

ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'EDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE

CONSULTATION INFORMELLE
SUR LA PRESERVATION DES
IMAGES EN MOUVEMENT

(Belgrade, novembre 1977)

Les aspects juridiques de la préservation
des images en mouvement

Document préparé par
Georges STRASCHNOV

1. La Conférence générale, en sa 18e session tenue en 1974, a voté la résolution 3.422 suivante :

"La Conférence générale,

Considérant que les images en mouvement constituent un des éléments les plus caractéristiques de la création culturelle actuelle et de la communication contemporaine, ainsi que la Conférence générale l'a reconnu au cours de sa seizième session (paragraphe 4056 du doc. 16C/5 approuvé, afférent à la résolution 4.21),

Considérant que la révolution technologique offrira de nouvelles possibilités de transmettre les images en mouvement et que leur pouvoir en tant que moyen de diffusion des connaissances culturelles, esthétiques, scientifiques, sociales et historiques ira en s'affirmant dans les années à venir,

Constatant que les efforts déployés depuis de nombreuses années par les particuliers, les groupements, les cinémathèques et les musées pour sauver et conserver les images en mouvement n'ont pas empêché la disparition de documents précieux qui appartenaient au patrimoine culturel de l'humanité,

Estimant que le sauvetage et la conservation systématique des images en mouvement constituent un objectif hautement souhaitable mais qu'il convient, par des études préalables, de rechercher les moyens les plus convenables de lever les obstacles qui s'y sont jusqu'ici opposés,

Reconnaissant que le développement récent de la télévision crée à cet égard une situation nouvelle,

Tenant dûment compte d'une étude préalable entreprise par le Secrétariat en vue de connaître les conditions dans lesquelles la conservation des images en mouvement est réalisée,

1. *Invite* le Directeur général :

(a) à élaborer un programme ayant pour but le sauvetage et la conservation des images en mouvement, programme qui pourrait notamment comprendre les points suivants :

(i) poursuivre les études, en coopération avec les organisations non gouvernementales concernées et, au besoin, les

- organisations intergouvernementales compétentes, sur le problème de la destruction des images en mouvement;
- (ii) étudier l'opportunité de créer un instrument en vue de protéger les images en mouvement de la destruction;
- (b) à inclure ce programme dans le plan de travail pour 1977-1978 (doc. 19C/5) et dans l'esquisse du plan à moyen terme 1977-1982 (doc. 19C/4);
2. *Recommande* aux Etats membres de prendre dès maintenant des mesures d'ordre juridique et technique, ou le cas échéant de les renforcer, en vue de sauver et de conserver les images en mouvement revêtant de la valeur."

Avant d'interpréter certains termes qui éclairent le sens de cette résolution, il convient de rappeler la résolution adoptée sur proposition de la Yougoslavie lors de la 19e session ordinaire de la Conférence générale, à Nairobi en 1976 :

"L'étude sera abordée du problème de la réalisation du droit de chaque Etat membre à prendre connaissance et à entrer en possession des images en mouvement, de celles surtout qui se rapportent à son passé, quels que soient l'auteur, l'époque ou la raison pour laquelle elles ont été tournées, et ceci dans des conditions dont serait exclu tout aspect lucratif lorsque de telles opérations sont effectuées à des fins d'études ou en vue de compléter des archives. Le Directeur général présentera à la Conférence générale, à sa vingtième session, son rapport sur les aspects juridiques et techniques de ce problème, qui inclura des propositions en vue de l'action ultérieure à être poursuivie par l'Organisation dans ce domaine".

La portée de la résolution proposée par la Yougoslavie fera également l'objet de quelques commentaires du point de vue juridique.

2. La résolution 3.422 utilise le terme "les images en mouvement". Il convient de se demander ce qu'elle entendait par cette notion, plutôt inusitée dans les textes internationaux.

Il paraît indiscutable que la Conférence générale visait en premier lieu des films cinématographiques, y compris les actualités et les documentaires. Toutefois, étant donné qu'elle se réfère à de "nouvelles possibilités de transmettre les images en mouvement", on doit conclure que la Conférence générale visait d'autres images en mouvement que les films cinématographiques. Sa résolution concerne donc également ce qu'il est désormais convenu d'appeler "vidéogrammes", c'est-à-dire des vidéocassettes et des vidéodisques, dans la mesure où ils sont à la disposition du public par voie de vente, de location ou autrement et qu'il ne s'agit pas de vidéogrammes que les particuliers peuvent réaliser eux-mêmes à partir des images télévisuelles et ensuite effacer. La conservation ne saurait porter sur de tels documents, pas plus que sur des manuscrits, lettres, etc. Dès lors, les termes "images en mouvement" ou "film" utilisés dans le présent avis et ses conclusions doivent s'entendre lato sensu, englobant aussi les vidéogrammes impressionnés mis à la disposition du public.

Enfin, la résolution 3.422 reconnaît "que le développement récent de la télévision crée à cet égard une situation nouvelle", et elle vise donc également les enregistrements de télévision, qu'ils soient réalisés par les organismes de télévision eux-mêmes ou par des tiers producteurs privés. Les différences juridiques entre les films cinématographiques et les enregistrements de télévision seront explicitées plus loin. En revanche, on peut dire dès à présent qu'il n'y a pas de différence de principe entre films cinématographiques et vidéogrammes, les deux ayant un producteur et les deux étant considérés comme des films au sens juridique du mot et comme suivant dès lors le même régime. En conséquence, tout ce qui sera dit au sujet des films cinématographiques s'appliquera également aux vidéogrammes, exception faite de ceux que l'amateur enregistre et efface à sa guise.

3. Le but de la présente étude est, pour employer la terminologie de la résolution 3.422, "la sauvegarde et la conservation des images en mouvement". Il saute aux yeux que cette conservation ne peut se faire qu'avec la collaboration, volontaire ou obligatoire, du producteur qui est le propriétaire du document et qui, seul, peut procéder à son dépôt dans les archives officielles si tel est le moyen choisi pour assurer la conservation. La présente étude fera apparaître que, du point de vue du producteur, il y a des différences juridiques essentielles

selon qu'il s'agit d'un producteur privé, notamment de films cinématographiques, ou d'un organisme de radio-télévision. Il existe aussi une autre différence, celle-là de fait, qui ne saurait être négligée dans une étude visant la conservation des images en mouvement : alors que la production la plus forte de films cinématographiques dans un pays donné se situe autour de 400 par an, la production annuelle des enregistrements de télévision, notamment de ceux produits par l'organisme de télévision lui-même, est extrêmement élevée puisqu'un petit pourcentage seulement des programmes de télévision est envoyé sur les antennes en direct et que la plus grande partie des programmes est préenregistrée.

Pour conserver au présent rapport une certaine logique et en rendre la lecture plus aisée, on décrira tout d'abord la position des producteurs cinématographiques et ensuite celle des organismes de télévision en tant que fabricants de leurs enregistrements, pour autant que la situation légale de ces derniers s'écarte de celle des producteurs cinématographiques.

4. La position juridique des producteurs cinématographiques est évidemment fondée dans chaque pays sur la loi et, dans le contexte du présent document, c'est la loi sur le droit d'auteur qui entre en ligne de compte au premier chef. Toutefois, quel que soit le régime du droit d'auteur cinématographique et qu'il soit aussi favorable que possible au producteur, ce dernier doit conclure des contrats autant avec les auteurs d'oeuvres préexistantes qu'avec ceux que la loi nationale considère comme apportant à la réalisation de l'oeuvre cinématographique une contribution créatrice, donc protégée par le droit d'auteur. Dès lors, la position du producteur face aux problèmes soulevés par la conservation des films dépend à la fois de la loi qui régit la production et des contrats de droit d'auteur qui en découlent. Il sera donc nécessaire, dans la suite de la présente étude, d'examiner autant les différences législatives que les contrats qui lient le producteur aux auteurs des contributions créatrices.

Etant donné que les lois nationales sont, dans un grand nombre de pays, la conséquence ou le reflet des deux principales Conventions de droit d'auteur, Convention universelle sur le droit d'auteur et Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques, une brève analyse des dispositions cinématographiques dans ces deux Conventions s'impose.

5. La Convention universelle sur le droit d'auteur, administrée par l'Unesco, a été révisée à Paris le 24 juillet 1971 et le nouveau texte est en vigueur, même s'il n'est pas encore applicable à tous les pays adhérant à cette Convention. Cependant, il n'est pas nécessaire de faire des discriminations subtiles entre pays liés par le texte de 1971 et le texte d'origine de 1952 parce que la Convention universelle est, en ce qui concerne l'oeuvre cinématographique, extrêmement laconique et que la disposition qui la vise n'a subi aucune modification lors de la révision de 1971. En effet, seul l'article I mentionne l'oeuvre cinématographique en précisant que "chaque Etat s'engage à prendre toutes dispositions nécessaires pour assurer une protection suffisante et efficace des droits des auteurs et de tous autres titulaires de ces droits sur les oeuvres... cinématographiques..". Aucune autre disposition de la Convention universelle ne vise explicitement l'oeuvre cinématographique, même si certains articles y sont applicables, tels celui concernant la durée de protection, celui concernant les formalités, celui relatif au droit de traduction etc. Aucun de ces articles ne concerne cependant d'une manière explicite ou implicite la conservation des oeuvres cinématographiques et il ne fait l'ombre d'un doute que l'engagement des Etats contractants, tel que formulé à l'article I cité ci-dessus, complété par le principe général de l'assimilation de l'étranger au national formulé à l'article II et précisé dans le texte révisé en 1971 par les dispositions de l'article IVbis qui reconnaît les droits fondamentaux qui assurent les intérêts patrimoniaux de l'auteur, notamment le droit exclusif d'autoriser la reproduction par n'importe quel moyen, la représentation et l'exécution publiques, et la radiodiffusion, n'empêche pas la conservation, prit-elle la forme d'un dépôt obligatoire et légal.

La Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques, dans son Acte de Paris du 24 juillet 1971, est beaucoup plus explicite en ce qui concerne le droit d'auteur relatif à l'oeuvre cinématographique. Il est vrai que les articles matériels de l'Acte de Paris avaient été déterminés par une Conférence diplomatique réunie à Stockholm en 1967 et qu'aucune modification n'est intervenue lors de la révision de 1971 mais, s'agissant du dernier texte, référence sera faite

seulement à l'Acte de Paris. Ce dernier ne lie pas la totalité des membres de l'Union de Berne et il y en a un bon nombre d'entre eux qui sont encore liés par des versions antérieures, notamment par la version de Bruxelles de 1948 qui est loin de contenir un régime aussi détaillé qu'est celui de 1971 au sujet de la titularité du droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique. Mais, là encore, il n'est pas indispensable d'entrer dans des subtilités et de se demander pour chacun des pays dont il sera question plus loin, s'il est ou n'est pas lié par l'Acte de Paris de la Convention de Berne. La raison en est que l'Acte de Paris, en ce qui concerne le régime cinématographique, a en fait codifié les situations qui existaient déjà dans les différents pays unionistes, en introduisant certaines dispositions de l'article 14 bis, inédites sur le plan international mais bien connues des régimes nationaux. Il en va ainsi en premier lieu de l'alinéa 2 a) de l'article 14 bis qui réserve à la législation du pays où la protection est réclamée la détermination des titulaires du droit d'auteur sur l'oeuvre dont il s'agit. Il en va de même de l'alinéa 2 b) du même article qui admet, pour les pays qui attribuent le droit d'auteur à des personnes physiques ayant contribué à la réalisation de l'oeuvre, une présomption *juris tantum*, c'est-à-dire une présomption qui peut être modifiée ou écartée par le contrat conclu entre l'auteur et le producteur. Il est également intéressant de noter que l'article 15, alinéa 2, a introduit une présomption quant à la personnalité du producteur qui est, sauf preuve contraire, la personne physique ou morale dont le nom est indiqué sur l'oeuvre en la manière usitée.

Il n'est peut-être pas inutile, tant qu'il est question de la Convention de Berne, de faire observer que depuis la révision de Bruxelles l'article 11 bis qui concerne la radiodiffusion contient un alinéa 3 qui, dans sa seconde phrase, réserve aux législations des pays de l'Union le régime des enregistrements éphémères effectués par un organisme de radiodiffusion par ses propres moyens et pour ses émissions. La troisième phrase a directement rapport à la conservation, en déclarant que "ces législations pourront autoriser la conservation de ces enregistrements dans des archives officielles en raison de leur caractère exceptionnel de documentation." Il est évident qu'il conviendra de s'étendre

au cours de la présente étude sur cette disposition qui, tout en permettant la conservation des enregistrements réalisés par les organismes de télévision, la limite à des documents d'une certaine nature, sans toutefois préciser à qui il appartient de déterminer si le "caractère exceptionnel de documentation" existe dans un cas d'espèce.

Voilà donc brièvement décrit le cadre dans lequel peuvent se mouvoir les législations nationales, du moins des pays parties à l'une ou à l'autre des deux Conventions, ou aux deux, et il n'est pas surprenant que, vu la flexibilité de ce cadre, il existe sur le plan national une grande variété de systèmes qui apparaîtront lorsque diverses législations seront passées en revue.

6. Avant de le faire, il convient de préciser la terminologie qui sera utilisée et qui correspond aux divers régimes de l'oeuvre cinématographique en vigueur dans les pays dont il sera question.

On ne saurait pas assez insister sur l'alinéa 2 a) de l'article 14 bis de l'Acte de Paris de la Convention de Berne, qui a reconnu un fait législatif en permettant à la loi nationale de déterminer le ou les titulaires du droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique elle-même. En effet, dans de nombreux pays, comme on le verra plus loin, il existe le système dit film copyright qui est le régime attribuant le droit d'auteur sur le film lui-même à son producteur. Le film copyright peut exister dans la loi nationale en ce sens que le droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique est attribué dès l'origine au producteur de celui-ci, à charge pour lui d'acquérir par contrat tous les droits d'auteur qui lui sont nécessaires pour réaliser le film, qu'il s'agisse d'oeuvres qui préexistent à la réalisation (par exemple le roman dont le film est tiré) ou qu'elles constituent des contributions directes à l'oeuvre cinématographique elle-même (scénario, dialogue, découpage, musique créée pour le film, etc). On verra plus loin que certaines législations précisent explicitement que le film copyright n'influe pas sur le droit des auteurs dont les oeuvres ont été utilisées pour la réalisation du film, mais on constatera aussi que dans des cas isolés le producteur est

même considéré non seulement comme titulaire du droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique mais comme l'un des coauteurs de celle-ci.

Le film copyright peut également exister en combinaison avec une présomption de cession. Cela signifie que le producteur, lorsqu'il a conclu les contrats avec tous les auteurs dont il utilisera les contributions créatrices, bénéficiera, sauf stipulation contractuelle contraire, d'une présomption aux termes de laquelle lui est cédée l'exploitation de l'oeuvre cinématographique et, dans certains cas, d'autres facultés que le doublage, le sous-titrage et même le droit de procéder à des modifications de l'oeuvre cinématographique qui sont indispensables pour la rendre exploitable.

La combinaison du film copyright avec un autre régime peut aller encore plus loin et consister à prévoir que les contrats que le producteur devra conclure avec les auteurs intéressés comporteront *ex lege*, donc d'une manière impérative, au profit du producteur certains droits comme ceux mentionnés à l'alinéa précédent, les auteurs ne pouvant pas les garder par-devers eux.

Ainsi, lorsque l'on passera en revue les législations nationales les plus intéressantes, on mentionnera si le régime est celui du film copyright combiné avec une présomption de cession ou d'un film copyright combiné avec une cession légale.

La notion de cession légale a déjà été expliquée et elle consiste, il convient de le répéter, en l'obligation impérative imposée aux auteurs de transférer au producteur, s'ils concluent avec lui un contrat, certains droits nécessaires à l'exploitation du film, qu'ils le veuillent ou non. Le système de la cession légale peut exister seul, sans que la loi détermine qui sont les coauteurs de l'oeuvre cinématographique et en se bornant à disposer que les contrats avec tous les auteurs intéressés, quels qu'ils soient, comportent *ex lege* la cession au producteur de la faculté d'exploiter le film soit par tous les moyens, soit cinématographiquement.

Le troisième système est celui qui attribue la titularité du droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique à des personnes physiques qui ont contribué d'une manière créatrice à la réalisation de l'oeuvre et qui sont énumérées soit limitativement, soit à titre d'exemple. Une fois de plus, ce régime d'oeuvre de collaboration peut être combiné avec des dispositions plus précises et donner lieu à des variantes.

Le régime de collaboration, où donc le producteur n'est plus considéré comme titulaire unique du droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique elle-même comme dans le système du film copyright, peut se combiner avec la présomption de cession selon laquelle, sauf stipulation contraire, les contrats que les coauteurs du film concluent avec le producteur lui transfèrent le droit d'exploitation.

Le régime de la collaboration peut aussi coexister avec, au profit du producteur, un droit voisin (République Fédérale d'Allemagne, par exemple) qui donne au producteur une espèce de droit d'auteur afin de lui permettre de se prémunir contre certaines atteintes portées à l'utilisation du film ou à son intégrité et paternité.

Enfin, le régime de la collaboration peut se combiner avec la cession légale où les coauteurs, lorsqu'ils concluent des contrats avec le producteur, ne peuvent pas mettre obstacle à la cession au profit de ce dernier des droits nécessaires à l'exploitation de l'oeuvre cinématographique.

L'étude des législations qui suivra mentionnera le système adopté par la loi nationale, car il est intéressant d'évaluer approximativement le nombre de cas où l'un ou l'autre de ces divers régimes a été adopté. Il est clair que dans certains de ces régimes, notamment dans celui du film copyright combiné avec la présomption de cession ou avec la cession légale, la position du producteur est plus forte que dans d'autres systèmes. Il n'en reste pas moins que tous les systèmes exigent des contrats et que, sauf erreur du rédacteur du présent rapport, aucune législation n'empêche l'auteur ou les auteurs de prévoir, dans le contrat qu'ils passent avec le producteur, l'obligation pour ce dernier de détruire l'oeuvre cinématographique, surtout pour s'assurer

La possibilité de réutiliser le scénario, le dialogue, etc. pour un nouveau film ("remake") sans que ce dernier coure le risque de la concurrence de l'ancien. C'est évidemment un point qui sera soulevé plus en détail dans les conclusions de la présente étude. Une autre remarque ne paraît pas dépourvue d'intérêt, avant de se pencher sur les législations individuelles : très peu de législations sur le droit d'auteur prévoient le dépôt de l'oeuvre cinématographique, et aucune ne fait du dépôt une condition de protection mais, à la limite, une condition de l'action judiciaire en contrefaçon ou de l'exercice du droit relatif au film cinématographique. Le dépôt, si dépôt il y a, est régi par des législations spéciales dont il sera également donné le détail dans le cours de la présente étude.

7. Le choix des législations qui suivent n'est dicté par aucun autre critère que celui de mentionner toutes celles qui comportent des dispositions précises quant au droit d'auteur cinématographique. L'absence de la législation d'un pays donné ne doit pas être interprétée comme une critique de cette législation, ni comme une référence à son importance. Les dispositions relatives au droit d'auteur cinématographique seront mentionnées d'une manière succincte mais le numéro du ou des articles y relatifs permettra à quiconque en aura le désir de prendre connaissance du texte dans sa totalité. Enfin, dernière remarque, on réserve à un chapitre ultérieur la réglementation des enregistrements dits éphémères, au sens de l'article 11 bis, alinéa 3, de la Convention de Berne, Acte de Paris, dont il a été question ci-dessus.

Algérie

L'article 15 de l'Ordonnance du 3 avril 1973 dispose que le droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique est réputé appartenir aux personnes physiques qui ont réalisé sa création intellectuelle. L'article énumère les personnes qui sont présumées coauteurs de l'oeuvre. L'article 16 précise que les relations entre les coauteurs de l'oeuvre et le producteur seront déterminées par contrat écrit, et le producteur est défini comme étant la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'oeuvre. Lesdits contrats, exception faite de ceux conclus avec les compositeurs, emportent,

sauf stipulation contraire, cession au producteur du droit exclusif d'exploiter l'oeuvre cinématographique par tous les moyens, y compris doublage, sous-titrage et les modifications à apporter à l'oeuvre si elles sont considérées comme indispensables pour l'exploitation.

