

LE DROIT D'AUTEUR

REVUE DU BUREAU DE L'UNION INTERNATIONALE
POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

PARAISANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

LÉGISLATION INTÉRIEURE: Mesures prises en raison de l'état de guerre actuel. ALLEMAGNE. Ordonnance concernant le traitement des biens ennemis, du 15 février 1940. *Dispositions intéressant le droit d'auteur*, p. 37.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: Le nouveau projet de loi allemand sur le droit d'auteur (second et dernier article), p. 38. — **La protection des disques étrangers en Suisse (Dr F. Ostertag)**, p. 41.

JURISPRUDENCE: GRÈCE. Film sonore. Droit du compositeur d'autoriser, par le moyen du film, l'exécution publique des œuvres musicales enregistrées sur celui-ci. Caractère de ce droit dans la législation grecque: protection contre tous les moyens d'exécution présents et futurs. Quid des

éléments constitutifs d'un film sonore? Pas d'absorption juridique au profit de ce dernier, mais maintien de leur entité distincte. Donc possibilité de céder le droit d'enregistrement cinématographique d'une composition musicale sans le droit d'exécution de cette composition lors de la projection du film. Pas de cession présumée de ce dernier droit au profit du producteur. Atteinte au droit exclusif du compositeur, si ce dernier n'a pas consenti à la projection du film sonore où son œuvre musicale est incluse, p. 44.

NOUVELLES DIVERSES: PAYS-BAS. Le film œuvre indivisible, p. 46. — **SUISSE.** Propositions visant à amender la législation sur le droit d'auteur, p. 47.

BIBLIOGRAPHIE: Ouvrages nouveaux (Società italiana degli autori ed editori; Alfred Brockhaus; Francesco Cosentini), p. 47, 48.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

Mesures prises en raison de l'état de guerre actuel

ALLEMAGNE

ORDONNANCE

concernant

LE TRAITEMENT DES BIENS ENNEMIS

(Du 15 février 1940.)⁽¹⁾

Dispositions intéressant le droit d'auteur

Le Conseil des Ministres pour la défense du Reich ordonne avec force de loi ce qui suit pour le territoire du Grand-Reich allemand, y compris les territoires annexés à l'est.

Chapitre I^{er}

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Territoire national

§ 1^{er}. — Est considéré comme territoire national, au sens de la présente ordonnance, le territoire du Reich grand-allemand, y compris les territoires annexés à l'est.

États ennemis

§ 2. — Doivent être considérés comme États ennemis :

- 1° le Royaume-Uni de Grande-Bretagne et de l'Irlande du Nord, avec ses possessions au delà des mers, colonies, protectorats et territoires sous mandat, ainsi que les Dominions du Canada, de la Fédération australienne, de la Nouvelle-Zélande et de l'Union Sud-Africaine;
- 2° la France, y compris ses possessions, colonies, protectorats et territoires sous mandat;
- 3° l'Égypte;
- 4° le Soudan;
- 5° l'Irak.

Ennemis

§ 3. — (1) Doivent être considérés comme ennemis :

- 1° les États ennemis, leurs corporations territoriales et autres personnes morales de droit public;
- 2° les personnes physiques appartenant à un État ennemi ou qui sont domiciliées ou séjournent d'une manière permanente sur le territoire d'un État ennemi;
- 3° les personnes juridiques du droit privé, ainsi que les associations de personnes, les institutions, fondations et autres capitaux à destinations spéciales, en tant qu'ils ont leur siège ou établissement principal sur le ter-

ritoire d'un État ennemi, ou dont la capacité juridique originaire est fondée sur le droit d'un État ennemi;

- 4° d'autres personnes que celles qui sont nommées sous chiffres 2 et 3, en ce qui concerne les établissements qu'elles auraient sur le territoire d'un État ennemi.

(2) Le Ministre de la Justice du Reich peut autoriser des exceptions aux dispositions de l'alinéa (1), chiffres 2 à 4.

Biens ennemis sur territoire national

§ 4. — Doivent être considérés comme des biens ennemis se trouvant sur territoire national les biens suivants s'ils appartiennent juridiquement ou économiquement à des ennemis :

I.

- 8° les droits de propriété industrielle et les droits d'auteur auxquels la protection est accordée sur le territoire national.

II.

- 1° les droits sur les biens énumérés sous chiffre I;
- 2° les droits découlant de contrats relatifs aux biens énumérés sous chiffre I.

Autres dispositions

§ 26. — (1) Le Ministre de la Justice du Reich est autorisé à prendre d'autres

(1) Voir *Reichsgesetzblatt* du 20 janvier 1940, p. 191.

dispositions relatives au traitement des biens ennemis.

(2) Si un État ennemi prend, au sujet des droits de propriété industrielle ou des droits d'auteur en vigueur sur son territoire, et appartenant à des ressortissants allemands ou à des entreprises allemandes, des mesures spéciales qui s'écartent du traitement accordé aux nationaux, le Ministre de la Justice du Reich pourra prendre des mesures de rétorsion. Il en sera de même au cas où un État ennemi imposerait aux ressortissants allemands ou aux entreprises allemandes des restrictions spéciales quant à l'acquisition des droits de propriété industrielle ou des droits d'auteur.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LE NOUVEAU PROJET DE LOI ALLEMAND SUR LE DROIT D'AUTEUR

(Second et dernier article)⁽¹⁾

III. LES DIFFÉRENTES PRÉROGATIVES DE L'AUTEUR

a) Le droit moral

Le projet reconnaît, dans son article 10 a, trois catégories de droits moraux, à savoir :

- 1° le droit de l'auteur de décider si et comment l'œuvre doit être rendue publique;
- 2° le droit de l'auteur d'exiger que sa paternité soit reconnue par rapport à l'œuvre;
- 3° le droit de l'auteur de s'opposer aux dangers que courraient son honneur ou sa réputation du fait d'une publication ou d'une utilisation de son œuvre.

Le projet 1932 ne mentionnait pas le droit de publication parmi les droits essentiellement personnels : il portait évidemment du point de vue que la décision de publier pouvait être laissée à un exploitant, notamment dans le contrat d'édition, alors que les droits personnels sont par leur nature incessibles. (S'agissant des œuvres des arts figuratifs, le projet actuel autorise toutefois *in dubio* l'acquéreur à les exposer publiquement, même si elles n'ont pas encore été rendues publiques, art. 22.) Au droit de revendiquer la paternité se rattache

le droit de décider si l'œuvre doit paraître ou non sous le voile de l'anonymat ou sous un pseudonyme. Le droit de s'opposer aux dangers qui menaceraient la réputation de l'auteur subsiste même si un tiers a reçu la faculté de publier et d'utiliser l'œuvre. Il paraît, d'après l'exposé des motifs, qu'il est licite de s'en remettre à un autre du soin de décider de quelle manière l'œuvre sera publiée ou utilisée. Le droit de décider de la publication, quoique considéré comme un droit moral, est donc une prérogative cessible. Le contrat d'édition concernant une œuvre qui n'est pas encore rendue publique implique naturellement aussi en faveur de l'éditeur le droit de la publier. L'exposé des motifs, d'ailleurs bref, que la commission de l'Académie a joint au projet déclare que le droit de faire reconnaître la paternité de l'œuvre est également cessible, sans que nous trouvions dans le texte même des dispositions légales une indication à l'appui de cette opinion. En revanche, l'exposé des motifs admet avec raison que le droit de sauvegarder l'honneur ne peut être enlevé à l'auteur par l'effet d'un acte juridique. Il nous paraîtrait recommandable de formuler encore plus clairement ces principes dans la loi. La règle portant que le droit à la sauvegarde de l'honneur est inaliénable est appelée à jouer un grand rôle dans la confection des films, où les auteurs des œuvres utilisées et les collaborateurs cinématographiques accordent généralement au producteur, selon la pratique des affaires, le droit de procéder à *n'importe* quel changement qu'il jugerait bon d'exécuter. En dépit d'une telle stipulation contractuelle, si le film met en danger la réputation de l'auteur, celui-ci pourra interdire la projection cinématographique de l'œuvre, à charge cependant d'indemniser le producteur si cela paraît équitable. Une indemnité sera notamment conforme à l'équité si l'auteur n'a pas protesté à temps contre la manière, estimée critiquable, dont le film a été fabriqué. Cette disposition constitue une solution heureuse d'un problème difficile, et assure aux auteurs un traitement plus favorable que celui du projet de 1932, qui autorisait une limitation contractuelle inconditionnelle du droit moral de l'auteur. (Il est particulièrement intéressant de comparer sur ce point important le projet allemand avec le projet italien analysé par S. E. M. Piola Caselli dans le *Droit d'Auteur* de novembre et décembre 1939. Ce dernier projet dispose (art. 47) que si les auteurs de l'œuvre utilisée

