet objet, tout en conservant le droit à l'inviolabilité de l'œuvre et à son utilisation dans des conditions correspondant à sa nature, ainsi que le droit de disposer de sa reproduction, de sa multiplication et de sa diffusion (article 3, 4<sup>o</sup> et 5<sup>o</sup>, du décret n<sup>o</sup> 321/1956). Ce sont des prérogatives qui n'appartiennent qu'à l'auteur et qui ne peuvent être transmises, même en cas de décès de l'auteur. La décision du Tribunal d'obliger le donataire, bénéficiaire de l'œuvre originale, à restituer à son auteur les sommes encaissées à la suite de l'exploitation de l'œuvre, est fondée sur le principe selon lequel ce n'est qu'à l'auteur qu'appartient le droit de tirer des profits pécuniaires de la reproduction et de la multiplication de son œuvre (*dominium utile*), droit qui, après sa mort, est transmis à ses héritiers.

Le Tribunal suprême, par sa décision civile n<sup>o</sup> 815/1967, a jugé que l'œuvre d'art plastique ayant un caractère d'unicité ne peut être soumise à une restauration sans l'accord de l'artiste qui l'a créée. Et à l'instance de préciser que, lorsque l'œuvre a été détériorée, sans qu'elle soit intégralement détériorée, l'auteur a le droit de procéder lui-même à sa restauration, en rétablissant ainsi son identité artistique initiale; pour ce travail de restauration artistique partielle, il a le droit de recevoir la rémunération appropriée. L'œuvre de création intellectuelle reflète la personnalité et l'originalité de l'auteur, sa vision artistique de l'œuvre qu'il a créée.

Toute modification, déformation, altération ou dénatura-tion des œuvres originales signifierait une atteinte au droit d'inviolabilité de celles-ci et à la personnalité même de leur auteur (article 3, 4<sup>o</sup>, du décret n<sup>o</sup> 321/1956). C'est le droit reconnu à l'auteur de revendiquer la paternité de l'œuvre et de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autres modifications de cette œuvre ou à toute autre atteinte à la même œuvre, préjudiciables à sa réputation. Le respect des droits moraux de l'auteur en ce qui concerne le maintien de l'authenticité de son œuvre ne peut être obtenu que par la restauration de l'œuvre détériorée par l'usure due au temps, un accident, une calamité, etc. Cette restauration ne pourra être effectuée que par l'auteur de l'œuvre. Celui-ci, ayant la vision de sa création artistique, est seul à même de refaire ainsi

l'œuvre qu'il a créée. L'auteur doit être rémunéré pour ce travail suivant les critères établis par les « Normes pour la rémunération des auteurs ».

Quelle sera la solution à envisager lorsque l'œuvre d'art plastique est détériorée et que, son auteur étant mort, la restauration ne peut plus être réalisée par lui?

Après la mort de l'auteur, le maintien de l'authenticité de l'œuvre et son utilisation appropriée reviennent aux unions ou associations respectives de créateurs, solution qui découle du principe selon lequel les droits personnels non patrimoniaux de l'auteur s'éteignent à sa mort, mais ils continuent d'être protégés même après (article 56 du décret n<sup>o</sup> 31/1954). En cas de dégradation ou de détérioration de l'œuvre après le décès de l'auteur, le soin de remettre en état l'œuvre d'art plastique incombe aux artistes et aux spécialistes en restauration d'œuvres d'art qui, en accord avec l'Union des auteurs d'art plastique de la République socialiste de Roumanie, auront à rétablir l'état initial de l'œuvre tout en lui conservant son authenticité et son originalité.

Le droit de l'auteur de consentir à l'utilisation de son œuvre par autrui est un droit personnel non patrimonial qui n'appartient qu'à lui, et l'utilisation de cette œuvre par des tiers ne peut avoir lieu qu'avec ce consentement<sup>3</sup>.

Ce consentement n'est pas nécessaire dans les cas prévus aux articles 13 et 14 du décret n<sup>o</sup> 321/1956, ainsi qu'à l'article 16 du même décret, qui se réfère aux œuvres créées par l'auteur salarié dans le cadre des obligations découlant de son contrat de travail<sup>4</sup>.

Le Tribunal municipal de Bucarest (section IV), par sa décision civile n<sup>o</sup> 2931/1969, a confirmé la décision civile n<sup>o</sup> 2129/1969 de l'instance de justice de paix du secteur IV de Bucarest, qui avait admis l'action de la demanderesse S.V.O. dirigée contre l'Office spécial d'édition et de diffusion des timbres de Bucarest, en obligeant ce dernier à payer des dommages-intérêts et à ne plus faire imprimer de cartes postales où serait reproduite l'œuvre d'art plastique de l'auteur sans le consentement de celui-ci.

Il est permis de prendre des photos, d'effectuer des copies et de reproduire de quelque manière que ce soit une œuvre d'art plastique sans le consentement de l'auteur et sans verser une rémunération quelconque, à condition de ne pas les faire valoir (article 14 j) du décret n<sup>o</sup> 321/1956). Mais, dans le cas mentionné ci-dessus, l'œuvre d'art plastique a été exploitée du fait qu'elle a été reproduite sur des cartes postales commercialisées par les bureaux de poste et d'autres organes de diffusion d'effets postaux.

<sup>3</sup> Voir, en ce sens, A. Ionașcu, N. Comșa et M. Mureșan, *Dreptul de autor în Republica Socialistă România* [Le droit d'auteur dans la République socialiste de Roumanie], Ed. Academiei, Bucarest, 1969, p. 94; C. Stănescu, « Probleme în legătură cu contractele pentru valorificarea dreptului de autor » [Problèmes concernant les contrats pour la mise en valeur du droit d'auteur], dans *Revista română de drept*, n<sup>o</sup> 5/1968, p. 29 et 30.