Le régime algérien est donc, en utilisant la terminologie explicitée ci-dessus, celui des coauteurs combiné avec la présomption de cession *juris tantum*.

Argentine

Selon la loi numéro 11.723, telle qu'amendée la dernière fois par la loi du 15 janvier 1973, l'oeuvre cinématographique est considérée par l'article 20 comme une oeuvre de collaboration entre l'auteur du sujet (plot) et le producteur; si l'oeuvre est accompagnée de musique, le compositeur a la même position de collaborateur que les deux auteurs précités. Aux termes de l'article 21, le producteur de l'oeuvre a le droit, même sans le consentement de l'auteur du sujet et du compositeur, de montrer l'oeuvre cinématographique.

Il s'agit donc du régime de collaboration entre deux ou trois coauteurs, dont l'un est le producteur, et ce dernier possède un droit d'exploitation de par la loi et bénéficie ainsi d'une cession légale.

Autriche

Aux termes de l'article 38 de la loi du 9 avril 1936, amendée la dernière fois par la loi du 29 décembre 1972, le droit d'exploitation d'un film appartient à son producteur et cela de par la loi. On se trouve donc en présence d'un système de cession légale, le producteur n'étant pas auteur de l'oeuvre cinématographique mais son exploitant obligatoire.

Brésil

Aux termes de la loi du 14 décembre 1973, article 16, les coauteurs de l'oeuvre cinématographique sont l'auteur du scénario ou du sujet littéraire, musical ou dramatico-musical, le réalisateur et

le producteur. L'article 84 dispose cependant qu'à défaut de stipulation contractuelle contraire, l'autorisation qu'un auteur donne au producteur quant à l'utilisation de son oeuvre intellectuelle dans un film emporte au profit du producteur le droit d'exploiter le film commercialement.

Sans aller plus en détail du droit d'auteur cinématographique auquel la loi brésilienne consacre un chapitre entier, il est permis de définir le régime qu'elle introduit comme celui de l'oeuvre de collaboration (le producteur étant l'un des coauteurs), combiné avec une présomption *juris tantum* quant à l'exploitation.

Bulgarie

La loi de base date du 16 novembre 1951 et a été pour la dernière fois modifiée par la loi du 28 avril 1972. Son article 16 dispose que le droit d'auteur d'une oeuvre cinématographique ainsi que des films de télévision appartient à l'entreprise qui a produit le film. En passant sur le détail de la réglementation, il est permis de dire qu'il s'agit d'un film copyright auquel les auteurs des diverses contributions créatrices ne peuvent pas s'opposer.

Canada

Aux termes de l'article 12 (3) de la loi du 4 juin 1921, amendée pour la dernière fois le 23 décembre 1971, le droit d'auteur de celui qui a réalisé l'oeuvre dans le cadre d'un contrat de louage de service ou d'apprentissage appartient, en l'absence d'une stipulation contractuelle contraire, à titre originaire à l'employeur. Considérant les relations entre le producteur cinématographique et ceux qui contribuent d'une manière créatrice à la réalisation de l'oeuvre, la disposition précitée est largement applicable dans le domaine cinématographique et il n'est pas interdit de penser que dans la plupart des cas le droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique appartiendra de par la loi au producteur en tant qu'employeur. Le régime canadien est donc, en tant que conséquence de la disposition qui vient d'être citée, celui d'une présomption de film copyright, exception faite des cas où l'auteur de la contribution créatrice à la réalisation du film ne se trouverait pas, par rapport au

Danemark

Aux termes des articles 41 et 42 de la loi du 31 mai 1961, lorsqu'un contrat a été conclu aux fins de l'utilisation d'une oeuvre pour la production d'un film, ce contrat comportera au profit du producteur le droit de rendre ladite oeuvre accessible au public par la voie du film. Cette disposition ne s'applique pas à l'oeuvre musicale et, compte tenu de cette exception, on peut considérer que le régime danois est celui de la cession légale au profit du producteur.

Egypte

La loi date du 24 juin 1954 et le régime cinématographique fait l'objet des articles 32 et suivants. Aux termes de ces dispositions, l'auteur du scénario, de l'adaptation d'une oeuvre littéraire, l'auteur du dialogue et le réalisateur ont conjointement le droit d'autoriser la projection du film, nonobstant la volonté de l'auteur de l'oeuvre littéraire d'origine ou du compositeur. Le producteur est la personne qui assume la responsabilité de la réalisation du film et met à la disposition des auteurs les moyens matériels et financiers nécessaires à la production. Il aura le statut de "publicateur" de l'oeuvre cinématographique et en tant que tel peut exercer les mêmes droits qu'un éditeur. Cela signifie qu'en l'absence d'une stipulation contraire, le producteur est considéré comme représentant des coauteurs en ce qui concerne l'exploitation du film, et le régime est ainsi celui de collaboration, avec présomption de cession au profit du producteur.

El Salvator

Le droit d'auteur est régi par la loi du 6 septembre 1963 et le droit cinématographique par les articles 33 et suivants. Le producteur, qui est la personne qui assume la responsabilité financière de la production, a la même situation juridique qu'un éditeur, le film lui-même étant une oeuvre de collaboration entre le réalisateur et certains auteurs d'éléments créateurs entrant dans la production du film. Dans la terminologie précisée plus haut, il s'agit d'un système de collaboration, le producteur étant cependant cessionnaire légal des coauteurs de l'oeuvre cinématographique.

Espagne

Le régime cinématographique fait l'objet d'une loi spéciale du 31 mai 1966. Le droit exclusif d'exploitation économique du film appartient au producteur. L'oeuvre est néanmoins considérée comme une oeuvre de collaboration, les coauteurs étant celui du sujet, de l'adaptation, du scénario, des dialogues ou des commentaires, le compositeur et le réalisateur, d'autres personnes ayant déployé une activité créatrice pouvant également revendiquer cette qualité. Il en faut conclure que le régime est celui de la collaboration, assorti de la cession légale.

Etats-Unis d'Amérique

Selon l'article 201 (b) de la loi du 19 octobre 1976, les oeuvres faites "for hire" appartiennent, quant à leur droit d'auteur, en totalité à celui pour lequel elles ont été réalisées, sauf si les parties ont expressément disposé autrement dans un instrument écrit signé par elles. Par oeuvre faite "for hire", il faut entendre, aux termes de l'article 101, les oeuvres des employés réalisées dans le cadre de leur emploi et les oeuvres spécialement commandées pour être utilisées comme une partie d'un film. Ainsi, le producteur détient le droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique et ses composants, par voie du contrat d'emploi ou de commande, sauf s'il y a eu stipulation contraire dans un contrat écrit.

Finlande

La loi sur le droit d'auteur du 8 juillet 1961, amendée le 23 août 1971, se rapproche très sensiblement de la loi danoise (articles 39 et 40) et il est donc permis de définir le régime en vigueur comme celui de la cession légale, exception faite de l'oeuvre musicale.

France

Le droit d'auteur est réglé par la loi du 11 mars 1957 dont les articles 14 et suivants définissent le droit d'auteur cinématographique. L'oeuvre est une oeuvre de collaboration entre l'auteur du scénario, de l'adaptation, du dialogue, de la composition musicale et le

réalisateur qui sont présumés coauteurs, auxquels se joint l'auteur de l'oeuvre pré-existante encore protégée dont le film a été tiré. Le producteur est la personne physique ou morale qui a pris l'initiative et la responsabilité de la réalisation du film et qui, s'il s'agit d'une personne physique, peut être l'un des coauteurs. Quoi qu'il en soit, les contrats qu'il conclut avec les coauteurs, exception faite du compositeur, emportent à son profit le transfert du droit exclusif d'exploitation cinématographique, sauf stipulation contraire. Il est intéressant de constater que ce régime n'est pas applicable à l'oeuvre télévisuelle (article 18).

Le régime de la loi française est donc celui de la collaboration, combiné avec une présomption d'exploitation cinématographique au profit du producteur.

Ghana

L'article 15 de la loi du 8 novembre 1961, qui contient des définitions, désigne l'auteur du film cinématographique comme étant la personne qui a pris les arrangements pour la réalisation du film. Il s'ensuit que le régime valable est celui du film copyright simple, sans que le producteur bénéficie d'une quelconque présomption de cession ou de la cession légale dans ses relations avec les auteurs des contributions créatrices.

Grèce

La loi qui régit le droit d'auteur remonte au 29 juin 1920 et son dernier amendement date du 23 novembre 1944. Les coauteurs de l'oeuvre cinématographique sont l'auteur du scénario, le compositeur, le réalisateur et les acteurs, le producteur ne bénéficiant d'aucune présomption. Il s'agit donc du régime de la collaboration pure et simple.

Guatemala

La loi date du 8/11 février 1954. Son article 3 dispose que des entreprises ayant la personnalité juridique qui, dans le cadre de leurs activités, commandent la création d'oeuvres à leurs employés ou à des cocontractants, en particulier les producteurs d'oeuvres cinématographiques,

seront titulaires du droit d'auteur sur lesdites oeuvres, ce qui revient à dire que la loi guatémaltèque prévoit le film copyright combiné avec la cession légale.

Inde

La loi indienne sur le droit d'auteur est du 4 juin 1957 et le droit d'auteur cinématographique est régi par l'article 17 (b). Aux termes de cette disposition, et sauf stipulation contraire, le titulaire originaire du droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique sera celui qui a pris l'initiative de commander contre rémunération une oeuvre. On se trouve en présence d'une présomption de film copyright. Il faut ajouter qu'en vertu du même article, lettre (c), le droit d'auteur sur une oeuvre faite dans le cadre d'un contrat de louage de service appartient, sauf stipulation contraire, à titre originaire à l'employeur. Là encore, il y a une source de film copyright, sous forme de présomption.