pour le film, du scénario ou de la musique ont eu connaissance du film terminé et s'ils ont approuvé, fût-ce tacitement, la façon dont leur œuvre s'y trouve incorporée, ils perdent tout droit de protester contre une atteinte portée à l'intégrité de cette œuvre. Si lesdits auteurs ont été invités à prendre connaissance du film terminé et qu'ils aient négligé de le faire sans que leur omission s'explique par un juste motif, ils sont censés avoir tacitement approuvé le film. Les décisions dans les litiges qui surgiront à cet égard sont soumises à une procédure à fixer par une ordonnance, donc, pensons-nous, à une procédure extraordinaire où les tribunaux ordinaires n'interviendront pas.) Le droit moral n'appartient pas seulement à l'auteur : nous avons vu plus haut le cas du producteur cinématographique investi d'un droit moral originaire (v. *Droit d'Auteur* du 15 mars 1940, p. 28, 2^e et 3^e col.). D'autre part, le droit moral passe aux héritiers. Mais il cesse avec l'expiration du délai de protection. Quant aux œuvres d'une importance générale pour la culture nationale, le projet les soumet, après la mort de l'auteur, à la surveillance de l'autorité (Ministre pour l'éducation populaire et la propagande) qui reçoit mission de les protéger contre une utilisation ou un remaniement qui porterait atteinte à leur réputation ou à leur valeur (art. 53). Les héritiers sont tenus de présenter les œuvres posthumes à l'examen de l'autorité et de demander à celle-ci la permission de publier; cette permission doit être refusée si l'auteur a interdit par testament la publication, ou bien si cette interdiction résulte de l'œuvre elle-même. Si l'autorité ordonne la publication, un tiers peut être investi du droit d'y procéder, au cas où les héritiers n'agiraient pas dans un délai raisonnable.

La plupart des législations envisagent comme une conséquence du droit moral, tenu lui-même pour l'élément essentiel du droit d'auteur, l'interdiction de modifier l'œuvre sans consentement. Cette interdiction frappe en particulier le titulaire d'un droit d'usage sur l'œuvre. Le projet allemand, reprenant la solution du droit allemand en vigueur, traite dans un article à part (l'article 21) du droit de modification du titulaire du droit d'usage, tandis que le droit de sauvegarder l'honneur et la réputation de l'auteur est réglé, lui aussi, dans un article spécial (10 a). Afin que nos lecteurs aient sous les yeux, dans un exposé unique, toute la matière, il est nécessaire d'examiner les dispositions relatives au

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* du 15 mars 1940, p. 26.

droit de modifier l'œuvre, conjointement avec les autres textes qui se rapportent au droit moral. La concession d'une licence d'utilisation n'englobe pas le droit de modifier l'œuvre, le titre, ou la désignation de l'auteur (de substituer par ex. un pseudonyme au nom véritable, ou inversement, d'abrégier le nom, etc.). Cependant, les modifications qui ne pourraient pas être refusées selon les règles de la bonne foi sont licites, en particulier les changements nécessités par la nature et le but de l'utilisation (comme dans la loi actuelle). Pour les œuvres dont les auteurs ne travaillent pas d'une manière indépendante, c'est l'employeur qui acquiert le droit de modification. Ce droit appartient aussi au producteur du film à l'encontre des auteurs qui ont collaboré à la confection du film, si la nature et le but de l'adaptation cinématographique l'exigent et que, par ailleurs, les auteurs ne puissent pas s'y opposer de bonne foi. Lorsqu'un droit d'usage sur une œuvre cinématographique est accordé à un tiers, celui-ci ne peut procéder à des changements que moyennant le consentement du producteur et des auteurs qui ont participé à la confection du film, s'ils sont nommés comme collaborateurs dans le film ou dans les annonces de ce dernier.

b) Les droits pécuniaires

L'auteur reçoit le droit de reproduire de diffuser, de communiquer par fil ou sans fil, de réciter, représenter, exécuter, exposer en public et présenter au moyen de dispositifs optiques l'œuvre, ainsi que d'utiliser celle-ci pour la confection d'un film. — La reproduction d'une œuvre comprend aussi l'enregistrement sur des appareils retenant les images ou les sons; par là, le projet se rapproche de la conception selon laquelle la fixation sur disque est une édition de l'œuvre, bien qu'il ne s'agisse pas, en la circonstance, de la fixation de l'œuvre comme telle, mais seulement de la fixation d'une interprétation déterminée de l'œuvre. — Le droit de diffusion est épuisé une fois que l'exemplaire de l'œuvre a été mis en circulation avec le consentement de l'auteur droit : l'auteur ne peut donc pas interdire au premier preneur de transmettre plus loin l'exemplaire légitimement acquis. Le projet ne prévoit pas d'exception à cette règle dans le cas où la diffusion aurait été territorialement limitée: si, par conséquent, un exemplaire légitimement acquis par le premier preneur est ensuite mis en circulation dans un pays contractuellement exclu de l'autorisation de l'auteur, ce dernier ne sera

pas fondé à ouvrir une action pour atteinte portée à son droit d'auteur. De même, la perception d'une taxe pour le prêt d'un exemplaire mis en circulation (cabinets de lecture) n'est pas possible (alors que le projet français reconnaît expressément le droit de location de l'auteur). — Le droit de représentation et d'exécution couvre aussi la représentation ou l'exécution mécanique par des appareils où sont fixés les images ou les sons, ou par le moyen de la radio; la licence obligatoire, en vertu de laquelle le compositeur ne peut pas s'opposer à l'exécution des disques où sont enregistrées ses œuvres musicales, mais doit se contenter de recevoir une indemnité raisonnable (solution du projet de 1932), a été abandonnée par le projet actuel; il en est de même de la licence obligatoire au profit des stations de radio-émissions à qui l'on avait songé à accorder la libre exécution des disques, moyennant une redevance équitable. C'est là un progrès remarquable en comparaison des tendances que l'on peut discerner ailleurs. Nous constatons aussi avec plaisir que la communication au public d'une audition par le moyen d'un haut-parleur, qui élargit le cercle des auditeurs primitivement visés, est soumise au droit exclusif de l'auteur et considérée comme une nouvelle manifestation publique. Le programme établi pour la Conférence de Bruxelles reçoit ici confirmation. *Et nous voyons dans ces renforcements notables du droit d'auteur les résultats essentiels obtenus par le projet allemand actuel.* Les communications par haut-parleur sont affranchies de la licence obligatoire que prévoyait le projet de 1932. Le droit d'utiliser une œuvre pour la confection d'un film embrasse la radiodiffusion et la traduction du film fabriqué à l'aide de cette œuvre : le producteur qui a reçu le droit d'utiliser une œuvre préexistante, afin d'en tirer un film doit aussi se munir de l'autorisation de l'auteur de ladite œuvre pour la traduction et la radiodiffusion du film ainsi fabriqué. Les droits sur le film, tels que nous les avons exposés sous chiffre II (v. *Droit d'Auteur* du 15 mars 1940, p. 28, 2^e col.), ne sont pas affaiblis par la licence légale que le projet de 1932 prévoyait en faveur du producteur, lequel pouvait projeter un film sonore même si le compositeur dont l'œuvre avait été utilisée n'était pas consentant. Les rédacteurs du nouveau projet ont estimé, apparemment avec raison, que toutes ces licences légales prévues par le projet de 1932 n'étaient pas indispen-

sables, étant donnée la loi allemande sur les opérations en matière de droits d'exécution, loi qui prescrit la fixation des tarifs par l'autorité, si des contrats collectifs ne peuvent pas être conclus à cet effet.

Le projet de l'Académie a complètement laissé tomber le *droit de suite* que le projet de 1932 avait accueilli. Ce droit a été combattu en Allemagne dès l'origine, comme une menace pour le commerce des œuvres d'art et comme une institution contraire aux intérêts des artistes eux-mêmes. La limitation aux ventes publiques, rares en Allemagne, enlèverait à cette prérogative son efficacité, et si l'on voulait faire état des ventes privées, on rendrait difficile et vexatoire l'exercice du droit de suite.

IV. LE TRANSFERT DU DROIT D'AUTEUR

La cession du droit d'auteur dans sa totalité, entre vifs, n'est plus possible. (Elle n'était pas non plus admise par le projet de 1932.) L'auteur peut disposer de son œuvre pour cause de mort, ou s'en remettre pour cela à un exécuteur testamentaire; le droit d'auteur peut aussi passer à plusieurs cohéritiers à des fins de partage. Entre vifs, le projet connaît seulement soit l'octroi d'un droit d'usage exclusif, qui grève le droit de l'auteur (comme l'usufruit grève la propriété), soit la simple permission d'usage (licence) qui n'a pas un caractère exclusif. Seul le titulaire d'un droit d'usage exclusif peut défendre sa position à l'encontre des tiers; le bénéficiaire d'une simple licence ne peut pas le faire: il doit inviter l'auteur à agir. Cependant, la simple licence d'usage produit aussi un certain effet réel limité, en ce sens qu'elle est opposable à un droit d'usage exclusif constitué postérieurement et à côté duquel elle subsiste.