<sup>4</sup> Voir Ovidiu Ionașcu, « Particularitățile contractului de muncă în cazul operelor intelectuale create de salariat în cadrul obligațiilor de serviciu » [Les particularités du contrat de travail dans le cas des œuvres intellectuelles créées par le salarié dans le cadre de ses obligations de service], dans *Revista română de drept*, n<sup>o</sup> 9/1970, p. 33, ainsi que « Le régime du droit d'auteur sur les œuvres de l'esprit créées dans le cadre du contrat de travail en Roumanie », dans la *Revue internationale du droit d'auteur*, n<sup>o</sup> LXIX, juillet 1971, p. 3 à 43.

Nous estimons que l'instance devait obliger l'Office spécial d'édition et de diffusion des timbres à retirer du commerce les cartes postales où l'œuvre était reproduite, et cela en vertu de l'article 3, 3°, du décret n° 321/1956, qui reconnaît à l'auteur le droit de réclamer la cessation des actes d'utilisation commis par des tiers sans son consentement.

En matière de plagiat, l'instance judiciaire doit ordonner la publication de la décision constatant l'usurpation de la qualité d'auteur ou l'appropriation d'une œuvre de création intellectuelle appartenant à une autre personne, ainsi que la cessation de la publication et de la diffusion de l'œuvre dont il s'agit.

En cas de plagiat, le prétendu auteur d'une œuvre n'a pas droit à la rémunération prévue par le contrat, toute somme reçue à ce titre devant être restituée.

## 2. Acceptation de l'œuvre de l'esprit

Le Tribunal suprême, par sa décision civile n° 18/1962, a jugé que les auteurs d'un scénario littéraire pour la réalisation d'une œuvre cinématographique n'ont pas le droit de recevoir la rémunération établie par le contrat tant que la direction du studio cinématographique n'a pas accepté ce scénario comme étant satisfaisant — tenant compte de l'observation par les auteurs des indications, des orientations et des recommandations de la direction du studio — celle-ci étant seule en mesure d'apprécier la qualité du scénario et s'il peut satisfaire les intérêts de la production. L'instance a précisé que, dans cette situation, une expertise n'était pas concluante, le studio cinématographique ayant seul qualité pour apprécier si le scénario était satisfaisant.

Pour établir les critères selon lesquels un scénario est considéré comme satisfaisant, afin qu'il puisse ainsi être accepté par le studio cinématographique, quelques précisions sont nécessaires.

Le scénario doit contenir la description complète de l'action, des dialogues, des titres, et constituer un ouvrage définitif. Dans le cas du contrat de commande, celui-ci doit spécifier obligatoirement la date de livraison et n'est conclu que sur la base d'un projet de scénario écrit, approuvé par la direction du studio. Celle-ci peut inclure dans le contrat certaines clauses spéciales relatives au thème et à l'étendue du scénario, au nombre de sujets spéciaux à filmer, au lieu où l'action se déroule, au caractère des personnages, etc.

C'est le directeur du studio cinématographique qui décide du refus du scénario, en sa qualité d'organe de la personne morale exerçant les droits qui lui sont conférés par l'acte de fondation; cependant, il peut déléguer l'exercice de ses attributions soit au directeur adjoint, soit au rédacteur en chef du studio<sup>5</sup>.

En ce qui concerne la qualité du travail, l'habileté avec laquelle il a été réalisé, nous considérons qu'une expertise ne saurait être refusée lorsque l'auteur l'a exécuté avec conscience, en utilisant tous les moyens et toutes les ressources dont il dispose. Cette appréciation doit être faite par rapport à la personnalité de l'auteur pris en considération à la conclu-

sion du contrat, à son niveau artistique, à sa maîtrise et à son expérience. En cas de litige, cette appréciation devrait être faite par l'instance judiciaire après consultation des spécialistes ou de l'expertise.

Nous considérons que, lorsque la direction du studio constate, après que l'auteur a apporté des corrections et des modifications au scénario et bien que ce scénario présente un intérêt du point de vue du traitement du conflit dramatique, du relief donné aux personnages, qu'il ne correspond toutefois pas suffisamment aux exigences cinématographiques et que l'auteur ne possède pas la maîtrise et la puissance d'expression pour élever le scénario au niveau de la « condition optimale », elle a alors la faculté de faire appel, avec le consentement de l'auteur, à quelqu'un d'autre pour achever le scénario.

Lorsque le scénario est refusé et ne peut être terminé par une autre personne, les sommes touchées par l'auteur comme avances lui restent acquises, sauf dans le cas où le refus résulte d'une faute de sa part (article 20, alinéa 2, du décret n° 321/1956).

Le Tribunal municipal de Bucarest (section II), par sa décision civile n° 1106/1955, a considéré que la convention par laquelle un peintre s'engage à exécuter un tableau constitue un contrat de nature spéciale, qui transmet la propriété du tableau au moment où il a été reçu et accepté. Lorsque l'acceptation du tableau n'est pas accordée, l'instance judiciaire saisie de l'affaire doit préciser le contenu de l'offre et de son acceptation pour établir si le tableau exprime la réalité, comme il a été entendu entre les parties contractantes et si elles sont convenues de limiter la personnalité de l'artiste dans la réalisation de sa création. L'instance a indiqué que le peintre devait remplir son obligation, c'est-à-dire peindre le tableau, avec toute sa conscience, sa diligence et ses qualités artistiques. Par conséquent, si le peintre a réalisé le tableau au niveau habituel de son art et si, dans l'œuvre créée, il n'est pas prouvé qu'il a manqué de diligence, de conscience et des qualités artistiques qui sont les siennes habituellement, le contrat ne peut être résilié et l'auteur de la peinture a le droit de recevoir la rémunération qui lui est due pour l'œuvre réalisée. Si la convention existant entre les parties contient une limitation de la liberté de création artistique, de la conception et de la vision artistique de l'auteur de l'œuvre, il est alors obligé de respecter cette limitation. Mais si, dans la convention entre les parties, une telle limitation n'a pas été prévue, le peintre jouit de la pleine liberté de création correspondant à son niveau artistique. La manière d'exécuter l'œuvre, sa conception propre, l'interprétation des personnages, les couleurs appartiennent à la liberté artistique, au trait caractéristique du peintre, qui n'est pas un simple photographe. Il a l'obligation, lorsqu'il s'agit d'un tableau dont le sujet est déterminé, de le réaliser selon sa conception artistique, portant l'empreinte de sa personnalité; ces éléments ne peuvent être jugés par des experts (auteurs d'œuvres plastiques) qui ont leurs propres conceptions et dont le point de vue subjectif caractérise chacun d'eux.