Iraq

La loi qui régit le droit d'auteur est du 12 janvier 1971. Le droit d'auteur sur le film est régi par les articles 31 et suivants et la loi considère le film comme une oeuvre de collaboration entre l'auteur du scénario, l'auteur qui a transposé une oeuvre littéraire existante aux fins du film, l'auteur du dialogue, le compositeur s'il a réalisé la composition spécialement pour le film et le producteur qui a exercé un contrôle effectif et a déployé une activité en vue de l'achèvement de l'oeuvre. Néanmoins, le producteur sera traité comme le "publicateur" de l'oeuvre cinématographique et aura tous les droits attachés à cette qualité au sujet du film et de toutes les copies. Le régime est donc celui de la collaboration, combiné avec le système de la cession légale.

Irlande

Aux termes de la loi du 8 avril 1963, article 18, le droit d'auteur relatif à l'oeuvre cinématographique appartient à son producteur, sauf si le film a été réalisé par le producteur sur commande d'un tiers et qu'alors ledit droit est la propriété du commettant. Le producteur ne

bénéficie d'aucune présomption de cession, l'article 21 (2) précisant que le droit d'auteur concernant l'oeuvre cinématographique est entièrement indépendant du droit d'auteur pouvant subsister quant aux oeuvres entrant dans la production.

Ainsi le système irlandais est celui du film copyright simple.

Islande

Dans la loi du 29 mai 1972, c'est l'article 41 qui régit le droit d'auteur cinématographique. Cet article dispose que si un auteur a contracté pour un apport créateur à une oeuvre cinématographique, il ne peut, sauf stipulation contraire, empêcher la reproduction, la dissémination, la projection publique et la distribution par fil ou sans fil ou tout autre usage du film. Cette disposition ne s'applique toutefois ni à l'oeuvre musicale, ni au dialogue, ni à la contribution du régisseur principal. Le régime peut donc être caractérisé comme celui de la présomption de cession partielle.

Italie

La loi du 22 avril 1941, amendée le 23 août 1946, contient tout un chapitre consacré à l'oeuvre cinématographique (articles 44 et suivants). Sont considérés comme coauteurs de l'oeuvre l'auteur du scénario, le compositeur et le réalisateur artistique. Toutefois, de par la loi, le droit d'utilisation commerciale du film est la propriété de la personne qui a organisé sa production, c'est-à-dire du producteur. La faculté d'exploitation attribuée *ex lege* au producteur vise uniquement l'exploitation cinématographique, à l'exclusion notamment de la télévision. Le régime peut être caractérisé comme celui de la cession légale au profit du producteur.

Japon

La loi du 6 mai 1970, article 29, attribue le droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique au producteur s'il a obtenu l'accord des auteurs de participer à sa réalisation. En outre, l'article 15 concernant la titularité du droit d'auteur sur l'oeuvre créée à l'initiative d'une personne

- 13 -

morale ou d'un autre employeur, par l'employé dans le cadre de ses obligations contractuelles, appartient à ladite personne morale, sauf stipulation contraire dans le contrat d'emploi. Le régime japonais est donc celui du film copyright sans que le producteur bénéficie d'une cession, exception faite des oeuvres des employés et sous réserve d'une stipulation contraire.

Kenya

La loi du 24 février 1966, révisée par la loi du 9 mai 1975, contient en son article 2 la définition de l'auteur de l'oeuvre cinématographique qui est la personne ayant pris les arrangements nécessaires à la réalisation de l'oeuvre. Aux termes de l'article 11, et sous réserve d'une stipulation contractuelle contraire, le droit d'auteur sur une oeuvre commandée ou sur l'oeuvre d'un employé appartient au commettant ou à l'employeur. Il s'ensuit que le régime kenyan est celui du film copyright, combiné avec la présomption de cession s'il s'agit d'une oeuvre commandée ou de celle de l'employé du producteur.

Libye

Selon l'article 32 de la loi du 16 mars 1968, l'auteur du scénario, de l'adaptation, du dialogue et le réalisateur ont conjointement le droit d'autoriser la présentation de l'oeuvre cinématographique, nonobstant toute objection de la part de l'auteur de l'oeuvre littéraire dont le film a été tiré et de la part du compositeur. Toutefois, la personne qui a assumé la responsabilité du film et qui fournit aux auteurs les moyens matériels et financiers nécessaires pour la production a le statut du "publicateur" et il est donc, sauf stipulation contraire, le représentant des coauteurs de l'oeuvre cinématographique en ce qui concerne l'exploitation de celle-ci. Il s'agit donc d'un système de collaboration avec une présomption de cession au profit du producteur.

Luxembourg

La loi du 29 mars 1972 consacre à l'oeuvre cinématographique un chapitre spécial (articles 26 à 28) selon lequel le droit d'auteur sur

l'oeuvre cinématographique appartient au producteur qui, en l'absence de preuve contraire, est la personne physique ou morale dont le nom figure sur l'oeuvre en la manière usitée. Sous réserve de stipulation contractuelle contraire, les auteurs des oeuvres entrant dans la production du film, exception faite du compositeur, transfèrent au producteur le droit d'exploitation par n'importe quel moyen, celui du sous-titrage ou du doublage ainsi que celui de procéder aux modifications nécessaires à l'exploitation. Le régime est le film copyright assorti de la présomption de cession du droit d'exploitation au profit du producteur.

Malaisie

La loi du 1er août 1969 institue un système analogue à celui du Kenya.

Malawi

La réglementation prévue par la loi du 13 avril 1965 est identique à celle du Kenya.

Malte

Aux termes de la loi du 3 mars 1967, le régime de l'oeuvre cinématographique est identique à celui du Kenya.

Maroc

Ce sont les articles 30 à 35 de la loi du 29 juillet 1970 qui gouvernent les oeuvres cinématographiques. Le droit d'auteur est conféré conjointement à l'auteur du scénario, de l'adaptation, du dialogue et de la composition musicale créée spécialement pour l'oeuvre; le réalisateur principal est également l'un des coauteurs. Le producteur, qui est la personne physique ou morale ayant pris l'initiative et la responsabilité de la réalisation, est tenu de passer des contrats avec tous ceux dont les oeuvres sont utilisées lors de la production. Ces contrats, sauf stipulation contraire et à l'exception de celui conclu avec le compositeur,

emportent cession au producteur de la faculté d'exploiter le film cinématographique, les autres modes d'exploitation n'étant pas compris dans cette présomption. Le régime est dès lors celui de l'oeuvre de collaboration, assorti d'une présomption limitée.

Népal

La loi du 13 avril 1966, en son article 2, attribue le droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique à la personne qui a eu le contrôle de l'oeuvre au moment de son achèvement, en d'autres termes au producteur. Cependant, ce dernier ne bénéficie pas de présomption de cession et le système est donc celui du film copyright simple.

Nigéria

La loi date du 24 décembre 1970 et le régime est analogue à celui du Kenya, sauf des différences purement formelles quant au fait que certaines dispositions qui font partie du corps de la loi du Kenya sont incorporées dans des annexes à la loi nigériane.

Norvège

La loi du 12 mai 1961 établit un régime analogue à celui du Danemark.

Nouvelle-Zélande

La loi du 5 décembre 1962, amendée la dernière fois le 8 décembre 1971, voisine de la loi du Royaume-Uni dont il sera question plus loin, attribue le droit d'auteur sur l'oeuvre cinématographique au producteur (article 14) mais déclare explicitement à l'article 18 que les droits d'auteur sur les oeuvres utilisées pour la production restent entièrement indépendants. Le système est donc celui du film copyright simple.

Ouganda

La loi du 22 juin 1964 introduit à l'article 15, par le biais des définitions, le même régime que celui du Ghana.

Pakistan

Le régime cinématographique résulte des définitions qui font l'objet de l'article 2 de l'Ordonnance du 31 mai 1962, révisée par l'Ordonnance du 1er décembre 1972. L'auteur de l'oeuvre cinématographique est le propriétaire de celle-ci au moment de son achèvement, si bien que le régime est celui du film copyright simple puisque le producteur ne jouit pas d'une présomption de cession.

Paraguay

Selon l'article 26 de la loi du 5/10 juillet 1951, l'auteur du sujet et le producteur sont considérés comme collaborateurs de l'oeuvre cinématographique, le même statut étant accordé au compositeur qui a effectivement collaboré à cette oeuvre. Le producteur a le droit de montrer le film sans autorisation de l'auteur du sujet et du compositeur, et le régime est donc celui de la collaboration (le producteur étant l'un des coauteurs), combiné avec une cession légale au profit de ce dernier.

Pays-Bas

La loi de base, du 23 septembre 1912, a été amendée la dernière fois par la loi du 27 octobre 1972. Aux termes de l'article 6, si une oeuvre a été produite conformément au plan et sous la direction et la supervision d'une autre personne, cette dernière sera réputée l'auteur de l'oeuvre. Le producteur bénéficie ainsi d'un film copyright mais non pas d'une quelconque présomption de cession de la part des auteurs des oeuvres entrant dans la réalisation du film.

Pérou

Plusieurs articles de la loi du 1er septembre 1961 régissent l'oeuvre cinématographique. Le producteur, en tant que propriétaire du film, est autorisé à exercer le droit d'exploitation commerciale par n'importe quel moyen et il ne semble pas que les auteurs des composants du film, dont les droits sont pourtant explicitement reconnus, puissent s'y opposer. Le régime est celui de la cession légale.

Philippines

La loi date du 14 novembre 1972 et la matière cinématographique a son siège à l'article 6 (b). L'oeuvre cinématographique a pour coauteurs le producteur, l'auteur du scénario, le compositeur, le réalisateur, le cameraman principal et l'auteur de l'oeuvre adaptée. Cependant, sous réserve des stipulations contraires, le producteur exerce le droit d'auteur dans la mesure où cet exercice est nécessité par la présentation du film par n'importe quelle manière. Le système est ainsi celui de la collaboration, avec présomption de cession au profit du producteur.

Pologne

La loi est celle du 10 juillet 1952 et le droit d'auteur cinématographique est régi par l'article 13. Le titulaire du droit d'auteur est l'entreprise qui a produit le film. Il semble que l'on se trouve en présence du film copyright complet, aucun auteur d'une oeuvre utilisée pour la production du film ne pouvant empêcher le producteur de l'exploiter.