Le droit d'usage et la licence d'usage ne peuvent pas être cédés par l'acquéreur à une autre personne sans l'assentiment de l'auteur (à supposer que toute cession n'ait pas été contractuellement écartée). Mais le refus de consentir n'est possible que s'il se fonde sur une cause importante. En cas de cession de l'entreprise entière ou d'une partie de celle-ci, partie formant un tout, le consentement de l'auteur n'est pas nécessaire. Les mêmes règles s'appliquent si le premier bénéficiaire d'un droit ou d'une licence d'usage accorde des utilisations qui n'impliquent pas la cession de l'usage complet. En revanche, lesdites règles ne sont pas valables pour les œuvres des auteurs qui ne travaillent pas d'une fa-

con indépendante, pour les œuvres des personnes juridiques, pour les ouvrages d'art appliqué qui sont exécutés par les employés ou mandataires d'une entreprise aux fins de celle-ci, ainsi que pour les œuvres cinématographiques.

La possession d'un exemplaire de l'œuvre ne confère pas *in dubio* à l'acquéreur le droit d'utiliser l'œuvre comme un auteur, soit en particulier de la reproduire. En revanche, l'acquéreur est fondé à l'exposer (toujours *in dubio*). Le titulaire du droit d'auteur peut exiger que le possesseur de l'exemplaire lui rende l'œuvre accessible pour en faire des reproductions ou des remaniements : à cette occasion, il devra être tenu compte des intérêts du possesseur. Celui-ci n'est tenu ni de conserver ni de rendre public l'exemplaire dont il dispose.

Lorsque des droits sont concédés sur des œuvres futures, déterminées seulement quant à leur genre ou non déterminées, le contrat de commande peut être dénoncé après quatre ans, moyennant un avertissement donné trois mois à l'avance. Toutefois, cette disposition ne vise pas les films confectionnés à des fins commerciales ni les œuvres dont les auteurs ne travaillent pas d'une manière indépendante. L'octroi d'un droit ou d'une concession d'usage n'embrasse pas *in dubio* le remaniement de l'œuvre (et pas davantage, pensons-nous, la traduction); la reproduction n'englobe pas la fixation sur des appareils enregistreurs de sons ou d'images.

L'octroi d'un droit de reproduction (par ex. à un éditeur) n'empêche pas que la même œuvre puisse être incorporée dans les œuvres complètes de l'auteur, une fois que vingt ans se seront écoulés depuis l'année de la première publication. Mais l'édition des œuvres complètes doit être vendue *in globo* et non pas par volumes séparés.

Une contribution à un recueil périodique peut être publiée également ailleurs ou diffusée d'autre manière par l'auteur, si des circonstances particulières n'obligent pas à conclure à un droit exclusif du publicateur du périodique. Comme on sait, les publicateurs de revues exigent en général de leurs collaborateurs que ceux-ci leur cèdent le droit exclusif de publication, tandis qu'aucune présomption n'existe, en général, pour admettre l'exclusivité en matière de correspondances adressées à des journaux. Le projet se prononce *in dubio* contre l'exclusivité des articles de journaux au profit de l'éditeur du journal, même s'il s'agit de travaux scientifiques

ou techniques d'une valeur durable (ce qui pourrait bien ne pas être toujours conforme aux vues des éditeurs). Mais alors même que l'éditeur bénéficierait d'un droit exclusif, ce dernier ne dure qu'un an à partir de l'année de l'édition. Cette règle ne s'applique aux recueils non périodiques que dans la mesure où ils contiennent des contributions qui leur ont été fournies gratuitement.

L'octroi de n'importe quel droit d'utilisation entraîne l'obligation de faire usage de la prérogative accordée. Si, ensuite du non-usage, l'auteur est lésé dans ses intérêts légitimes, il peut, deux ans après l'octroi du droit (ou la remise de l'œuvre), retirer le droit, à la condition qu'un délai supplémentaire imparti pour que l'utilisation contractuelle ait lieu se soit écoulé sans effet. Au cas où l'équité le commanderait, la personne atteinte par le retrait sera indemnisée pour la perte qu'elle subit du droit d'usage. Le droit de retrait peut aussi s'exercer à l'encontre de l'éditeur qui refuse sans motif de faire une nouvelle édition, ou de tout autre ayant droit qui se dérobe sans raison à l'obligation de continuer l'utilisation qui lui compete. Les principes du retrait ne s'appliquent pas aux auteurs qui ne travaillent pas d'une manière indépendante, aux corporations de droit public qui éditent des œuvres anonymes, aux employés et mandataires qui exécutent des ouvrages d'art appliqué et aux films fabriqués à des fins commerciales. (Dans ces différents cas, le droit d'auteur peut aussi être entièrement cédé *inter vivos*.)

V. LES LIMITATIONS APPORTÉES AU DROIT D'AUTEUR

Nous ne retenons ici que les principales parmi les nombreuses restrictions apportées aux droits de l'auteur et seulement celles qui constituent des innovations du projet. La libre reproduction pour l'usage personnel n'est autorisée que pour des copies isolées, en l'absence d'une intention de lucre et de publication. S'agissant des œuvres des arts figuratifs, de telles copies pour l'usage personnel ne peuvent être exécutées par des tiers que si ceux-ci ne sont pas rémunérés; s'agissant des œuvres littéraires et musicales, ne sont autorisées pour l'usage susindiqué que des copies manuscrites ou dactylographiées de peu d'étendue, ou celles qui ne sont pas exécutées par une entreprise commerciale (art. 31). En conséquence, les bibliothèques publiques, qui n'en tirent pas bénéfice, pourront faire faire des photocopies peu considérables pour leurs clients. Les emprunts au pro-

fit des journaux et des revues sont autorisés conformément à la version de Rome de la Convention de Berne (art. 33 du projet). Contrairement à la solution du droit actuel, les petites poésies éditées ne peuvent être utilisées comme textes pour des œuvres musicales que moyennant l'octroi d'une part équitable des bénéfices à l'auteur des paroles. La libre reproduction desdites poésies dans les programmes de concert est étendue aux programmes de la radio, aux étiquettes à coller sur les disques ou aux annexes à ces derniers. Dans les comptes rendus que la radio ou le cinéma donnent des événements du jour, il est permis de communiquer au public, par la radiodiffusion ou par le moyen d'un appareil qui enregistre les images ou les sons, de courts fragments empruntés aux œuvres récitées ou exécutées durant la manifestation faisant l'objet du reportage (musique protégée jouée pour un défilé militaire). Les œuvres musicales peuvent être librement reproduites dans les recueils destinés à l'enseignement du chant dans les écoles; mais l'auteur doit recevoir une indemnité équitable (sans doute une part des bénéfices, comme dans le cas de la reproduction des poésies). C'est là une innovation heureuse, pratiquement importante et qui met les auteurs dans une position meilleure que dans beaucoup d'autres pays.

La libre exécution des œuvres musicales est diminuée sensiblement en comparaison du régime actuel. Il ne suffit pas que les exécutants ne reçoivent aucune rémunération : il faut encore que les auditeurs soient admis gratuitement et que le but de lucre fasse défaut. Aujourd'hui un concert de bienfaisance, même avec entrée payante, est soustrait à l'autorisation des compositeurs joués, si les exécutants ne sont pas rétribués. Le projet se montre plus sévère : les concerts de bienfaisance non gratuits ne seront pas libres. Au lieu de prévoir la liberté d'exécution dans les fêtes populaires comme le fait la loi en vigueur, le projet se montre plus précis en parlant des cérémonies ecclésiastiques ou civiles, ou des manifestations officielles de la force armée ou du parti national-socialiste (NSDAP), auxquelles les auditeurs sont admis sans payer.

La liberté de reproduire les œuvres des arts figuratifs, qui existe déjà à titre de citation dans les ouvrages scientifiques et en ce qui concerne les ouvrages placés à demeure sur les voies publiques, embrasse aussi, dans le projet, l'exposition en vue d'une vente aux enchères ou

de l'exécution forcée, et la publication dans des catalogues d'expositions ou de ventes aux enchères. Le projet maintient, d'autre part, les limitations apportées au droit d'auteur sur les portraits : ceux-ci peuvent être reproduits par le commentant, par la personne représentée ou par les autorités dans l'intérêt de la justice.