A la lumière du principe de la liberté de la création artistique, de l'originalité de l'œuvre de l'esprit, de la liberté de la conception et de la vision artistiques — qui ne peuvent être

<sup>5</sup> Voir, en ce sens, Ovidiu Ionașcu, « L'œuvre cinématographique et le droit d'auteur dans la République socialiste de Roumanie », dans *Le Droit d'Auteur*, 1970, p. 131.

limitées qu'avec l'acceptation de l'auteur de l'œuvre — la décision mentionnée reflète et contient une application exacte des principes fondamentaux concernant le rôle du droit d'auteur dans la stimulation de la création intellectuelle.

### 3. Droits patrimoniaux de l'auteur sur la reproduction, la représentation ou l'exécution de l'œuvre

Le décret n° 321/1956 prévoit, entre autres, dans son article 3, 5°, le droit de l'auteur de tirer des profits pécuniaires de la reproduction, de la diffusion, de la représentation ou de l'exécution de l'œuvre qu'il a créée ou bien de tout autre genre d'utilisation licite d'une telle œuvre. A ce principe, il faut ajouter l'exception prévue à l'article 14b) du décret n° 321/1956 selon laquelle est permise, sans le consentement de l'auteur et sans le paiement d'une rémunération quelconque, mais en respectant tous les autres droits de celui-ci, la représentation ou l'exécution d'une œuvre portée antérieurement à la connaissance du public et dans certains buts (par exemple son utilisation au cours des activités habituelles des écoles, des organisations de masse, ainsi que des maisons de la culture et des foyers culturels dans les cas et les conditions prévus par décision du Conseil des Ministres).

L'auteur a droit, pour l'utilisation d'une œuvre en vue de sa représentation ou de son exécution, à des rémunérations d'utilisation, que la représentation ou l'exécution ait lieu directement ou par le moyen de l'enregistrement ou de la transmission mécanique, électromagnétique ou bien d'une autre manière (article 70 des « Normes » précitées, approuvées par la décision du Conseil des Ministres n° 632/1957).

D'autre part, l'article 77 des « Normes » précise que, pour la musique transmise en public par haut-parleurs ou par d'autres moyens mécaniques, la rémunération d'exécution n'est due que si la transmission a lieu dans un but lucratif et qu'elle est effectuée au moyen d'une installation spéciale (stations de relais radiophoniques ou haut-parleurs reliés à un récepteur de radio). On y mentionne encore qu'il n'est dû aucune rémunération d'exécution pour la musique transmise dans des locaux publics par des appareils de radio et des phonographes sans autres installations de transmission.

Enfin, le tableau des tarifs n° 8 annexé aux « Normes » précitées (chapitre B, § III) établit des tarifs pour la musique transmise dans un but lucratif par haut-parleurs ou par d'autres moyens mécaniques; à la fin dudit tableau figure une mention prévoyant que, lorsqu'il s'agit de danses paysannes roumaines, de manifestations culturelles et artistiques des foyers culturels, des écoles et des organisations de masse, où l'accès est gratuit, il n'est dû aucune rémunération pour la représentation ou l'exécution.

Il résulte de l'interprétation des textes susmentionnés que, pour que la rémunération d'exécution soit due dans le cas de la transmission de la musique par haut-parleurs ou par d'autres moyens, il faut que les conditions suivantes soient cumulativement remplies: 1° la transmission a lieu dans un but lucratif, et 2° elle est réalisée par une station de relais radiophoniques ou par des haut-parleurs reliés à un récepteur de radio.

L'arbitrage d'Etat de la municipalité de Bucarest, étant d'accord avec cette interprétation, a admis l'action introduite par l'Union des compositeurs de la République socialiste de

Roumanie contre des entreprises d'alimentation et de produits industriels en les obligeant à payer la rémunération d'auteur pour la musique diffusée dans certains locaux, restaurants, magasins, etc.

Dans ces cas, la musique transmise a un caractère lucratif parce qu'elle constitue, étant donné l'affectation des locaux à une activité commerciale, un moyen d'attirer la clientèle et de la retenir en créant une ambiance plus agréable, propre à contribuer à la vente en plus grande quantité des produits et à encourager le public à consommer, ce qui a pour conséquences d'accroître les encaissements et d'augmenter les bénéfices.

Pour la publicité projetée au moyen de diapositives dans les salles de cinéma, l'entreprise qui bénéficie de cette publicité paie des taxes à l'exploitant de cinéma; cette projection est accompagnée de musique; elle est donc faite dans un but lucratif au moyen d'une installation spéciale, ce qui nous conduit à conclure qu'une rémunération d'utilisation est due pour l'exécution de la musique.

D'autre part, l'arbitrage d'Etat central a établi que les transmissions de musique destinées au public par les stations de relais radiophoniques dans le cadre des programmes élaborés par les studios des conseils populaires n'ont pas un but lucratif, étant donné qu'aucun prix d'entrée n'est perçu, lesdits programmes se déroulant dans le cadre de l'action de diffusion de la culture pour les masses, pour laquelle le Comité d'Etat pour la radiodiffusion et la télévision paie des rémunérations d'auteur. A cet argument s'ajoute aussi le fait que les organes des postes, télégraphes et téléphones auxquels appartiennent ces stations de relais radiophoniques effectuent des prestations de services, et les sommes qu'ils encaissent sur la base des abonnements représentent le prix des services effectués (installation de la station de relais radiophoniques, réparations, entretien, etc.). D'ailleurs, le principe de la spécialisation leur interdirait d'accomplir d'autres activités telles que l'organisation de programmes avec de la musique et la réalisation de bénéfices résultant de telles activités.