Portugal

La loi du 2 mai 1966 définit les coauteurs de l'oeuvre cinématographique, oeuvre de collaboration, comme étant l'auteur du scénario, du script ou du synopsis ainsi que le producteur. L'exploitation appartient au producteur, à savoir la personne qui assume et organise la production et qui est responsable de l'entreprise dans son ensemble, soit du point de vue technique, soit du point de vue financier. Les droits des coauteurs quant à l'exploitation ne sont pas réservés et le régime est donc celui de la collaboration, assorti de la cession légale au profit du producteur.

République démocratique allemande

Les articles 60 et 61 de la loi du 13 septembre 1965 prévoient que, par la conclusion des contrats appropriés, le producteur acquiert le droit d'utiliser l'oeuvre à laquelle les contrats se réfèrent pour la production d'un

film spécifié et de distribuer ainsi que de projeter le film. Sauf stipulation contraire, le producteur acquiert également le droit de doublage et de sous-titrage en vue d'une distribution mondiale.

Le régime peut donc être considéré comme celui d'une cession légale, combiné avec une présomption relative à la distribution mondiale.

République fédérale d'Allemagne

La loi du 9 septembre 1965, amendée la dernière fois le 17 août 1973, consacre tout un chapitre (articles 88 et suivants) à l'oeuvre cinématographique. En résumé, l'octroi par l'auteur au producteur du droit d'utiliser son oeuvre dans la réalisation d'un film comporte, en cas de doute, un certain nombre de prérogatives, notamment celles de reproduire et de distribuer le film, de le présenter en public et à la télévision et d'en exploiter les traductions. Le producteur lui-même est titulaire d'un droit voisin dont la durée est plus brève que celle du droit d'auteur et qui a pour but de le protéger contre la reproduction, la distribution, la présentation publique et la radiodiffusion du film et de lui garantir un droit moral. Le régime est donc celui d'une présomption de cession, combiné avec un droit voisin au profit du producteur.

Roumanie

La loi du 18 juin 1956 a été révisée la dernière fois par celle du 28 décembre 1968. L'article 11 dispose que les studios des films possèdent sur ces derniers, considérés comme des oeuvres collectives, le droit d'auteur. Les contrats avec les auteurs doivent être écrits mais il ne semble pas que les auteurs des oeuvres employées pour la production puissent empêcher l'exploitation du film par le producteur qui est donc titulaire d'un film copyright et d'une cession légale.

Royaume-Uni

La loi britannique en vigueur est du 5 novembre 1956, révisée la dernière fois le 17 février 1971. Le producteur est le titulaire du droit d'auteur sur le film (article 13) et, sauf stipulation contraire, il est

également le titulaire du droit d'auteur sur l'oeuvre littéraire, dramatique ou artistique réalisée par l'auteur sous contrat de louage de service. A cette exception près, le film copyright du producteur est entièrement indépendant du droit des auteurs des oeuvres utilisées pour la production (article 16 (6)) et le système est celui du film copyright sans présomption, sauf en ce qui concerne les oeuvres des employés.

Sénégal

La loi est du 4 décembre 1973 et le régime cinématographique est contenu dans son chapitre IV. La propriété de l'oeuvre cinématographique est celle de la personne physique ou morale à l'initiative de laquelle l'oeuvre a été produite et qui porte la responsabilité de son exploitation. Cette personne, appelée producteur, est investie du droit d'auteur sur l'oeuvre. Il doit conclure des contrats avec les différents auteurs et lesdits contrats, exception faite de celui conclu avec le compositeur, emportent cession de l'exploitation, sauf stipulation contraire. Le régime est donc celui du film copyright, combiné avec la présomption de cession.

Sierra Leone

La loi du 5 mai 1965, très voisine de la loi du Royaume-Uni, prévoit à l'article 15 le droit d'auteur sur le film au profit du producteur mais déclare à l'article 18 que ce droit est entièrement indépendant de celui des auteurs d'oeuvres littéraires, dramatiques, musicales ou artistiques entrant dans la production du film. On est ainsi en présence du film copyright simple, sans présomption de cession.

Suède

La loi du 30 décembre 1960, dernièrement révisée le 25 mai 1973, contient en son article 39 un régime analogue à celui du Danemark (cession légale).

Tanzanie

La loi du 14 décembre 1966 institue le film copyright et la présomption de cession sur des oeuvres commandées et les oeuvres des employés,

de la même manière que la loi du Kenya.

Tchécoslovaquie

L'article 6 de la loi du 25 mars 1965 prévoit que les auteurs des éléments individuels d'une oeuvre cinématographique accordent au producteur le consentement d'utiliser leurs oeuvres et que le droit d'auteur du film ainsi obtenu sera exercé par son producteur. Il s'agit dès lors du système de cession légale au profit du producteur.

Tunisie

La loi du 14 février 1966, légèrement amendée par la loi du 4 janvier 1967, règle le régime cinématographique par quelques articles groupés sous le chapitre IV. Le droit d'auteur sur le film appartient à son producteur. Celui-ci doit passer des contrats avec les créateurs des oeuvres entrant dans la production et ces contrats sont censés, exception faite de celui conclu avec le compositeur, emporter au profit du producteur la cession du droit d'exploitation, réserve faite de stipulations contractuelles contraires. Le système est donc celui du film copyright assorti d'une présomption de cession.

URSS

Alors que la loi fondamentale sur le droit d'auteur de l'Union soviétique, du 8 décembre 1961 révisée le 21 février 1973, ne contient que des principes généraux, des dispositions plus détaillées concernant le droit d'auteur sont incorporées au Code civil de la République socialiste soviétique de Russie et y forment les articles 475 à 516. Le droit d'auteur sur une oeuvre cinématographique (article 486) appartient à l'entreprise qui a réalisé le film, les auteurs des oeuvres reproduites ayant droit à une rémunération mais ne pouvant pas exercer un droit d'autorisation. Il s'agit donc d'un régime de film copyright et de la cession légale à son profit.

Uruguay

La loi est des 15 et 17 décembre 1937, révisée par la loi des 15 et 25 février 1938. L'article 29 dispose que l'oeuvre cinématographique

est une oeuvre de collaboration entre l'auteur du script et le compositeur, et que le producteur, sauf stipulation contraire, sera la seule personne habilitée à autoriser la projection publique. Le régime est donc celui de l'oeuvre de collaboration, combiné avec la présomption de cession.

Venezuela

La loi du 29 novembre 1962 contient un chapitre traitant spécialement de l'oeuvre cinématographique. Celle-ci a comme coauteurs les personnes physiques qui ont réalisé sa création intellectuelle, et l'article 12 définit à titre de présomption plusieurs collaborateurs, d'une manière analogue à la loi française. De même qu'aux termes de cette dernière, les contrats que le producteur doit conclure avec les collaborateurs de l'oeuvre cinématographique emportent à son profit, sauf stipulation contraire, le droit exclusif d'exploitation par tous les moyens. Ainsi le régime est celui de la collaboration, assorti d'une présomption au profit du producteur.

Yougoslavie

Le chapitre III de la loi du 20 juillet 1968 délimite le droit d'auteur de l'oeuvre cinématographique. Sont considérés comme coauteurs de celle-ci l'auteur du scénario et le réalisateur, ainsi que le compositeur si la musique est un élément essentiel du film. Les autres personnes énumérées à l'article 14, à savoir le compositeur de la musique lorsqu'il n'est pas réputé coauteur du film, le cameraman, l'auteur des décors, des costumes et le maquilleur possèdent un droit d'auteur sur leur contribution et le transfèrent par contrat au producteur. Les coauteurs exploitent conjointement l'oeuvre cinématographique mais l'article 16 précise qu'ils peuvent transférer ce droit au producteur. Puisque ce dernier ne bénéficie d'aucune présomption de cession, le régime est celui de la collaboration pure.

Zambie

La loi du 4 février 1965 institue un régime analogue à celui du Kenya.

On peut conclure de cette très brève analyse des législations de quelque 60 pays que le régime du film copyright est le plus répandu mais que, comme les autres régimes mentionnés, il ne dispense pas le producteur de conclure des contrats, ce dernier ne pouvant pas utiliser pour la réalisation du film une oeuvre protégée sans l'autorisation de son auteur. Il s'ensuit que d'une manière générale, et sans doute à l'exception de la cession légale qui est relativement rare et de la situation dans les pays socialistes européens où le film est produit par une institution étatique qui en est le propriétaire, les contrats de production peuvent limiter l'exploitation du film dans le temps - et le font fréquemment - notamment en vue d'un "remake", et aller jusqu'à imposer au producteur la destruction du film et de toutes ses copies afin d'empêcher une concurrence entre le premier film et le second.

8. Une remarque quant au dépôt réglé par les lois sur le droit d'auteur ci-dessus : il est extrêmement rare que les lois sur le droit d'auteur renferment des dispositions concernant le dépôt, et on verra plus loin que celui-ci, s'il existe, fait l'objet d'une législation spéciale. Les exceptions à cette constatation se limitent aux cas suivants :

La loi de El Salvador, dont le chapitre II prévoit l'enregistrement et le dépôt, mais uniquement aux fins de procédure civile ou légale, dispose que le dépôt concernant les films consiste en celui des photographies des scènes principales, accompagnées de la narration du sujet du film et des dialogues, ainsi que d'une copie de l'oeuvre musicale si le film comporte de la musique.

La loi irlandaise ne connaît que le dépôt de livres et ne mentionne pas le film, bien que la notion de livre soit définie d'une manière assez large (article 56).

La loi espagnole du 10 janvier 1879 sur le droit d'auteur renferme des dispositions sur l'enregistrement et le dépôt, et l'article 34 vise explicitement le dépôt de livres. La loi spéciale du 26 juillet 1929, amendée le 26 décembre 1947, traite plus particulièrement de l'enregistrement des films ainsi que du dépôt, mais se limite à prescrire le dépôt du titre,

du sujet et du scénario. L'article 222 prescrit les détails concernant ledit dépôt, tels que la nécessité de déposer le scénario ou le sujet en deux exemplaires, un très bref résumé du scénario ou du sujet aux fins de la publication dans le Bulletin officiel de la propriété industrielle, six reproductions graphiques des scènes principales et des lieux principaux d'action, etc. Il ne s'agit pas d'une condition de protection.