La licence obligatoire actuelle au profit des fabricants de disques phonographiques est conservée, bien que la commission ait hésité longtemps à faire une proposition dans ce sens. Cette licence obligatoire ne frappe pas seulement les œuvres musicales, mais aussi les œuvres littéraires enregistrées conjointement avec les compositions de musique. Si donc un auteur a autorisé une fois un tel enregistrement, toute fabrique de disques qui a en Allemagne son établissement principal ou son domicile peut à son tour faire un enregistrement phonomécanique de l'œuvre, moyennant une rémunération convenable à verser à l'auteur. La licence obligatoire n'a d'effet que pour la diffusion à l'intérieur du pays et pour l'exportation dans les pays où l'auteur n'est pas protégé contre l'exploitation par les instruments mécaniques. Les films qui ne sont pas uniquement sonores, mais qui s'adressent à la fois à la vue et à l'ouïe, ne sont pas assimilés aux disques phonographiques. — La disposition de la loi actuelle, qui autorise, sans bonification, l'exécution publique des disques licitement fabriqués, disparaît, ce dont nous sommes très heureux.

VI. LA DURÉE DU DROIT D'AUTEUR

Le projet reprend la durée de cinquante ans *post mortem auctoris* établie par la loi du 13 décembre 1934 (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1935, p. 4). Pour les œuvres anonymes et pseudonymes, la protection cesse cinquante ans après la publication, à moins que la règle précédente n'entraîne une échéance plus proche. (Nous interprétons cette réserve dans le sens que si la preuve est faite qu'un délai de cinquante ans s'est déjà écoulé depuis la mort, la protection ne durera pas plus longtemps.) Pour les œuvres cinématographiques, le délai est de cinquante ans après le premier acte de publicité, éventuellement de cinquante ans après la confection de la première copie susceptible d'être utilisée.

VII. LES DROITS VOISINS DU DROIT D'AUTEUR

En étudiant plus haut le droit moral, nous avons parlé des œuvres d'une im-

portance générale pour la culture, œuvres dont il est d'abord question dans ce chapitre. Ensuite, nous rencontrons ici le droit de l'éditeur d'une œuvre posthume jusqu'ici inédite, droit qui est protégé pendant dix ans *post publicationem* comme un droit d'auteur; pour éditer une œuvre protégée, l'éditeur doit naturellement obtenir le consentement du titulaire du droit d'auteur. Le droit spécial de l'éditeur d'une telle œuvre posthume est cessible entre vifs. Vient ensuite les dispositions relatives à la protection des *artistes-exécutants*, des *photographies* et des *appareils enregistreurs d'images et de sons*.

Les artistes-exécutants reçoivent un droit exclusif d'interdiction contre la fixation de leurs interprétations sur des appareils enregistreurs d'images ou de sons, et contre la radiodiffusion et la diffusion par le haut-parleur desdites interprétations. S'il s'agit d'un chœur ou d'un orchestre, le dirigeant seul doit consentir. Si l'exécution ou la récitation a lieu dans le cadre d'une entreprise, il faut en outre que le propriétaire de celle-ci donne son autorisation. Tant que trente ans n'ont pas passé depuis l'édition de l'appareil enregistreur d'images ou de sons, les artistes ont aussi le droit d'autoriser (ou d'interdire) la reproduction et la mise en circulation de ces appareils. Pour les films fabriqués à des fins commerciales, le consentement des artistes-exécutants à la reproduction et à la mise en circulation n'est pas nécessaire. Les récitations et représentations qui ont lieu dans le cadre d'activité d'une entreprise théâtrale peuvent être radiodiffusées moyennant la seule autorisation de l'entrepreneur de théâtre (hormis les concerts qui ont lieu dans le théâtre). Les appareils enregistreurs d'images ou de sons peuvent être utilisés pour des radioémissions sans autorisation spéciale des artistes-exécutants.

Les radioémissions seront protégées de la façon suivante : la Société de radioémission du *Reich* aura le droit d'autoriser (ou d'interdire) la diffusion de ses émissions par haut-parleur, la fixation de celles-ci sur des appareils enregistreurs d'images ou de sons, la mise en circulation de ces appareils, et la communication ultérieure des nouvelles de la radio à des fins commerciales.

Le chapitre sur les droits voisins du droit d'auteur règle encore la protection des *lettres missives* et le *droit de la personne sur son image*. Les écrits confidentiels (notes personnelles, lettres, journaux intimes, etc.) ne peuvent pas être

rendus publics sans le consentement de l'auteur, même s'ils ne sont pas des œuvres donnant naissance à un droit d'auteur. Cette protection spéciale dure, après la mort de l'auteur, encore pendant dix ans au profit de ses proches. La publication d'une lettre suppose en outre le consentement du destinataire et, pendant les dix premières années consécutives à la mort, le consentement de ses proches. Reste réservée la sauvegarde des intérêts légitimes, publics ou privés. — Les portraits ne peuvent être exposés publiquement et communiqués au public qu'avec l'assentiment de la personne représentée (ou de ses proches dans les dix ans qui suivent sa mort). Les restrictions de la législation actuelle sont reprises (liberté de reproduire des portraits de personnalités appartenant à l'histoire contemporaine, des portraits qui forment l'accessoire d'un paysage, etc., ou qui sont compris dans une vue d'une assemblée, d'un cortège, etc.; liberté de publier, à des fins artistiques ou scientifiques, des portraits non commandés).

Les dispositions concernant les atteintes au droit d'auteur ont été reprises du projet gouvernemental de 1932; de même celles qui ont trait au champ d'application de la loi. Parmi les règles de procédure, il convient de relever celle qui interdit aux ressortissants allemands de porter leurs litiges de droit d'auteur devant les tribunaux d'arbitrage : ceux-ci ne sont admis que si des étrangers sont impliqués dans le procès.

LA PROTECTION DES DISQUES ÉTRANGERS EN SUISSE

Par son arrêt du 7 juillet 1936 (v. le *Recueil* des arrêts, tome 62, II^e partie, p. 243 et un résumé dans le *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1937, p. 9, 1^{re} col.), le Tribunal fédéral suisse a reconnu aux fabricants de disques phonographiques le droit de s'opposer à ce que la Société suisse de radiodiffusion utilise leurs produits pour des radioémissions. Nous ne reprendrons pas ici l'examen complet de cet intéressant problème : il nous suffira de considérer un des aspects de ce dernier : nous voulons parler de l'assimilation des fabricants étrangers aux fabricants nationaux; ce point présente en effet une grande importance. Les fabricants, demandeurs dans le procès, étaient presque tous étrangers. Un seul avait son siège en Suisse et avait édité pour la première fois ses disques en

Suisse, selon l'opinion admise comme exacte par le Tribunal fédéral. Tous les autres avaient édité pour la première fois leurs disques dans des pays étrangers, mais qui étaient membres de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. Les auteurs, on le sait, jouissent de la protection conférée par la Convention de Berne révisée, charte de l'Union, seulement pour les œuvres publiées d'abord dans un pays unioniste, mais non pas pour les œuvres dont le lieu de la première publication est situé hors de l'Union, par exemple dans les États-Unis de l'Amérique du Nord. La publication, au sens de la Convention de Berne révisée (art. 4), c'est l'édition. Le Tribunal fédéral estime à tort que la première utilisation d'un disque doit être envisagée comme étant la première publication (édition) de celui-ci. Lorsqu'un fabricant soumet par exemple ses disques nouveaux au jugement de quelques amateurs de ses amis, le fait, par ces tiers, d'utiliser les disques n'entraîne pas une édition. Celle-ci suppose la mise en vente du produit sur le marché général accessible au grand public. Tout endroit quelconque où des disques se vendent au détail n'est d'ailleurs pas déterminant pour l'édition, de telle sorte que le lieu de la première édition, qui déciderait de l'applicabilité ou de la non applicabilité de la Convention de Berne révisée, serait celui où un détaillant offrirait pour la première fois les disques en vente. Non : l'édition exige un centre de diffusion capable de satisfaire en tout temps aux commandes d'exemplaires qui lui parviennent. Le lieu de la fabrication n'est pas nécessairement déterminant. Un livre peut être imprimé, un cahier de musique gravé en un endroit qui n'est pas celui d'où part la diffusion; de même les disques peuvent être offerts pour la première fois en vente en un lieu qui n'est pas celui où ils ont été fabriqués. Bien que le dossier ne contînt pas de précisions sur l'endroit où les disques litigieux avaient été édités pour la première fois, le Tribunal fédéral a admis comme extrêmement vraisemblable que cet endroit était celui du siège de la fabrique. Nous l'avons déjà dit : le Tribunal fédéral, à tort, selon nous, voit dans la première utilisation l'élément décisif pour son appréciation : on ne sait donc pas si son raisonnement eût été le même appliqué à la mise en vente, seule circonstance déterminante en réalité. Dans tous les cas, et en l'absence d'une indication de fait concernant le lieu de la première

édition, il était risqué d'accorder aux demandeurs étrangers la protection conventionnelle pour tous leurs disques, simplement parce que le juge pouvait avoir, par des informations privées, connaissance d'une chose douteuse, si l'on s'en tient au dossier. Car il ne va certainement pas de soi que les disques soient toujours diffusés pour la première fois dans le pays où ils ont été confectionnés. Souvent, c'est la demande provenant d'un autre pays qui provoquera la fabrication, et c'est dans cet autre pays qu'interviendra la première diffusion. Parfois aussi la langue et le contenu de l'œuvre enregistrée pourront faire admettre que le disque n'est pas diffusé d'abord dans le pays où il a été pressé. Lorsqu'un demandeur n'établit pas ce fondement matériel important de sa prétention, à savoir la première édition dans un pays lié par la Convention de Berne, on ne peut pas non plus lui accorder la protection de cet instrument diplomatique.