Dans le même esprit d'interprétation, nous considérons qu'aucune rémunération d'exécution ne doit être versée pour la musique qui accompagne les séquences d'un film présentées dans les salles de cinéma pour son lancement, parce que, dans ce cas, la musique n'est pas transmise dans un but lucratif, le prix d'entrée au cinéma étant perçu pour le spectacle pris dans son ensemble. Pour la même raison, c'est-à-dire l'absence de but lucratif, la taxe de rémunération d'exécution n'est pas due pour la transmission et la retransmission de la musique au cours du programme de travail dans les écoles, institutions, entreprises, fabriques, usines, ateliers artisanaux, clubs, ou dans les salles de spectacles et de cinéma avant le spectacle ou pendant les entractes.

L'arbitrage d'Etat central, dans un litige entre l'Union des compositeurs et l'«Athénée Palace», entreprise d'hôtels et de restaurants de Bucarest, a décidé que, pour la musique utilisée pour accompagner certains spectacles de variétés présentés spécialement dans le bar de cette entreprise, moyennant un prix d'entrée, une rémunération d'exécution de 8,5 %/o devait être payée sur la recette brute réalisée par la vente des billets, en plus de la rémunération due pour l'exécution de la musique en direct par l'orchestre dans le restaurant. Le prin-

cipe qui se dégage de cette décision, c'est que la détermination de la rémunération d'exécution pour la musique est faite par rapport au genre de l'œuvre exécutée (spectacles d'estrade, de variétés, musique de ballet, musique de divertissement exécutée en direct ou diffusée par haut-parleurs ou par d'autres moyens mécaniques dans un but lucratif), quel que soit le lieu où se déroule ce genre de spectacles. Lorsque le prix de la consommation est également inclus dans le prix d'entrée, le tarif ne sera appliqué qu'à la somme qui représente la différence entre le prix d'entrée et celui de la consommation.

Le Tribunal municipal de Bucarest a considéré que, pour la reproduction photographique sur cartes postales de félicitations, illustrées, simples ou pliantes, de certaines œuvres d'art plastique (décoratif), l'auteur de l'œuvre originale a droit à une rémunération d'utilisation de 6% sur le prix de vente des cartes postales, sans que cette rémunération puisse dépasser le prix de vente de l'œuvre d'art plastique (décoratif) d'après laquelle la reproduction a été exécutée (ou, selon le cas, la rémunération de base reçue par l'auteur de l'œuvre originale).

Refuser à l'auteur de lui payer la rémunération d'utilisation équivaudrait à violer les droits patrimoniaux d'auteur, reconnus par l'article 3, 5°, du décret n° 321/1956, ainsi que le droit de l'auteur de tirer des profits pécuniaires de la reproduction, de la diffusion ou de tout autre mode d'utilisation licite de son œuvre.

Par « reproduction photographique » on entend toute reproduction en série réalisée de quelque manière et sous quelque forme que ce soit, étant donné que la loi ne fait aucune distinction quant aux procédés utilisés pour la réalisation de ladite reproduction.

Si l'on interprétait différemment cette expression, cela signifierait que l'auteur d'une œuvre originale d'art plastique (décoratif) reproduite bénéficie du droit d'auteur (de la rémunération d'utilisation) en fonction du procédé par lequel est réalisée la reproduction, ce qui constituerait une violation flagrante des droits patrimoniaux d'auteur.

Le Conseil des Ministres, par sa décision n° 632/1957 (article 6), a approuvé les « Normes pour la rémunération des auteurs d'œuvres de l'esprit, l'établissement des tarifs et les modalités de paiement », normes entrées en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 1957. L'instance judiciaire n'a pas qualité pour établir des tarifs de rémunération des auteurs d'œuvres de l'esprit ni pour inclure leurs œuvres dans ces tarifs. L'application du tarif correspondant — par rapport au genre de l'œuvre, à la qualité et à la quantité du travail de création concrétisé dans l'œuvre ainsi que par rapport au mode et au degré d'utilisation de l'œuvre — relève uniquement de la compétence de l'organisme responsable du paiement et qui, le cas échéant, peut consulter des commissions de spécialistes, créées à cet effet (article 4 des « Normes »). L'inclusion des œuvres de l'esprit dans les tarifs correspondants et l'établissement de la rémunération d'auteur dans les limites de ces tarifs étant du ressort dudit organisme, ceux-ci échappent au contrôle des instances judiciaires.

Le Tribunal suprême, par sa décision civile n° 123/1958, a considéré que, du moment que c'était par un acte normatif (décision du Conseil des Ministres n° 101/1958) qu'il avait été

prévu que l'application des tarifs aux maquettes de timbres et d'effets postaux ainsi qu'aux travaux d'exécution graphique et de gravure serait de la compétence de l'ancien Ministère de l'enseignement et de la culture (par la suite Comité d'Etat pour la culture et les arts, et actuellement Conseil de la culture et de l'éducation socialistes), les instances judiciaires ne pouvaient se substituer à cet organe, seul compétent en la matière. Et ce n'est que lorsque l'organisme usager des œuvres de l'esprit refuse de payer la rémunération établie par l'acte normatif que l'instance judiciaire est compétente en ce qui concerne l'action introduite par l'auteur pour obliger l'usager à verser la rémunération conformément au tarif appliqué. L'instance judiciaire n'aurait, estimons-nous, la compétence pour résoudre le litige lorsque l'œuvre est mal tarifée, c'est-à-dire qu'elle est soumise à un tarif inférieur à celui prévu par les « Normes » ou par d'autres actes normatifs qui réglementent certains tarifs de rémunération des auteurs, ou que la rémunération d'auteur a fait l'objet d'un calcul erroné.