La loi des Etats-Unis précitée dispose en son article 407 qui régit le dépôt que celui-ci n'est pas une condition de la protection par le droit d'auteur. En revanche, l'article 411 précise que l'enregistrement est une condition de l'action en justice. La loi ne définit pas la matière qui doit faire l'objet du dépôt en cas de films mais le Register of Copyrights est autorisé à promulguer des règles exemptant certaines catégories d'oeuvres de la condition du dépôt.

La loi précitée des Philippines, en son article 26, exige l'enregistrement et le dépôt, en précisant qu'en cas de non-dépôt le titulaire du droit d'auteur ne pourra pas obtenir des dommages et intérêts pour contrefaçon. En outre, l'enregistrement fait l'objet de règlements administratifs des 18 et 22 septembre 1947 où il est indiqué comment doit s'effectuer le dépôt relativement aux oeuvres cinématographiques : le dépôt devant porter sur le titre et la description du film ainsi que des photographies empruntées aux différentes "sections" du film complet.

La loi droit d'auteur de la Syrie, du 17 janvier 1924, révisée le 22 septembre 1926, consacre un chapitre au dépôt, et l'article 158 précise que la création d'une oeuvre donne lieu à la protection sans aucune formalité mais que le dépôt conditionne la jouissance et l'exercice du droit d'auteur quant aux oeuvres des auteurs nationaux dans toute procédure entamée devant les tribunaux syriens par l'auteur, l'éditeur ou son ayant droit. S'agissant d'oeuvres cinématographiques, le dépôt requiert trois copies d'un résumé du sujet et des photographies ou autres reproductions des scènes et épisodes les plus caractéristiques. La musique de l'oeuvre cinématographique doit également être déposée.

Dans les "Copyright Regulations" de l'Uruguay (décret du 21 avril 1938), l'enregistrement des oeuvres cinématographiques doit comporter le dépôt d'autant de photographies qu'il y a de scènes principales dans le film, de manière qu'ensemble avec le sujet, le dialogue et la musique, il soit possible d'établir si l'oeuvre cinématographique est ou non originale.

La loi du Venezuela mentionnée ci-dessus règle l'enregistrement et le dépôt des productions intellectuelles dans la Partie IV et, en ce qui concerne les films, l'article 93 dispose qu'une copie de toute oeuvre doit être déposée, seules les photographies étant exemptes de cette obligation. Il s'ensuit que le dépôt, dont le non-accomplissement n'a d'influence ni sur la protection, ni sur son exercice, s'applique aussi à une copie du film cinématographique.

Des lois spéciales ont été promulguées dans certains pays pour régler le dépôt et contiennent des dispositions applicables au film. Il en sera question plus loin, les remarques qui précèdent ne concernant que la réglementation du dépôt, d'ailleurs très sporadique, dans les lois protégeant le droit d'auteur.

9. Il a été indiqué ci-dessus que l'article 11 bis de l'Acte de Paris de la Convention de Berne contient une disposition permettant aux lois nationales de disposer que les organismes de radiodiffusion peuvent, avec leurs propres moyens et pour leurs émissions, réaliser des enregistrements éphémères sans l'autorisation de l'auteur et que ces enregistrements peuvent être conservés dans des archives officielles "en raison de leur caractère exceptionnel de documentation". Les législations nationales qui ont introduit les enregistrements éphémères à la suite de la Conférence de révision de Bruxelles de la Convention de Berne où cette catégorie d'enregistrements a été créée (1948) sont assez nombreuses, même si les modalités varient de pays à pays. Des dispositions autorisant les organismes à réaliser des enregistrements éphémères existent par exemple au Danemark, aux Etats-Unis, en Irlande, au Japon, au Kenya, au Luxembourg, au Malawi, en Malaisie, à Malte, en Nouvelle-Zélande, au Nigéria, en Norvège, aux Pays-Bas, au Portugal, au Royaume-Uni, en Suède, en Tanzanie, au Venezuela, en Yougoslavie, en Zambie, etc. Dans la plupart des cas, leur conservation,

s'ils présentent un caractère exceptionnel de documentation, est prévue par la loi et, très fréquemment, les archives de l'organisme de radiodiffusion sont déclarées officielles à cet effet.

Il y a cependant à considérer la restriction qui existe dans la Convention de Berne au sujet de la nature spéciale des enregistrements éphémères susceptibles de conservation. Elle a pour conséquence, quelle que soit la personne physique ou morale qui décide du caractère exceptionnel de documentation des enregistrements éphémères, qu'une partie de ceux-ci ne peuvent pas être conservés et doivent être détruits ou effacés. S'il est vrai que les enregistrements de radiodiffusion visuelle sont en général particulièrement intéressants du point de vue de la préservation du patrimoine national, on doit admettre que la restriction que contient l'article 11 bis de l'Acte de Paris de la Convention de Berne peut être un obstacle à une conservation générale des enregistrements visuels ou audio-visuels. Cette question sera encore évoquée plus loin où seront davantage spécifiées les conditions qui président à la réalisation des enregistrements éphémères.

10. En revenant à la résolution 3.422 de la 18e session de la Conférence générale, il y a lieu de se demander quels sont les véritables motifs qui ont conduit la Conférence à voter cette résolution. Certains motifs apparaissent dans les considérants et se réfèrent notamment à l'intérêt qu'il y a à empêcher la disparition de documents précieux qui appartiennent au patrimoine culturel de l'humanité et au fait que les images en mouvement constituent un des éléments les plus caractéristiques de la création culturelle actuelle. Le but primordial de la conservation est ainsi la préservation des images en mouvement dans des lieux sûrs d'un point de vue autant juridique que physique. Mais là ne s'épuisent pas les buts de la préservation et on peut aisément s'imaginer que les bandes audio-visuelles conservées puissent servir à d'autres fins qu'à une simple thésaurisation, par exemple à la recherche et à l'enseignement au moyen de la projection, celle-ci pouvant être privée ou publique, à des échanges avec d'autres institutions étrangères de conservation de

documents analogues, etc. La proposition faite par la Yougoslavie à la 19e session de la Conférence générale tend vers une pareille extension du but de la conservation. On reviendra encore plus spécifiquement sur cette proposition et on se borne, pour le moment, à rappeler que toutes les images en mouvement, qu'il s'agisse de films cinématographiques ou d'enregistrements de télévision, ont pour base des contrats ou, dans le cas des enregistrements éphémères, des conditions restrictives légales. Il a déjà été précisé que ces modalités de base peuvent entraîner la destruction ou, à tout le moins, la fin de toute exploitation en public après un certain nombre d'années. En d'autres termes, sans une analyse de tous les contrats ou des conditions légales qui sont à la source de la réalisation de chaque séquence d'images, chaque utilisation de la séquence préservée serait hasardeuse, sauf si la loi nationale la prescrivait en dérogation des contrats et, peut-être, d'autres dispositions légales telles que celles qui régissent les enregistrements éphémères. Il ne paraît pas probable que beaucoup de pays voudraient si profondément entamer la liberté contractuelle des auteurs et, par exemple, disposer que même à l'expiration de la période contractuelle d'exploitation, l'oeuvre cinématographique peut non seulement être placée dans des archives mais, en outre, utilisée pour de nouvelles projections publiques, voire pour des échanges avec d'autres instituts de conservation. Il faudrait à tout le moins alors prévoir une rémunération pour les auteurs qui ont collaboré au film, ce qui reviendrait à introduire à leur égard une licence obligatoire que la Convention de Berne exclut *expressis verbis*, en matière cinématographique, à l'alinéa 3 de l'article 14.

Il est dès lors réaliste d'estimer que si un instrument international concernant la préservation des images en mouvement doit voir le jour, les buts devront être très strictement délimités et devront exclure des utilisations susceptibles de porter préjudice aux auteurs et même aux producteurs des oeuvres cinématographiques. Il n'est pas interdit de penser, compte tenu des législations résumées ci-dessus et des références faites aux contrats entre le producteur et les auteurs des oeuvres utilisées dans la réalisation de films, qu'un éventuel instrument international ne pourra, en ce qui concerne les buts de la conservation, aller plus loin que d'autoriser, en dehors de la simple remise aux archives, la projection à des fins de recherche ou d'enseignement à l'intérieur de l'institution qui sera chargée de la conservation. Plus ambitieuses seraient les fins

de cette dernière, moins de chances il y aurait qu'un instrument nouveau reçoive l'approbation nécessaire à son adoption.

11. La proposition yougoslave fait immédiatement surgir une autre question que celle des buts dont devrait être assortie la conservation des images en mouvement. Elle vise le droit de chaque Etat de prendre connaissance et d'entrer en possession des images en mouvement qui se rapportent à son passé (quels que soient l'auteur, l'époque ou la raison pour laquelle elles ont été tournées). Si l'on comprend bien le sens de la proposition, elle fait naître le problème de savoir quels films pourraient faire l'objet de la conservation dans la ou les institutions que chaque Etat pourrait créer. En effet, parlant des images en mouvement qui se rapportent à son passé, l'Etat pourrait exiger que soient déposés dans les archives qu'il aurait créées des films qui ont un autre Etat pour pays d'origine, qui sont donc des films étrangers.

Une fois de plus, une telle conception de la conservation se heurterait dans de nombreux pays aux intérêts des auteurs et des producteurs de films. Les auteurs craindraient que ce "déplacement" des films, dont la période contractuelle d'exploitation aurait pu expirer, ne puisse conduire à les remettre dans le circuit commercial dans un autre Etat sans qu'ils soient à même d'en exercer un contrôle. Ils pourraient redouter les incidences d'une telle nouvelle exploitation sur le "remake", et les producteurs, eux aussi, devraient se préoccuper des dangers qu'une exploitation non autorisée par eux leur ferait courir.

Est-il réaliste d'envisager que d'autres films que des films réalisés par des producteurs "nationaux" ou coproduits par eux avec des producteurs étrangers puissent faire l'objet, dans un Etat donné, de la conservation dans des archives officielles ? Il ne semble pas que la réponse à cette question puisse être positive. Si elle l'était, la conservation n'aurait en quelque sorte plus de limites puisqu'elle pourrait porter, par exemple, sur tous les films qui ont été projetés sur le territoire national soit dans le circuit cinématographique, soit à la télévision. On peut difficilement s'imaginer le nombre de copies du même film ou du même enregistrement télévisuel qui devraient alors être déposés, vu la circulation mondiale de ces deux catégories d'images en mouvement. L'exploit-

tation éventuelle d'un tel nombre de copies du même film ou du même enregistrement audio-visuel deviendrait incontrôlable pour les ayants droit et pourrait porter une atteinte extrêmement sérieuse à leurs intérêts, sans même parler du coût d'un tel dépôt multiple.