Cela dit, une deuxième observation s'impose. Le Tribunal fédéral a accordé aux fabricants étrangers la protection pour leurs disques confectionnés dans le pays de leur établissement, et utilisés pour la première fois là-même, uniquement parce que la loi suisse sur le droit d'auteur conférait aux disques le caractère d'une œuvre littéraire ou artistique. Le Tribunal est parti de l'idée que la loi suisse et non la Convention de Berne révisée fixait la notion de l'œuvre à protéger en vertu de cette Convention. Dans son article 4, alinéa 2, la loi suisse déclare que, dans le cas où une œuvre littéraire ou musicale est adaptée par l'intervention personnelle d'exécutants à des instruments servant à la récitation ou à l'exécution mécaniquement, cette adaptation constitue une reproduction protégée. Ce terme de « reproduction » est maladroit : car ce qui est essentiel ici ce n'est pas qu'une œuvre préexistante soit reproduite, mais qu'une œuvre spéciale soit créée grâce à l'exécution ensuite enregistrée sur le disque. (A la vérité, cette exécution ne sera pas une création originale, mais une création dérivée ou de seconde main, ayant son point de départ dans une œuvre antérieure, comme le traducteur s'appuie sur l'œuvre originale pour faire son œuvre à lui, la traduction, œuvre spéciale, quoique de seconde main.) D'après la conception du Tribunal fédéral, une loi nationale peut librement compléter la Convention de Berne révisée en appliquant celle-ci, en vertu d'une disposition non

conventionnelle et unilatérale, à des œuvres qui ne sont pas du tout englobées dans les objets de la protection conventionnelle. Cette manière de voir est manifestement contraire à la lettre, à l'esprit et au but de la Convention, et aussi aux principes selon lesquels les auteurs étrangers sont protégés en Suisse. La Convention de Berne révisée a placé elle-même, en tête de ses dispositions, une définition de ce qu'elle entend par l'expression « œuvre protégée »; elle a manifesté ainsi sa volonté de ne pas s'en remettre de ce soin aux lois nationales, mais de trancher elle-même la question. Si donc l'article 4 de la Convention, sur lequel le Tribunal fédéral fonde la protection des étrangers, assimile les œuvres étrangères aux œuvres nationales, cela ne peut avoir d'effet que pour les œuvres visées par la définition conventionnelle de l'œuvre protégée (art. 2), mais non pas, en plus, pour les œuvres que cette définition ne couvre pas, et qui seraient rangées parmi les œuvres littéraires et artistiques uniquement par une loi nationale plus large. L'extension de la protection à des œuvres étrangères qui ne sont pas mentionnées dans la Convention comme œuvres protégées ne respecterait pas non plus la pensée fondamentale sur laquelle repose le système conventionnel. Ce système est celui de la réciprocité dite formelle : un pays contractant protège comme les siennes les œuvres d'un autre pays contractant uniquement parce que cet autre pays protège lui aussi comme les siennes les œuvres du premier pays. Mais si un pays — soit la Suisse — protège comme les siennes propres des œuvres étrangères (par exemple françaises), bien que celles-ci ne soient pas comprises dans la liste des œuvres déclarées protégées par la Convention, le pays d'origine de ces œuvres étrangères (en l'espèce la France) ne sera pas tenu de protéger les œuvres suisses de même nature comme ses œuvres nationales. En effet, la Convention n'impose aux pays unionistes que la protection des œuvres énumérées à l'article 2; dès lors, la réciprocité n'est pas garantie à la Suisse, si celle-ci protège des œuvres non conventionnelles, et le principe fondamental de la Convention est détruit.

La Convention ne s'écarte de ce principe de la réciprocité formelle que pour une seule catégorie d'ouvrages : à savoir pour les œuvres des arts appliqués à l'industrie. Ces ouvrages doivent être protégés dans chaque pays contractant où la loi interne autorise cette solution, encore qu'ils ne figurent pas dans la liste

de l'article 2, alinéa 1, de la Convention. En conséquence, la Suisse est obligée de protéger toutes les œuvres unionistes des arts appliqués, même celles qui proviendraient d'un pays contractant où les œuvres suisses de cette catégorie ne seraient pas protégées. Mais cette exception a été considérée comme tellement contraire au principe fondamental de la Convention que certains pays unionistes (la France, la Tunisie, la Thaïlande) n'ont pas accepté la disposition conventionnelle en cause, mais ont stipulé une réserve qui les dispense de cette obligation. Cela démontre bien que la règle de la Convention est autre : sinon il n'aurait pas été nécessaire de prévoir une exception et les pays susindiqués n'auraient pas eu besoin de formuler leur réserve. Pour toutes les œuvres qui ne sont pas des ouvrages des arts appliqués à l'industrie, la protection conventionnelle n'intervient donc que si ces œuvres sont englobées dans la liste des objets mentionnés à l'article 2, alinéas 1 et 2, comme devant être protégés par chaque pays contractant. S'il s'agit d'œuvres qui ne remplissent pas cette condition, mais qui sont simplement assimilées par une loi nationale aux œuvres énumérées dans la Convention, la protection de cette dernière ne leur profite pas.

Le Tribunal fédéral n'a pas spécialement motivé son opinion, selon laquelle c'est la loi nationale qui décide quelles œuvres doivent être considérées comme protégées au sens de la Convention. Il s'est contenté de se référer à un passage du commentaire de la Convention de Berne par M. Willy Hoffmann (p. 52), où la même idée est énoncée. Hoffmann également n'a pas présenté d'arguments à l'appui de sa thèse, mais s'est simplement fondé sur un arrêt du Tribunal du Reich (arrêts civils, volume 71, p. 148; voir aussi *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1909, p. 131). Or, cet arrêt traite justement des œuvres des arts appliqués, à propos desquelles nous venons de voir que la protection des étrangers ne dépend pas de la réciprocité. Mais la règle valable pour le cas exceptionnel des arts appliqués ne doit pas être étendue à tous les autres objets de provenance étrangère. Ceux-ci ne sauraient être protégés simplement parce que la loi du pays où la protection est demandée établit la protection; il faut que cette dernière soit obligatoire dans tous les pays contractants où la Convention s'applique, en vertu du texte conventionnel lui-même devenu loi interne. Dans les considérants de l'arrêt allemand rappelé

plus haut, on voit, il est vrai, qu'à côté de l'argument décisif tiré de la situation spéciale des œuvres des arts appliqués les juges ont encore retenu un autre élément d'appréciation : ils se sont demandé si la protection dans le pays d'origine impliquait *de plano* celle dans le pays d'importation. Avec raison, ils ont répondu négativement pour les œuvres des arts appliqués, qui ne sont pas protégées de par la Convention. Toutes les autres œuvres ne doivent pas être protégées dans le pays d'importation parce qu'elles le sont aussi dans le pays d'origine, mais parce que la Convention leur accorde elle-même la protection, ce qu'elle ne fait précisément pas pour l'art appliqué.

Ainsi donc, pour toutes les œuvres, hormis celles de l'art appliqué, ce n'est pas la loi nationale qui décide s'il y a protection, c'est la Convention internationale. Nous reconnaissons d'ailleurs que l'énumération des œuvres protégées, qui figure à l'article 2 de cette Convention, n'indique pas d'une manière exhaustive les qualités exigées de ces œuvres pour qu'il y ait protection. La notion de l'œuvre n'est pas exactement définie, bien que par œuvre il faille entendre, on le sait, une création individuelle originale, de même qu'aux termes de l'article 14, alinéa 2, l'œuvre cinématographique suppose une semblable création personnelle et originale. Mais on ne peut pas inférer de la définition conventionnelle un peu vague de l'œuvre que chaque législation nationale demeure libre d'agir à sa guise en la matière : la notion de l'œuvre est au contraire une notion de la Convention et le juge devra s'en tenir à celle-ci dans son interprétation. Sans doute, la définition de l'article 2 n'est-elle pas tout à fait complète, en ce sens qu'elle ne contient aucune réserve visant certaines œuvres qui, dans tous les pays, sont exclues de la protection, bien qu'elles fassent partie de la catégorie des œuvres écrites : nous pensons aux lois, arrêtés officiels, décisions, etc. Ici il convient évidemment de laisser le champ libre aux lois nationales, comme si la Convention avait expressément prévu une exception. Mais il s'agit, remarquons-le, uniquement d'une restriction que le droit interne peut apporter à la définition conventionnelle; jamais on ne serait fondé à en déduire en sens contraire que la législation nationale a la faculté d'étendre la protection, de sorte qu'une œuvre non contenue dans l'énumération conventionnelle bénéficierait de la protection de la Convention.