En cas d'exploitation directe de l'œuvre littéraire, artistique ou scientifique, les droits d'auteur sont établis suivant l'accord des parties et non pas suivant les tarifs prévus par les « Normes » précitées, qui sont applicables exclusivement aux contrats conclus par l'auteur de l'œuvre avec les organisations socialistes (articles 18, 19 et 24 du décret n° 321/1956).

Le Tribunal suprême, par sa décision civile n° 165/1965, a jugé que, lorsqu'un sculpteur a fait un buste à la demande d'un client (personne physique) et qu'ils sont tombés d'accord sur son prix (comprenant la matière utilisée et le travail fourni) — le prix ayant été payé intégralement et l'œuvre livrée sans que son auteur formule d'autres prétentions — l'on se trouve en présence d'une mise en valeur directe des droits d'auteur, laissée à la libre appréciation des parties en ce qui concerne l'établissement des droits patrimoniaux d'auteur. En ce cas, la mise en valeur directe des droits d'auteur peut revêtir la forme de contrats de droit civil.

Le décret n° 321/1956 (article 18) prévoit le droit de l'auteur de mettre lui-même en valeur, par voie directe, par ses propres moyens, son œuvre de création, situation que l'on rencontre surtout dans le domaine des arts plastiques. Lorsque le droit d'auteur est exercé en vertu de contrats conclus avec les organisations socialistes qui détiennent les moyens nécessaires pour l'édition, la représentation, l'enregistrement, la diffusion par le film, la radio et la télévision des œuvres littéraires, artistiques et scientifiques, ce sont toujours les rémunérations établies par les dispositions normatives qui sont applicables. Les rapports contractuels avec les organisations socialistes concernant le droit d'auteur ne s'établissent que par des contrats écrits conclus sur la base de certains contrats types pour chaque genre de création (articles 18 et 25 du décret n° 321/1956).

#### 4. Compétence pour la solution de certains litiges concernant l'exploitation des droits d'auteur

L'arbitrage d'Etat de la Capitale (décision n° 749/1958), ayant à trancher un litige entre l'Union des compositeurs de la République socialiste de Roumanie, qui réclamait le paiement de droits d'auteur, et le « Théâtre satirique musical C. Tănase » de Bucarest, qui, en tant que défendeur, excipait

de l'incompétence de l'arbitrage d'Etat pour juger les litiges relatifs au paiement des droits patrimoniaux d'auteur, a statué que les unions de créateurs, dont le but est, selon leurs statuts, de représenter et de défendre les droits d'auteur de leurs membres, peuvent ester en justice et que, le litige étant de nature patrimoniale entre deux organisations socialistes, sa solution relevait de la compétence de l'arbitrage d'Etat.

Nous considérons que la solution de l'arbitrage d'Etat est la seule conforme à la loi, ce qui résulte du texte de l'article 18, alinéa 2, du décret n° 321/1956, selon lequel les unions de créateurs ont le devoir de défendre et d'exercer le droit de représentation ou d'exécution de l'œuvre en garantissant ce droit, ainsi que la disposition de l'article 40, alinéa 2, du même décret, qui prévoit que l'action pénale pour plagiat est engagée non seulement sur la requête préalable de l'auteur de l'œuvre, mais aussi par la saisine de l'union ou de l'association respective de créateurs<sup>6</sup>. D'autre part, pour l'application de ces dispositions légales, les statuts des unions de créateurs prévoient que celles-ci « représentent et défendent » directement et obligatoirement leurs membres en ce qui concerne les problèmes relatifs à leurs droits moraux et patrimoniaux, en défendant leur droit d'auteur<sup>7</sup>. De même, conformément aux dispositions de l'article 5 du décret n° 321/1956, la tâche de défendre la paternité, l'inviolabilité et la juste utilisation de l'œuvre après la mort de son auteur ou, lorsque l'œuvre est commune, de l'un des coauteurs, revient à l'union ou à l'association respective de créateurs ou, à défaut de celles-ci, à l'organe d'Etat compétent.

L'expression « représenter et défendre » directement et obligatoirement, utilisée dans les statuts des unions de créateurs, se réfère en réalité au droit de celles-ci d'introduire des actions en justice, de toute nature, et de formuler toute demande dans l'intérêt de la défense des droits d'auteur<sup>8</sup>. Les rémunérations dues aux auteurs sont versées par ceux qui sont tenus de les payer, par l'intermédiaire des organes des unions de créateurs, qui retiennent une quote-part pour leurs besoins sociaux et culturels, ce qui détermine, sous cet aspect également, le caractère patrimonial des litiges ayant trait au paiement des droits d'auteur et à la protection de ces droits.

##### 5. Transmission des droits patrimoniaux d'auteur

A la mort de l'auteur, ou de l'un des coauteurs, d'une œuvre, les droits patrimoniaux d'auteur se transmettent par succession, conformément au Code civil, mais seulement pour des délais qui varient suivant la qualité et le degré de parenté des héritiers:

- a) au conjoint survivant et à tous les ascendants de l'auteur, leur vie durant;
- b) aux descendants, pour une période de 50 ans;

<sup>6</sup> Voir, en ce sens, le décret n° 1172/1968 modifiant l'article 40 du décret n° 321/1956 sur le droit d'auteur, dans *ibid.*, 1969, p. 121.

<sup>7</sup> Voir les Statuts de l'Union des écrivains (1969), les Statuts de l'Union des auteurs d'œuvres d'art plastique (1968 - article 8) et les Statuts de l'Union des compositeurs (1968 - article 2 k)).

<sup>8</sup> Voir, en ce sens, Ovidiu Inoașcu, « Considerații privind trăsăturile specifice unor organizații obștești cu caracter cultural-artistic » [Considérations sur les traits spécifiques à certaines organisations sociales ayant un caractère culturel et artistique], dans *Revista română de drept*, n° 4/1970, p. 44.

c) aux autres héritiers, pour une période de 15 ans, sans qu'ils puissent transmettre à leur tour ces droits par succession.