Il paraît donc raisonnable d'envisager que l'éventuel instrument portant sur la conservation des images en mouvement soit strictement limité non pas seulement quant au but de la conservation, selon ce qui a été dit plus haut, mais aussi quant aux séquences elles-mêmes, en ce sens que ne seraient préservées dans les archives officielles que les images en mouvement produites ou coproduites par un producteur ayant son domicile ou sa raison sociale dans l'Etat où la préservation a lieu (producteur "national").

12. La question suivante que l'on ne peut éluder consiste à se demander selon quels principes généraux devrait être organisée la conservation des images en mouvement. On indiquera plus loin le contenu de quelques législations qui connaissent déjà la préservation des films. A ce stade, on doit penser à l'analogie certaine qui existe entre la conservation des matériels audio-visuels et celle des livres. Il est bien connu que dans la plupart des Etats il existe ce qu'il est convenu d'appeler "dépôt légal" de tout écrit publié dans le pays. C'est sans doute un tel système appliqué aux documents audio-visuels qui serait le seul à pouvoir garantir que toutes les images en mouvement nationalement produites entreront effectivement dans les archives créées à cet effet.

Des questions subsidiaires se présentent aussitôt à l'esprit : qui sera responsable du dépôt ? Ce dernier se limiterait-il à un seul exemplaire du film ou de l'enregistrement magnétique ? Un paiement sera-t-il dû pour la ou les copies déposées ? Ces trois questions doivent être examinées séparément :

a) En poursuivant le parallélisme avec le dépôt légal des livres, la personne responsable du dépôt ne saurait être que le producteur. C'est lui qui est le propriétaire de la séquence, c'est lui qui tire des copies et c'est donc lui seul qui puisse en disposer. Si la conservation doit être

efficace, elle doit être assortie de l'obligation faite au producteur de toute image en mouvement d'assurer sous sa responsabilité et sous peine de sanctions pénales le dépôt.

b) S'il est normal de concevoir que le dépôt devra permettre, à l'intérieur de l'institution où le film est déposé, sa projection strictement limitée à des fins de recherche ou d'enseignement, il est évident que cette institution devra disposer d'au moins un positif. Dès lors, si l'exemplaire déposé est un négatif, il est nécessaire d'autoriser ladite institution d'en tirer une copie positive et, le cas échéant, une autre copie si la première n'est plus techniquement suffisante pour les buts de la conservation.

c) La limitation du dépôt à un seul exemplaire permet de libérer l'institution qui stocke les films de tout paiement pour l'exemplaire déposé. S'agissant d'un film de long métrage, le coût d'une copie est d'environ US \$ 2000, somme négligeable pour un producteur cinématographique ou pour un organisme de radiodiffusion qui réalise peu d'enregistrements de cette envergure. S'il s'agit d'un film d'amateur, la somme peut paraître assez élevée pour être supportée par lui mais, connaissant à l'avance la nécessité de procéder à un dépôt gratuit d'un exemplaire, il peut inscrire cette somme dans le budget qui sert dans de très nombreux Etats à l'obtention de subsides ou de crédits gouvernementaux.

En conclusion de ces considérations, on peut donc juger comme réalisable que l'obligation du dépôt légal incombe au producteur, que le dépôt porte sur un seul exemplaire (avec droit pour les archives d'en tirer un positif si le dépôt porte sur le négatif) et qu'il ne donne lieu à aucun paiement de la part de l'institution chargée du stockage.

13. *In fine* de sa résolution 3.422, la Conférence générale a recommandé aux Etats membres "de prendre dès maintenant des mesures d'ordre juridique et technique ... en vue de sauver et de conserver les images en mouvement revêtant de la valeur". On ne disconvient pas que la notion de valeur peut être très subjective, non seulement en fonction de la ou des personnes qui doivent la déterminer mais aussi en raison du moment où on recherche cette valeur. En effet, ce qui peut paraître ne présenter aucune valeur documentaire aujourd'hui, peut en revêtir une des années plus tard, et des

images télévisées d'une rencontre jugée aujourd'hui banale entre chefs d'Etats peut, à leur décès, devenir un document inappréciable. Se pose alors le problème extrêmement difficile de la sélection des images en mouvement à déposer, en d'autres termes la question de savoir si une sélection doit avoir lieu et, dans l'affirmative, qui doit en être chargé.

Il convient peut-être de préciser qu'aux yeux des producteurs cinématographiques, une sélection devrait être écartée et que tous les films devraient rester dans les archives, peut-être à l'exception des séquences purement publicitaires. Toutefois, si la sélection peut être écartée quant aux films cinématographiques dont le nombre maximum par année, dans l'Etat où la production est la plus forte, ne dépasse pas quelque 400 films, il faut songer à des milliers d'enregistrements de télévision réalisés par an et aux moyens physiques de leur stockage. La question n'est évidemment que partiellement juridique, car la nature de l'emmagasiner des images en mouvement échappe au juriste et est du ressort de l'avis d'un technicien en la matière. Reste cependant le problème de la sélection qui, lui, entre nécessairement dans la présente étude et doit faire l'objet de remarques.

On pourrait *a priori* penser à une discrimination entre films cinématographiques et enregistrements de télévision et n'instituer la sélection qu'au sujet de ces derniers. Toutefois, une telle discrimination serait purement artificielle, dès lors que des films sont réalisés délibérément à un double but, celui d'être projetés dans les salles et à la télévision, dès lors que les producteurs cinématographiques commencent à utiliser des caméras électroniques qui avaient été le propre des organismes de télévision, dès lors que des enregistrements réalisés originairement pour la télévision sont transférés sur celluloïd et montrés dans le cinéma, dès lors enfin où les émissions de télévision, le plus souvent réalisées à partir d'enregistrements, sont projetées sur grand écran dans les cinémas. Le juriste qui est censé ignorer les aspects techniques du problème ne peut être que d'avis que le dépôt et la préservation doivent exclure toute sélection, celle-ci ne pouvant nécessairement être que subjective et s'avérer fautive ultérieurement. Il va sans dire que c'est une position qui ne tient pas compte des moyens réels de stockage et que les Etats, même s'ils admettent que l'exclusion de toute sélection est raisonnable, pourront être conduits par des raisons matérielles à introduire, ne fût-ce que passagèrement, une

sélection afin de diminuer le nombre de bandes cinématographiques et télévisuelles stockées.

14. Une certaine décharge des archives officielles peut évidemment être obtenue non pas par une discrimination faite entre film cinématographique et enregistrements de télévision, mais entre les lieux de stockage. Une telle distinction ne serait d'ailleurs pas neuve, comme il résultera immédiatement des précisions qui seront données relativement à la mise en archive des enregistrements éphémères. En se référant aux législations sur le droit d'auteur déjà citées, il est permis de constater que dans la plupart des cas où l'enregistrement éphémère est autorisé lorsqu'il présente un caractère exceptionnel de documentation, sa conservation est précisément prévue dans les archives de l'organisme de radiodiffusion. Il en va ainsi de toutes les législations ci-dessus mentionnées des pays africains anglophones, de la législation de Malaisie, de celle de Malte, des Pays-Bas (conformément au règlement d'administration public), de la Nouvelle-Zélande ainsi que des pays scandinaves et du Portugal. En revanche, la loi yougoslave prévoit la conservation des enregistrements éphémères dans des archives officielles qui ne semblent pas être celles de l'organisme de radiodiffusion, et la même situation paraît exister aux termes de la nouvelle loi des Etats-Unis d'Amérique. Quant au Royaume-Uni, il est intéressant de signaler que la loi précitée est sous révision et que la Commission Royale, dite Whitford Committee, vient de déposer son rapport concernant les amendements que la loi en vigueur pourrait subir. La Commission recommande au point 830 de son rapport l'extension du dépôt légal des livres à celui des films et des enregistrements publiés de sons et d'images, tout en admettant les difficultés inhérentes à un tel élargissement. Elle estime que ce problème exige une étude qui échappe à sa compétence et qui devrait être confiée à une autre commission, ayant une composition appropriée

pour traiter de la "désirabilité et faisabilité" d'établir des archives du nouveau type. Une Commission gouvernementale suédoise vient, elle aussi, de recommander l'obligation de conserver des images en mouvement, y compris les enregistrements de l'organisme national de télévision.

Les diverses et nombreuses législations citées qui permettent la conservation des enregistrements éphémères, ayant un caractère exceptionnel de documentation, dans les archives de l'organisme qui les a confectionnés indiquent peut-être la voie qui pourrait conduire par étapes à la création des archives nationales uniformes, la conservation des enregistrements des organismes de radiodiffusion dans leurs propres archives étant l'un des palliers permanent ou, à tout le moins, provisoire.

15. Toujours dans le domaine des enregistrements éphémères, et en reprenant ce qui a été sommairement indiqué plus haut, l'article 11 bis de l'Acte de Paris de la Convention de Berne ne permet la mise aux archives officielles des enregistrements éphémères qu'en raison de "leur caractère exceptionnel de documentation". Etant donné l'intérêt de presque tous les enregistrements éphémères dont le propre est en général de porter sur des événements d'actualités, et compte tenu des problèmes de sélection déjà étudiés ci-dessus, la discrimination entre deux catégories d'enregistrements, dont une seule peut être mise aux archives, risque de s'avérer un obstacle à la préservation réelle et efficace du patrimoine culturel national.

16. Il est regrettable qu'il n'a pas été possible, dans les délais impartis au rédacteur du présent avis, de réunir suffisamment de documentation sur les lois en vigueur concernant la conservation des fixations audiovisuelles. L'enquête à laquelle avait procédé à cet égard l'UNESCO remonte

au mois d'août 1971 et le rapport dont elle avait chargé le Président de ~~L'I.F.L.A.~~^{F.I.A.F.}, tout en étant à coup sûr très complet, n'avait pas à mettre l'accent sur les objets que les diverses lois nationales prescrivent comme devant être déposés aux archives officielles.