Les œuvres protégées en vertu de l'article 2 ne comprennent pas les interprétations des artistes exécutants, qui sont ensuite fixées sur des disques. La disposition en question s'applique exclusivement aux œuvres; elle ne vise pas une activité artistique qui ne se concrétise pas dans une œuvre. L'exécution d'une œuvre est mentionnée par l'article 11 de la Convention comme un moyen de communiquer l'œuvre au public, mais ce moyen n'est pas traité à son tour à l'article 2 comme une œuvre. L'exécution d'une œuvre préexistante en vue de l'enregistrement sur disque pourrait tout au plus constituer une œuvre de seconde main, et telle est bien la solution de la loi suisse. Mais, d'après l'article 2, alinéa 2, de la Convention, la protection de celle-ci n'est accordée qu'aux œuvres de seconde main qui sont des *reproductions transformées*; or, une exécution n'est pas une transformation, mais une présentation, qu'il faut souhaiter aussi fidèle que possible, de l'œuvre.

L'exécution aux fins de l'enregistrement sur disque n'est donc pas comprise dans les œuvres qui doivent être protégées dans tous les pays contractants en vertu de la Convention, et auxquelles s'applique le principe de l'assimilation des étrangers unionistes aux nationaux. Chaque pays est libre de décider s'il entend introduire ou non dans sa législation une semblable protection des exécutants ou une protection directe des fabricants de disques. S'il choisit la solution affirmative, il sera pareillement libre de déterminer à cet égard le traitement des étrangers. Comme nous avons affaire ici à une protection qui est en dehors des cadres de la Convention, les règles de celle-ci n'interviennent pas; c'est le droit national qui est seul et entièrement souverain. Dans son article 19, rédigé d'une manière un peu sibylline, la Convention déclare ne pas empêcher les auteurs unionistes de revendiquer le bénéfice de dispositions plus larges qui seraient édictées par la législation d'un pays contractant en faveur des étrangers en général. Mais précisément : ces dispositions plus larges pourront fort bien ne pas profiter toujours à tous les étrangers. Le législateur voudra parfois les réserver aux nationaux et aux seuls étrangers dont la loi accorde la réciprocité matérielle, soit une protection substantiellement équivalente. C'est ce qu'a fait la Suisse qui, se séparant ici de la Convention, ne protège les œuvres originaires d'un pays étranger que dans le cas et dans la mesure où ce pays accorde

une protection semblable aux ressortissants suisses, le Gouvernement helvétique étant chargé de constater cette réciprocité de fond, pour les divers pays, dans des décisions qui lient les tribunaux. En l'absence de pareilles décisions visant les pays d'où provenaient, de l'avis du Tribunal fédéral, les disques litigieux, ceux-ci ne pouvaient pas recevoir en Suisse le traitement réservé aux disques indigènes.

Si l'on veut assurer aux fabricants de disques la protection dans d'autres pays que celui de la première diffusion, on ne peut y arriver que par un changement de la Convention, ou par une convention annexe qui traiterait de la protection des disques. Nous savons que des efforts sont tentés dans ce sens. La prochaine Conférence diplomatique pour la révision de la Convention de Berne (conférence qui aurait eu lieu en 1940 si la guerre n'avait pas éclaté) sera saisie de propositions tendant à instituer une protection internationale en faveur des fabricants de disques. Évidemment, on ne recourra pas, à cet effet, à la solution singulière de l'article 4, alinéa 2, de la loi suisse. Le législateur allemand, lui aussi, qui avait servi de guide au législateur suisse, s'appête à suivre une autre voie dans le projet que nos lecteurs connaissent. Considérer comme une œuvre à part l'exécution d'une œuvre aux fins de l'enregistrement sur disque, — selon la formule de l'art. 4, al. 2, de la loi suisse, — c'est commettre une erreur juridique. Les exécutants reçoivent de la sorte un droit absolu d'interdiction à l'encontre de toute nouvelle exécution de même nature, même contre les exécutions d'autres exécutants, qui offriraient, par rapport à la leur, des différences, mais se présenteraient comme des « copies » des exécutions antérieures. Or, ce résultat n'est pas celui qu'on se propose d'atteindre vraiment en accordant une protection aux fabricants de disques. Celle-ci devrait être limitée à l'interdiction de copier les disques, et à une redevance convenable pour toute utilisation de ces derniers dans des manifestations publiques et payantes.

La prochaine révision de la législation suisse sur le droit d'auteur, rendue nécessaire pour d'autres raisons (prolongation de la protection, surveillance des sociétés de perception) ne pourrait-elle pas porter aussi sur le fâcheux article 4, alinéa 2, dans le sens que nous venons d'esquisser ? L'arrêt qui sert de point de départ à ces réflexions montre quelles

difficultés les tribunaux éprouvent à donner à la loi en vigueur une interprétation tenant équitablement compte des circonstances actuelles. En l'espèce, les juges ont dû attribuer à une seule et même expression (à savoir à l'exécution publique) deux sens différents : à l'article 12, ils y ont inclus la radiodiffusion, à l'article 21, au contraire, ils l'en ont exclu. — La prochaine révision pourrait aussi être utilisée, afin de corriger une grave inégalité qui s'est produite comme conséquence d'un développement technique insoupçonné lors de la promulgation de la loi. L'article 21 permet à chacun d'exécuter en public les disques licitement fabriqués. En 1922, lors du vote de la loi, les exécutions musico-mécaniques étaient très peu fréquentes : on voyait ici et là, dans les locaux publics, des pianolas, etc., que les amateurs pouvaient actionner en introduisant une pièce d'argent dans le mécanisme. Aujourd'hui, on tire largement profit de l'exécution de la musique phonographique jouée dans de grands dancings, dans les cinémas, etc. Il est injuste de ne pas associer les auteurs des œuvres ainsi exécutées aux bénéfices réalisés. Mais il est encore beaucoup plus choquant que ces auteurs n'aient rien à dire quand leurs œuvres, destinées dans leur idée à des exécutions intimes dans le cadre de la famille, sont jouées, et cela licitement, dans toutes sortes de lieux publics de réjouissance, où ces exécutions peuvent être ressenties par les compositeurs comme une espèce de profanation. Si, constatant le développement non prévu des exécutions publiques par le moyen de la radio, on estime que la liberté de jouer en public les disques ne doit pas s'appliquer à la radiodiffusion de ces derniers, on devrait aussi aboutir équitablement à la même conclusion pour les nouveaux appareils amplificateurs grâce auxquels la musique enregistrée est communiquée à un cercle élargi d'auditeurs. L'article 9, alinéa 2, de la loi suisse porte que le transfert d'une des prérogatives comprises dans le droit d'auteur n'implique pas le transfert des autres prérogatives. Il n'y a pas de motif pertinent pour s'écarter de ce principe et pour ne pas laisser l'auteur libre de décider si son autorisation d'enregistrer une œuvre sur un disque englobe, ou non, la permission d'exécuter en public cette œuvre à l'aide dudit instrument.

D^r F. OSTERTAG.

Jurisprudence

GRÈCE

FILM SONORE. DROIT DU COMPOSITEUR D'AUTORISER, PAR LE MOYEN DU FILM, L'EXÉCUTION PUBLIQUE DES ŒUVRES MUSICALES ENREGISTRÉES SUR CELUI-CI. CARACTÈRE DE CE DROIT DANS LA LÉGISLATION GRECQUE; PROTECTION CONTRE TOUS LES MOYENS D'EXÉCUTION PRÉSENTS ET FUTURS. — QUID DES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS D'UN FILM SONORE? PAS D'ABSORPTION JURIDIQUE AU PROFIT DE CE DERNIER, MAIS MAINTIEN DE LEUR ENTITÉ DISTINCTE. DONC POSSIBILITÉ DE CÉDER LE DROIT D'ENREGISTREMENT CINÉMATOGRAPHIQUE D'UNE COMPOSITION MUSICALE SANS LE DROIT D'EXÉCUTION DE CETTE COMPOSITION LORS DE LA PROJECTION DU FILM. PAS DE CÉSSION PRÉSUMÉE DE CE DERNIER DROIT AU PROFIT DU PRODUCTEUR. ATTEINTE AU DROIT EXCLUSIF DU COMPOSITEUR, SI CE DERNIER N'A PAS CONSENTI À LA PROJECTION DU FILM SONORE OÙ SON ŒUVRE MUSICALE EST INCLUSE.