Dans le cas des héritiers mineurs de cette dernière catégorie, le délai est prolongé jusqu'au moment où ils auront acquis l'entière capacité d'exercice ou jusqu'à la fin de leurs études supérieures, mais seulement jusqu'à l'âge de 25 ans (article 6 du décret n° 321/1956)<sup>9</sup>.

Conformément à l'article 4, alinéa 2, 1°, du décret n° 3165/1923 sur la propriété littéraire et artistique, et en dérogation aux dispositions des articles 650 et suiv. du Code civil relatifs aux successions, le conjoint survivant jouit des mêmes droits que les enfants légitimes. Les dispositions de la loi n° 319/1944 (article 1<sup>er</sup>), modifiant les dispositions du Code civil, prévoient que le conjoint survivant a droit, lorsqu'il vient à la succession en concurrence avec les enfants légitimes ou avec leurs descendants, à un quart de la fortune de l'autre conjoint.

Le Tribunal suprême, par sa décision civile n° 1287/1969, a jugé que la loi n° 319/1944 n'avait pas modifié les dispositions de l'article 4, alinéa 2, 1°, du décret n° 3165/1923, qui dérogeait aux dispositions des articles 650 et suiv. du Code civil; par conséquent, lorsque le conjoint survivant vient à la succession en concurrence avec les descendants de l'auteur de l'œuvre et que l'ouverture de la succession a eu lieu avant l'entrée en vigueur du décret n° 321/1956, il jouit des mêmes droits que le descendant, chacun à raison de 50% des droits patrimoniaux d'auteur.

En ce qui concerne la transmission par succession des droits patrimoniaux d'auteur, il est soutenu dans la littérature juridique roumaine<sup>10</sup>, que les descendants de l'auteur de l'œuvre acquièrent, à sa mort, les droits patrimoniaux de celui-ci, pour une période de 50 ans, ces droits étant transmissibles de nouveau par succession aux héritiers des descendants jusqu'à l'expiration de ladite période de 50 ans. Si un descendant meurt avant l'expiration de cette période, son droit se transmet de nouveau par succession à ses propres héritiers. A l'appui de cette opinion, il est soutenu que, à la différence des collatéraux, dans le cas desquels le droit d'auteur n'est pas transmis par succession à leurs propres héritiers — étant précisé « sans qu'en ce cas le droit puisse être transmis de nouveau par succession » — une telle précision n'a pas été faite dans le cas des descendants et que, par conséquent, les

<sup>9</sup> Conformément à l'article 7 du texte révisé à Stockholm (juillet 1967) de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, la durée de la protection du droit d'auteur comprend la vie de l'auteur et cinquante ans après sa mort. Ce texte révisé contient aussi une disposition selon laquelle les pays de l'Union qui sont liés par l'Acte de Rome de la Convention et qui accordent, dans leur législation nationale en vigueur au moment de la signature de l'Acte de Stockholm, des durées inférieures à celles prévues par la Convention ont la faculté de les maintenir en adhérant à cet Acte ou en le ratifiant (article 7.7). La Roumanie s'est liée à l'Acte de Rome de 1928 le 6 août 1936 (*Le Droit d'Auteur*, 1936, p. 73; voir aussi la loi n° 1471 du 28 mai 1935).

Mentionnons que la République socialiste de Roumanie a ratifié l'Acte de Stockholm de la Convention de Berne par le décret n° 549/1969. Lors de cette ratification, la Roumanie a fait usage de la disposition de l'article 7.7, en déclarant qu'elle entendait maintenir les dispositions de sa législation nationale en vigueur au moment de la signature de la Convention en ce qui concerne la durée de protection.

<sup>10</sup> Voir, en ce sens, A. Ionașcu, N. Comșa et M. Mureșan, *op. cit.*, p. 122 à 124; Stanciu D. Carpenaru, *Dreptul civil. Drepturile de creație intelectuală. Succesiunile* [Droit civil. Droits de la création intellectuelle. Successions], Bucarest, Ed. Didactica și Pedagogica, 1971, p. 57 et 58.

droits d'auteur se transmettent de nouveau par succession à leurs propres héritiers. Le descendant de l'auteur de l'œuvre, acquérant les droits patrimoniaux d'auteur pour une période de 50 ans, les transmet, en cas de décès survenu avant l'expiration de cette période, à ses propres héritiers pour la période qui reste, quelle que soit la qualité des héritiers, s'agissant de droits patrimoniaux d'auteur entrés dans le patrimoine du descendant de l'auteur de l'œuvre.

D'autre part, le Tribunal municipal de Bucarest, n'adoptant pas l'interprétation donnée par la doctrine, a établi que la transmission par succession des droits d'auteur entre descendants est permise, mais uniquement entre les descendants en ligne directe, sans que ces droits puissent être transmis au conjoint survivant ou à d'autres héritiers du descendant. Ainsi, dans le cas du décès du fils de l'auteur de l'œuvre, c'est le petit-fils qui lui succède et, au décès de ce dernier, l'arrière-petit-fils, dans l'intervalle des 50 ans à compter de la mort de

l'auteur, sans que les droits patrimoniaux d'auteur puissent être transmis, en cas de décès du descendant, à d'autres héritiers (conjoint survivant, collatéraux, etc.).

Dans sa motivation, l'instance montre que cette conclusion apparaît d'autant plus évidente que l'article 6 b) du décret n° 321/1956 prévoit que la transmission par succession des droits patrimoniaux d'auteur aux descendants a lieu pour une période de 50 ans et, par conséquent, que cette transmission est limitée uniquement aux descendants; étendre cette transmission de droits aussi à d'autres héritiers du descendant serait aller au-delà de la loi.

L'interdiction de transmettre de nouveau par succession les droits patrimoniaux d'auteur à d'autres héritiers (article 6 c) du décret n° 321/1956) — cas d'exception prévu expressément — ne semblerait plus nécessaire dans le cas des descendants, étant donné la rédaction précise du texte du décret (article 6 b) du décret n° 321/1956).