L'enquête de l'UNESCO fait cependant ressortir quelques éléments législatifs qui, avec ceux cités dans la revue des législations nationales sur le droit d'auteur à laquelle il a été procédé ci-dessus, permettent, complétés par le rapport du Président de ~~L'I.F.L.A.~~^{F.I.A.F.}, de justifier certaines conclusions qui feront l'objet du dernier chiffre du présent avis.

L'Algérie a réglé le dépôt légal des objets auxquels se réfère le présent avis par l'Ordonnance numéro 68.612, du 15 novembre 1968, dont l'article 26 dispose que "tout film produit ou coproduit en Algérie ... doit faire l'objet d'un dépôt légal par la remise aux archives de la Cinémathèque d'une copie positive intégrale". Le dépôt s'applique autant aux longs métrages qu'aux courts métrages et l'obligation de procéder au dépôt incombe au producteur ou au distributeur. Le dépôt devient obligatoire dès l'expiration du premier contrat de distribution.

La loi numéro 17.741 d'Argentine a également créé une Cinémathèque nationale et elle impose à tout titulaire d'une pellicule de long ou de court métrage ou des actualités l'obligation de déposer une copie d'une manière irrévocable et permanente, la copie pouvant être utilisée pour des projections didactiques, culturelles et de promotion de la cinématographie nationale ainsi que lors des festivals et foires cinématographiques dans le pays et à l'étranger. La Cinémathèque peut demander la remise irrévocable d'un négatif afin de réaliser des positifs additionnels nécessaires à la réalisation des fins qui viennent d'être mentionnées.

Au moment de l'enquête de l'UNESCO, la Bulgarie préparait une réglementation aux termes de laquelle le dépôt légal s'appliquerait aux longs et courts métrages cinématographiques ainsi qu'aux fixations de télévision. L'obligation de dépôt incomberait aux studios produisant les matières audiovisuelles.

Il existe en Côte-d'Ivoire un décret du 2 février 1962 qui institue le régime du dépôt légal et qui englobe, parmi les objets à déposer, les films cinématographiques. La responsabilité du dépôt est celle du producteur. Un seul exemplaire des films est exigé. Le décret ne précise pas dans quelle mesure le film déposé peut faire l'objet d'utilisations par les services du dépôt créé par ledit décret.

Le dépôt légal existe en France depuis de nombreuses années et il a été consolidé par la loi du 21 juin 1943 qui mentionne explicitement les oeuvres cinématographiques. L'obligation de procéder au dépôt incombe au producteur qui doit céder à la Bibliothèque Nationale un exemplaire. L'article 18 ^{de la loi} du décret précise que les dispositions concernant le dépôt des films cinématographiques entreront en vigueur à la date fixée par un décret. Au moment où l'UNESCO recevait cette réponse du Gouvernement français, ledit décret n'avait pas encore été publié. D'autres sources semblent indiquer que c'est en 1975 que l'obligation de déposer des fixations audiovisuelles a été introduite.

Le statut des archives cinématographiques d'Etat de la République démocratique allemande, qui sont une personnalité juridique et dépendent du Ministère de la culture, impose parmi les tâches des archives de conserver la totalité de la production cinématographique nationale ainsi que les oeuvres les plus importantes de la production internationale, et d'y joindre les bases littéraires et d'autres documents qui ont servi à la réalisation des films stockés. Les films doivent être à la disposition de la recherche et des études pour faire connaître les réalisations artistiques du passé et promouvoir ainsi des activités créatrices à l'avenir.

L'Italie possède une loi du cinéma, numéro 1213 du 4 novembre 1965, qui prévoit le dépôt légal des longs métrages, des courts métrages et des actualités, à la charge du producteur. La cinémathèque nationale peut utiliser les copies qu'elle reçoit ainsi que celles qu'elle est autorisée à établir à ses frais pour les projections à but culturel et didactique, à l'expiration de cinq ans à compter du moment où le dépôt a été effectué.

La loi japonaise numéro 5, du 9 février 1948, crée une Bibliothèque Nationale où le producteur des oeuvres produites par la technique cinématographique est obligé de déposer une copie.

L'arrêté grand-ducal du 6 mai 1960 réglemeⁿt au Luxembourg le dépôt légal en faveur de la Bibliothèque Nationale et prévoit, en son article 1er, l'obligation du dépôt pour les films et diapositives. Toutefois, au moment de l'enquête de l'UNESCO, l'obligation du dépôt n'était pas encore réellement en vigueur, faute de la constitution d'un organisme chargé de la conservation. L'arrêté vise tous les films de production nationale et impose l'obligation de déposer le film au producteur.

L'arrêté du 17 janvier 1950 promulgué au Maroc réglemeⁿt le fonctionnement de la Cinémathèque et prévoit, entre autres, que tout producteur réalisant sur le territoire du Maroc un film de court métrage sera tenu de mettre à la disposition de la Cinémathèque une copie standard sonorisée, au prix de revient de celle-ci. S'agissant de films de long métrage, le dépôt doit porter à tout le moins sur les prises de vues réalisées au Maroc. Ces films seront conservés par la Cinémathèque à titre de dépôt et resteront la propriété du producteur.

En URSS, un décret du 15 mai 1969 prévoit le dépôt obligatoire des films réalisés dans le pays où à l'étranger s'ils ont été projetés dans le pays, et la remise à la Cinémathèque d'Etat incombe aux laboratoires de tirage dans un délai de deux mois après l'achèvement du tirage pour les besoins de l'exploitation et de l'exportation. Les détails du fonctionnement de la Cinémathèque résultent du décret pris par le Comité de celle-ci, le 30 décembre 1970.

Le rapport fourni à l'UNESCO par le Président de l'I.F.L.A. FIAF en septembre 1976 mentionne d'autres pays dans les cinq continents qui possèdent des législations sur le dépôt légal, mais il ne permet pas d'affirmer avec certitude si les fixations audio-visuelles rentrent dans le champ d'application de la législation. Il semble qu'il en soit ainsi, à tout le moins, en Pologne, au Portugal, en Espagne, en Roumanie, en Tunisie et au Zaire.

17. Vu les considérations qui précèdent et les dispositifs législatifs qui ont été analysés, compte tenu à la fois de la résolution 3.422 de la 18e session de la Conférence générale qui souligne l'intérêt

pour la postérité de la conservation des images en mouvement, et respectant en même temps les intérêts légitimes des producteurs des images en mouvement et des auteurs dont les oeuvres entrent dans leur réalisation, les conclusions du présent avis peuvent être résumées comme suit :

- a) Il est dans l'intérêt de chaque Etat d'instituer le dépôt obligatoire, par le producteur national, de toutes les images en mouvement qu'il a réalisées seul ou en coproduction avec un autre producteur, national ou étranger, nonobstant la destruction prévue dans les contrats de réalisation, exception faite des images en mouvement purement publicitaires, et ce dès l'achèvement de la copie standard ou, en cas d'enregistrement de télévision, du montage;
- b) le dépôt légal devrait être effectué en un seul exemplaire, négatif ou positif, l'institution chargée du dépôt légal étant autorisée à tirer du négatif déposé un positif à ses frais et, si ce dernier risque de devenir techniquement inutilisable, à procéder à des tirages ultérieurs, de façon qu'il existe de chaque séquence déposée un positif utilisable à tout moment;
- c) le dépôt incombant au producteur, qu'il s'agisse d'une personne physique ou morale, devrait être fait à titre gratuit pour l'institution appelée à recueillir les documents;
- d) la seule utilisation à laquelle l'institution pourrait procéder consisterait en la projection des séquences déposées à des fins d'enseignement ou de recherche, sans aucun but commercial et sans aucune entrée payante, et seulement après que les séquences ont au moins une fois été exploitées cinématographiquement ou, s'agissant d'enregistrements télévisuels, télévisés par l'organisme qui les a confectionnés, à moins de négocier lui-même, si besoin en est, avec le ou les titulaires du droit d'auteur sur le film une utilisation plus étendue, e.g. projection moins restreinte et communication du film à d'autres institutions de conservation similaires ;
- e) toutes les images en mouvement devraient être préservées, la préservation se faisant dans des archives officielles mais, s'agissant d'enregistrements de télévision, dans les archives de l'organisme

qui les a confectionnés, aussi longtemps que les archives officielles ne seraient pas équipées pour recevoir également toute la production télévisuelle enregistrée ;

- f) en aucun cas le dépôt légal ne devrait avoir des conséquences sur la protection des images en mouvement par le droit d'auteur et ne devrait donc pas être constitutif de leur protection ;
 - g) le non-dépôt des images en mouvement devrait être placé sous des sanctions pénales afin d'assurer l'efficacité du dépôt.
-

Distribution : limitée

Original : français
Corrigendum 1

ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'EDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE

CONSULTATION INFORMELLE
SUR LA PRESERVATION DES IMAGES EN MOUVEMENT

(Belgrade, novembre 1977)

CORRIGENDUM AU DOCUMENT SUR LES ASPECTS JURIDIQUES DE LA PRESERVATION
DES IMAGES EN MOUVEMENT PREPARE PAR GEORGES STRASCHNOV

1. Le deuxième paragraphe de la page 40 relative au dépôt légal en France devrait se lire comme suit:
"Le dépôt légal existe en France depuis de nombreuses années et il a été consolidé par la loi du 21 juin 1943 qui mentionne explicitement les oeuvres cinématographiques. L'obligation de procéder au dépôt incombe au producteur qui doit céder à la Bibliothèque Nationale un exemplaire. L'article 18 de la loi précise que les dispositions concernant le dépôt des films cinématographiques entreront en vigueur à la date fixée par un décret. Le décret fixant les conditions d'application aux films cinématographiques de la loi du 21 juin 1943 est daté du 23 mai 1977. Celui fixant les conditions d'application aux oeuvres audiovisuelles et multi-media est daté du 30 juillet 1975".

2. Le sigle de la Fédération internationale des archives du film est la "F.I.A.F." et non pas "l'I.F.L.A." qui est utilisé à trois reprises aux pages 39 et 41 du texte et devrait être corrigé.