(Cour de cassation, 30 septembre 1939. — Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, *Sacem*, demanderesse en cassation c. Skouras.)⁽¹⁾

Par son arrêt n° 491/1939, la Cour d'appel d'Athènes a réformé l'arrêt n° 1814/1938 du Tribunal correctionnel du Pirée et décidé qu'il n'y avait pas lieu de formuler une accusation à l'encontre d'Athanasios D. Skouras pour violation de la loi 2387 « sur la propriété intellectuelle ».

La partie civile, Jean-Mich. Tsamados, se pourvoit en cassation à l'encontre de cet arrêt, et cela pour les motifs de cassation invoqués dans son pourvoi en date du 18 avril 1939 et dans ses conclusions écrites en date du 1^{er} juin 1939, et notamment : parce que l'arrêt attaqué a faussement interprété et appliqué les articles 1^{er} et 9 de la loi 2387 « sur la propriété intellectuelle » et la sanction pénale de l'article 16.

Cet arrêt admet que, « par l'adaptation de la composition musicale en marge du film sonore, il se produit entre le créateur intellectuel de celle-ci et le propriétaire du film sonore une relation de quasi-contrat visant à exploiter le film en commun et à retirer le profit en résultant, et cela au prorata de leur participation à la confection du film ».

L'arrêt ne parle pas d'un contrat par lequel le créateur intellectuel donne, d'avance, la permission d'exploiter le film

(1) Le texte de cet arrêt nous a été obligeamment communiqué par la demanderesse en cassation et par son agent général en Grèce, M. Jean-Michel Tsamados. La sentence qui a donné lieu à la présente décision de la Cour de cassation est l'arrêt de la Cour d'appel d'Athènes, du 18 avril 1939 (v. *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1939, p. 81).

en commun; il envisage clairement et expressément un quasi-contrat, c'est pour quoi il justifie son considérant, d'après lequel la projection du film par le propriétaire ne dépend plus du consentement du compositeur, non pas, comme il aurait dû le faire en cas de contrat, par l'observation que la chose était convenue ainsi, mais par une autre observation, à savoir que si le consentement du compositeur pour la projection avait été nécessaire, il lui aurait été impossible d'exploiter le film; le motif invoqué décollait donc des principes qui présupposent un quasi-contrat.

L'arrêt attaqué, influencé évidemment par les conceptions qui prévalent dans le domaine du droit civil, admet, en matière de film sonore également, que le producteur ne pouvant, « selon la conception actuelle et les besoins du public », projeter le film sans la musique, possède, unilatéralement, le droit de le projeter avec la musique, bien que celle-ci appartienne à un autre, qui, de ce chef, n'acquiert que des prétentions civiles.

Or, l'arrêt, en prononçant dans ce sens, oublie et n'applique pas les dispositions répressives susmentionnées, lesquelles, en matière de propriété intellectuelle, interdisent et frappent de sanctions pénales le fait d'accomplir, sans l'autorisation du créateur, notamment sans son autorisation écrite, certains actes, et cela même au cas où l'acte en question serait accompli par une personne qui, se trouvant dans un rapport de quasi-contrat avec le créateur intellectuel, aurait pu, selon le droit civil, accomplir cet acte sans se munir d'une permission.

D'une façon plus concrète, les dispositions répressives en question, sans faire aucune distinction, interdisent et frappent de peines pénales, entre autres, l'exécution, en public, sans l'autorisation écrite du compositeur, de la composition musicale de celui-ci; et, en l'occurrence, l'arrêt n'admet pas comme établie, ni même comme présumée, une telle autorisation, mais, tout simplement, il juge que le compositeur, « par son consentement » à l'adaptation de sa composition sur la marge du film, est considéré comme « ayant donné aussi la permission de projeter celui-ci ».

Ayant entendu les avocats mandataires des parties, ceux du demandeur en cassation ayant, verbalement aussi, développé le motif de cassation susmentionné et conclu à la cassation de l'arrêt attaqué, et celui du défendeur en cassation ayant combattu ce motif et

conclu au rejet du pourvoi; ayant entendu d'autre part le Procureur général du Roi,

Après en avoir délibéré suivant la loi,

Considère que de l'article 1^{er} de la loi 2387/1920 (1) sur la propriété intellectuelle (telle que cette loi a été modifiée par l'article 1^{er} de la loi 4301 de l'année 1929) (2), lequel stipule que « les auteurs de compositions musicales... ont, leur vie durant, le droit exclusif de l'édition ou de la multiplication de leurs œuvres, de quelque façon et sous quelque forme que ce soit, par voie de reproduction ou copie, et de l'exécution en public... quand il s'agit de compositions musicales, de morceaux extraits de ces œuvres, ou de la cession de leurs droits à d'autres », il résulte clairement que, pour la multiplication par voie de reproduction, comme aussi pour l'exécution en public de compositions musicales, le texte de la loi, ainsi que cela était indiqué et présumé par le but poursuivi de la protection des créations intellectuelles et artistiques, est très général, comprenant toute façon et tous moyens mécaniques de reproduction ou d'exécution en public, soit que ce moyen fût connu et en usage au moment de la préparation de la loi, soit qu'il fût inventé et utilisé ultérieurement, la loi ayant eu en vue le résultat de la reproduction ou de l'exécution en public et non pas les moyens employés à cet effet.

Par conséquent, s'agissant d'un film sonore ou musical, aussi bien le droit d'intercaler et d'adapter, dans une bande cinématographique, une composition musicale, soit telle quelle, soit arrangée, que le droit de l'exécution en public de celle-ci, appartiennent, aux termes de la disposition susmentionnée, au compositeur, lequel a le droit de céder à un autre ses droits de reproduction et d'adaptation, et aussi ses droits visant l'exécution publique. Et il est également évident, de par la distinction de ces deux droits indépendants dans la loi, que la cession du droit de reproduction par le film ne signifie, ne présume et n'implique nullement, à titre obligatoire, la cession du second droit aussi. L'article 2, alinéa 1, de la même loi 4301 est également en harmonie avec cette thèse, puisque, d'après cet article, l'exécution en public des compositions musicales dans des théâtres, cinémas, lieux de divertissement... est interdite sans une autorisation écrite des compositeurs, et que, dans cet article, les cinémas ne sont men-

tionnés que comme des locaux, dans lesquels, selon l'expérience commune, ont lieu, en public, des exécutions de compositions musicales, sans que le législateur s'arrête aux moyens servant à l'exécution de ces compositions. Il importe peu, selon le sens indiqué ci-dessus de l'article 1^{er} de la loi, que l'exécution ait lieu par des instruments de musique produisant le son musical directement (tels que les instruments d'un orchestre accompagnant un film muet), ou par des moyens mécaniques destinés à la reproduction du son musical imprimé (tels que les plaques phonographiques, les rouleaux du pianola ou les films sonores).

Par conséquent, l'argument est insoutenable, selon lequel les dispositions susmentionnées des articles 1^{er} et 9 ne s'appliquent pas quand il s'agit de films sonores, parce qu'elles ont été édictées avant l'invention du cinéma sonore et qu'elles visent à protéger les compositeurs seulement quand leurs compositions musicales sont exécutées dans les cinémas selon le système en usage alors, c'est-à-dire comme un accompagnement dans l'exécution d'un film muet, car, selon ce qui vient d'être dit, la disposition susmentionnée de l'article 1^{er} de la loi 2387, dans les termes généraux dans lesquels elle a été formulée, englobe tous modes et tous moyens de reproduction et d'exécution publique de morceaux de musique.

Considérant qu'aucune modification n'est intervenue dans ce qui précède du fait de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, laquelle, ratifiée par la loi 5257 (5237)/1931 et publiée dans le *Journal officiel* a, en général, la force d'une loi hellénique, puisque, de l'article 13, alinéa 1, de ladite Convention, stipulant en particulier, en ce qui concerne les compositions musicales, que les compositeurs ont le droit exclusif de permettre : a) l'adaptation de leurs œuvres à des instruments de musique en vue de la reproduction mécanique de celles-ci, et b) l'exécution en public de ces œuvres par ces instruments, au sujet desquels aucune réserve, permise par l'alinéa 2 du même article, n'a été formulée par la législation locale, et encore de l'article 14, qui prévoit la reproduction et l'exécution en public d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques par le cinéma, auquel cas l'œuvre cinématographique est protégée comme une œuvre originale, sans préjudice des droits de l'auteur d'une « œuvre reproduite ou adap-

(1) Voir *Droit d'Auteur* du 15 mars 1921, p. 26.