---

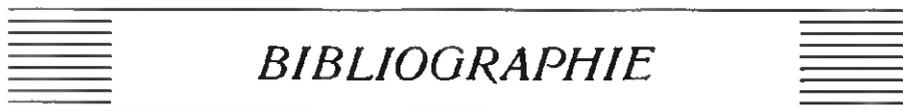
## CONVENTIONS NON ADMINISTRÉES PAR L'OMPI

---

### FIDJI

#### *Notification concernant l'application de la Convention universelle sur le droit d'auteur*

Par lettre du 17 février 1972, le Directeur général de l'Unesco nous a informés qu'il avait reçu, le 13 décembre 1971, une communication du Gouvernement des Fidji lui notifiant qu'il se considérait comme lié par la Convention universelle sur le droit d'auteur, dont l'application avait été étendue à son territoire avant l'accession à l'indépendance (10 octobre 1970).



## BIBLIOGRAPHIE

*Cases and Materials on Copyright and other Aspects of Law Pertaining to Literary, Musical and Artistic Works* [Jurisprudence et textes concernant le droit d'auteur et autres aspects du droit relatif aux œuvres littéraires, musicales et artistiques], par *Melville B. Nimmer*. Un volume de 828 pages, 20 × 26 cm. American Casebook Series, West Publishing Company, St. Paul, Minnesota, 1971.

Ce livre a pour thème ce que l'on appelle *the entertainment law* (le droit en matière de distractions), expression qui, bien qu'elle ne soit pas jugée entièrement satisfaisante par l'auteur, semble de plus en plus acceptée. Cette expression vise non seulement la publication de livres, de revues ou de journaux, et les activités liées au théâtre, au cinéma, à la radiodiffusion ou à la télévision, mais aussi les domaines des arts musicaux ou graphiques.

La jurisprudence et les textes reproduits dans ce recueil sont classés par sujets (l'objet du droit d'auteur, la publication, les formalités, la durée et le renouvellement du droit d'auteur, la protection des idées, etc.) et sont suivis de questions très intéressantes et captivantes à l'intention des étudiants, de certaines références collatérales et parfois des notes de l'auteur. Une de ces notes, qui figure sous le titre « Formalités », concerne le droit d'auteur aux Etats-Unis pour les œuvres d'origine étrangère, ainsi que la protection du droit d'auteur à l'étranger pour les œuvres d'auteurs américains.

Il est peut-être nécessaire de souligner ici que l'auteur a évité de présenter des « extraits d'opinion trop résumés », car cela lui semblait peu rationnel sur le plan pédagogique. Il estime que c'est une erreur de chercher à faire d'un ouvrage à la fois un recueil de jurisprudence et un traité, car il est probable qu'il ne donnera alors satisfaction ni comme l'un ni comme l'autre. L'on peut ajouter que celui qui désire lire un traité fondé sur la théorie et la pratique juridiques des Etats-Unis est presque automatiquement renvoyé au *Nimmer on Copyright*, dont de larges extraits sont reproduits dans ce nouveau livre.

La loi sur le droit d'auteur et le règlement du *Copyright Office* des Etats-Unis sont reproduits en annexe. Un index alphabétique des matières et un tableau de la jurisprudence facilitent la consultation de ce volumineux recueil, dont l'importance et l'utilité ne se limitent pas, dans la plupart des cas, au public américain.

M. S.

\* \* \*

*Copyright: Evolution, theory and practice* [Droit d'auteur: évolution, théorie et pratique], par *R. F. Whale*. Un volume de 217 pages, 14 × 22 cm. Longman Group Limited, Londres, 1971.

Il s'agit là d'une œuvre de vulgarisation dans le meilleur sens du terme. Cet ouvrage commence par une introduction historique intéressante, intitulée « Evolution du droit d'auteur », qui est suivie d'une « très brève incursion dans le domaine extrêmement complexe de la théorie ». La majeure partie du livre traite des dispositions de la loi britannique de 1956 sur le droit d'auteur. Chaque partie de la loi fait l'objet d'un chapitre distinct.

Le droit d'auteur international est examiné dans un chapitre particulier, qui contient un résumé succinct des principales conventions internationales dans le domaine du droit d'auteur et des droits voisins (Convention de Berne, Convention universelle sur le droit d'auteur, Convention de Rome, Arrangements européens). Lorsqu'il traite de la Convention de Berne, l'auteur note que cet instrument ne prévoit pas le « droit de prêt au public », alors que la législation sur le droit d'auteur d'un petit nombre de pays contient des dispositions à ce sujet. Une autre question intéressante examinée dans cette partie de l'ouvrage concerne l'extension du principe de la nationalité qui a été introduite lors de la Conférence de révision de Stockholm de 1967. L'auteur émet l'opinion que cette modification ne signifie pas, pour les pays qui adhèrent à l'Acte de Stockholm ou à un Acte ultérieur, que les œuvres qui ont cessé d'être protégées dans les pays de l'Union du fait qu'elles ont été publiées dans un pays non unioniste seront à nouveau protégées si leurs auteurs sont des ressortissants d'un pays membre de l'Union. Cette interprétation paraît soulever de sérieux doutes en ce qui concerne le sens de l'article 18. Le bref exposé sur le contenu de la Convention de Berne s'achève par la constatation pessimiste que, dans certains des pays membres de l'Union, « la protection est plutôt fictive que réelle », leur législation sur le droit d'auteur n'étant pas toujours compatible avec la Convention.

Il est à regretter que le livre ait été publié avant la Conférence de révision de Paris et qu'il ne tienne donc pas compte des résultats de cette Conférence.

Dans une postface, l'auteur mentionne les faits nouveaux survenus dans ce domaine, en particulier ceux qui sont dus aux récentes découvertes techniques (ordinateurs, satellites de communication, enregistrements électroniques vidéo) et note, en conclusion, qu'en plus de la complexité des questions elles-mêmes, existe, à l'échelon international, la difficulté d'assurer le plus large accord possible entre des pays qui se trouvent à des stades différents de développement culturel, économique, technique et politique.

Un index alphabétique détaillé figure à la fin du livre. M. S.



## Réunions de l'UPOV

- 23 et 24 mai 1972 (Cambridge) — Groupe de travail technique sur les plantes agricoles allogames  
25 et 26 mai 1972 (Antibes) — Groupe de travail technique sur les plantes ornementales  
7 et 10 novembre 1972 (Genève) — Conférence diplomatique  
    *But: Modification de la Convention*  
8 et 9 novembre 1972 (Genève) — Conseil  
2 au 6 juillet 1973 (Londres/Cambridge) — Symposium sur les droits d'obtenteur

## Réunions d'autres organisations internationales s'occupant de propriété intellectuelle

- 2 au 5 mai 1972 (New York) — ONUDI/Licensing Executives Society — Symposium sur les licences dans les pays en voie de développement  
15 au 19 mai 1972 (Paris) — Union internationale des éditeurs — Congrès  
21 au 25 mai 1972 (Genève) — Ligne internationale contre la concurrence déloyale — Congrès  
9 et 10 juin 1972 (Copenhague) — Fédération internationale des associations d'inventeurs — Assemblée annuelle  
3 au 7 juillet 1972 (Paris) — Association littéraire et artistique internationale — Réunion de travail  
4 au 6 juillet 1972 (La Haye) — Institut international des brevets — Conseil d'administration  
16 au 21 octobre 1972 (Mexico) — Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs — Congrès  
23 au 26 octobre 1972 (La Haye) — Institut international des brevets — Conseil d'administration  
12 au 18 novembre 1972 (Mexico) — Association internationale pour la protection de la propriété industrielle — Congrès  
11 au 15 décembre 1972 (La Haye) — Institut international des brevets — Conseil d'administration  
20 au 26 mai 1973 (Rio de Janeiro) — Chambre de commerce internationale — Congrès
- Conférence intergouvernementale pour l'institution d'un système européen de délivrance de brevets:  
15 au 20 mai 1972 (Bruxelles) — Comité de coordination  
19 au 30 juin 1972 (Luxembourg) — Conférence intergouvernementale
-

## AVIS DE VACANCE D'EMPLOI À L'OMPI

*Mise au concours N° 179**Assistant technique*

(Division administrative / Section des constructions)

*Catégorie et grade:* P.1/P.2, selon les qualifications et l'expérience du titulaire.

*Attributions:*

Le titulaire sera appelé à assister le Chef de la Section des constructions, notamment en ce qui concerne les tâches d'ordre administratif et technique ayant trait à la construction d'un nouveau bâtiment de siège (d'environ 60 000 m<sup>3</sup>) à Genève. A ce titre, ses attributions seront en particulier les suivantes:

- a) Etude des plans de construction, d'aménagement et de décoration aux fins d'assurer leur conformité avec les instructions et exigences de l'OMPI.
- b) Etablissement des besoins prospectifs des différents services en locaux et matériel, compte tenu de leurs incidences sur les plans de construction et les projets d'aménagement du bâtiment; collaboration à l'estimation des coûts correspondants.
- c) Contacts avec les entreprises appelées à soumettre des offres en matériel et services; analyse (comparative) des devis et propositions de contrat; propositions à l'attention de ses supérieurs.
- d) Correspondance relevant des différentes attributions de la Section (signée par le titulaire ou par ses supérieurs, selon les cas) et collaboration à la préparation de documents destinés aux organes administratifs de l'Organisation.
- e) Vérification sur le chantier de l'état d'avancement des travaux ainsi que, le cas échéant, de toutes modifications susceptibles d'entraîner des changements dans le programme d'exécution ou des augmentations de dépenses; établissement de rapports à ce sujet.
- f) Participation à l'élaboration des dispositions budgétaires ayant trait au financement des programmes d'exécution.
- g) Dans le cadre des fonctions susmentionnées, relations avec les architectes, les maîtres d'état et les services publics compétents.
- h) Collaboration à la constitution de tous dossiers et documentation interne se rapportant aux divers travaux de la Section.

(Il est prévu qu'après achèvement de la construction les attributions de ce poste concerneraient les questions techniques et administratives relatives à l'entretien et à l'exploitation du bâtiment ainsi que l'acquisition régulière de mobilier et matériel.)

*Qualifications requises:*

- a) Titre universitaire ou diplôme technique supérieur dans le domaine du bâtiment; ou formation professionnelle de niveau équivalent. Bonne culture générale.
- b) Expérience des travaux d'ordre technique et administratif dans l'industrie du bâtiment (pratique acquise dans un bureau d'architectes ou dans le cadre de fonctions — similaires aux attributions susmentionnées — assumées dans une entreprise privée ou dans une organisation). La connaissance des normes et usages en vigueur en matière de construction à Genève constituerait un avantage.
- c) Très bonne connaissance de la langue française et bonnes connaissances de la langue anglaise. Aptitude à rédiger aisément.
- d) Capacité à entretenir des relations professionnelles et à soumettre des propositions sous une supervision réduite.

*Notionolité:*

Les candidats doivent être ressortissants de l'un des Etats membres de l'OMPI, de l'Union de Paris ou de l'Union de Berne. A aptitudes égales, préférence sera donnée aux nationaux d'Etats dont aucun ressortissant ne fait actuellement partie du personnel de l'OMPI.

*Limite d'âge:*

Les candidats doivent avoir moins de 50 ans à la date de nomination.

*Date d'entrée en fonctions:*

A convenir.

*Candidatures:*

Le *formulaire de candidature* ainsi que l'avis de vacance (qui précise les *conditions d'emploi*) seront remis aux personnes intéressées par cette mise au concours. Prière d'écrire au Chef de la Division administrative de l'OMPI, 32, chemin des Colombettes, 1211 Genève, Suisse, en se référant au numéro de la mise au concours.

*Date limite pour le dépôt des candidatures:* 10 juin 1972.