(2) *Ibid.*, 15 août 1930, p. 88.

tée », en combinaison aussi avec l'article 2, selon lequel les arrangements musicaux sont protégés comme des œuvres originales, sans préjudice des droits du créateur de l'œuvre originale,

il résulte, à n'en pas douter, la même conclusion en ce qui concerne le sens vrai des dispositions de la loi 2387, à savoir que le film sonore, bien que composé de plusieurs éléments littéraires et musicaux, tels quels ou arrangés, et d'images photographiques formant un tout protégé comme une œuvre originale de son créateur, le producteur du film n'absorbe nullement le droit de la propriété intellectuelle des créateurs de chacun des éléments particuliers, lesquels éléments continuent à constituer à l'égard du film une entité juridique à part, et comme tels sont protégés en ce qui concerne le droit de l'édition, de l'adaptation ou de la reproduction et pareillement de l'exécution en public, justement pour le même motif juridique. Aussi, en cas de violation de ce droit, est-ce la disposition de l'article 3 de la loi 4301, relative à la modification de l'article 12 de la loi 2387 sur la propriété intellectuelle, qui est applicable. Aux termes de cette disposition, celui qui, sciemment ou frauduleusement, en violation des dispositions de cette loi, c'est-à-dire sans une autorisation écrite du compositeur, exécute en public les compositions musicales dont il s'agit dans l'article 9, est punissable;

Considérant que, puisque selon ce qui vient d'être dit, il résulte clairement de la combinaison des articles 1^{er} et 9 de la loi 2387, que l'exécution en public, dans des théâtres, cinémas et lieux de divertissement, d'une composition musicale comprise dans un film sonore, est interdite sans l'autorisation écrite du compositeur, la question de savoir quelle est la relation de droit qui prend naissance entre le producteur du film sonore et le compositeur ou les compositeurs qui ont donné leur consentement à ce que leurs compositions musicales soient comprises dans le film sonore n'a aucune influence pour la solution de la question de savoir si la sanction pénale, laquelle punit l'exécution en public de la composition musicale sans l'autorisation du compositeur, sanction prévue dans l'article 16 de ladite loi, est applicable pour le film sonore, puisque, soit que la situation soit considérée comme découlant d'un contrat, ce qui est en réalité le cas, soit qu'elle soit considérée comme provenant d'un quasi-contrat, il n'en résulte pour le producteur

du film, à qui, selon ce qui vient d'être dit, le compositeur n'est pas censé avoir cédé son droit découlant de la loi, par le seul fait qu'il a donné son consentement à ce que sa musique fût comprise dans le film sonore, aucun droit en vertu duquel c'est le producteur du film et non pas le compositeur qui doit permettre l'exécution de la composition musicale, et cela même sous la présupposition qu'une projection des images sans la composition musicale est impossible, puisqu'il n'y a pas eu une cession de ce droit par le compositeur au producteur;

Considérant, selon ce qui précède, que l'arrêt attaqué ayant admis que, par le consentement du compositeur à ce que sa composition musicale soit comprise dans le film il s'est formé entre lui et le producteur un quasi-contrat, à la suite duquel le droit du compositeur de permettre l'exécution en public de sa composition musicale est considéré aboli,

Et ayant, subséquemment, décidé que de cette exécution en public, sans l'autorisation du compositeur, de sa composition musicale comprise dans le film sonore, il ne résulte pas une violation punissable, mais seulement une prétention civile en faveur du compositeur, afin qu'il touche la rétribution correspondante,

A faussement interprété et appliqué les dispositions de la loi, ce qui amène la cassation de l'arrêt...

PAR CES MOTIFS, casse... et renvoie l'affaire aux fins d'un nouvel examen devant la Chambre des mises en accusation de la Cour d'appel de Nauplie.

Nouvelles diverses —

Pays-Bas

Le film, œuvre indivisible

Le journal «*De Telegraaf*», du 25 janvier 1940, publie le résumé d'un important arrêt rendu le même jour par la Cour d'Amsterdam dans un litige intéressant la cinématographie⁽¹⁾.

Le *Buma* (*Bureau voor Muziekauteursrecht*) avait actionné devant le Tribunal d'Utrecht une entreprise de cinéma aux fins de faire interdire à celle-ci la projection de films sonores comprenant de la musique de compositeurs affiliés directement ou indirectement au *Buma*, sans l'autorisation de cette dernière. Le tribunal avait débouté le *Buma*. En ap-

(1) Une traduction de ce résumé nous a été obligamment fournie par la Société française des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, 10, rue Chaptal, à Paris.

pel, la Cour d'Amsterdam a confirmé la sentence des premiers juges. Elle a rejeté la thèse selon laquelle le film sonore serait une œuvre collective à laquelle s'appliquerait l'article 5 de la loi néerlandaise sur le droit d'auteur du 23 septembre 1912, modifiée le 11 février 1932 (v. *Droit d'Auteur* des 15 novembre 1912 et 15 octobre 1933). Elle estime au contraire que le film sonore est une œuvre faite d'après les plans et sous la direction et la surveillance d'un tiers, lequel est réputé en être l'auteur (art. 6). Le film sonore, de l'avis de la Cour, est une œuvre artistique constituant un tout indivisible: la partition musicale qui y est incorporée est unie d'une manière juridiquement indissoluble aux autres éléments du film. Tous les collaborateurs travaillent selon le plan et les directions du producteur (*producer*) et réalisent sous sa conduite une œuvre dont les parties forment un tout. En conséquence, le droit d'auteur sur le film sonore appartient originairement au *producer* et il n'y a pas de droit d'auteur spécial sur la musique au profit du compositeur et de son cessionnaire (le *Buma*) en ce qui concerne l'exécution publique de la partition. — La Cour ne s'est pas prononcée sur le point de savoir si le compositeur a un droit distinct sur les exécutions de sa musique en dehors de la projection cinématographique. Le *Buma* a été condamné aux dépens et s'est vu refuser le droit de percevoir les droits afférents à l'exécution des partitions musicales incorporées dans les films sonores. Le litige sera encore porté devant la Cour suprême.

Le point de vue de la Cour d'Amsterdam est conforme à celui que la Cour suprême de Finlande avait adopté dans son arrêt du 28 octobre 1936, mais pour l'abandonner ensuite dans son arrêt du 28 février 1939 (v. *Droit d'Auteur* du 15 août 1939, p. 95). En Grèce, la jurisprudence a connu, semble-t-il, quelque hésitation. En novembre 1938, le Procureur du Roi près le Tribunal correctionnel d'Athènes a admis qu'un film sonore pouvait être projeté publiquement sans l'autorisation spéciale du compositeur (v. *Droit d'Auteur* du 15 avril 1939, p. 41). C'est la thèse de la Cour d'Amsterdam, de la Cour suprême de Finlande en 1936, et aussi des tribunaux égyptiens (v. *Droit d'Auteur* du 15 août 1937, p. 88). Dans un arrêt du 18 avril 1939, la Cour d'appel d'Athènes a décidé, en sens contraire, que la cession par le compositeur du droit de reproduire une composition musicale dans un film n'entraî-

naît pas, en principe, la cession du droit d'exécution de cette composition au profit du producteur cinématographique (v. *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1939, p. 81). Toutefois, ajoute la Cour, si la composition musicale a été adaptée en marge d'un film sonore, il en résulte, entre le compositeur et le producteur, un rapport de quasi-contrat relatif à l'exploitation du film en commun et au partage des bénéfices. Et alors la projection du film ne saurait plus être subordonnée au consentement préalable du compositeur qui pourra réclamer sa part des bénéfices ou une indemnité devant les tribunaux, mais non pas requérir la répression d'un délit pénal qui n'existe pas. Cette décision a toutefois été cassée par un arrêt de la Cour de cassation, du 30 septembre 1939, qui admet que le compositeur conserve son droit exclusif d'autoriser, par la projection-exécution cinématographique, l'exécution de son œuvre musicale incorporée dans un film sonore (1). — Le nouveau projet de loi allemand sur le droit d'auteur prévoit que le compositeur dont la musique préexistante est utilisée dans un film, ou qui a écrit une partition pour un film, conserve le droit de percevoir une redevance pour l'exécution musicale incluse dans la projection cinématographique (droit qui passe d'ailleurs à la société de perception à laquelle le compositeur appartient). Ce droit à une redevance n'est pas un droit exclusif d'interdiction à l'encontre des théâtres cinématographiques (v. *Droit d'Auteur* du 15 mars 1940, p. 28, 3^e col.).

Suisse

Propositions visant à amender la législation sur le droit d'auteur

Les journaux annoncent que le Gouvernement de la Confédération suisse a saisi les Chambres de deux messages intéressants le régime du droit d'auteur. Il s'agit, d'une part, d'introduire dans la loi existante le délai de protection de cinquante ans *post mortem auctoris* et, d'autre part, d'édicter une loi nouvelle sur le contrôle de la perception des droits d'auteur. Cette dernière loi serait complétée par un règlement d'exécution qu'arrêtera le Gouvernement, mais dont le projet est également communiqué aux conseils législatifs (Conseil national, Conseil des États) pour leur information.

On pense que la discussion parlementaire pourra commencer en juin prochain, sauf imprévu. Nous consacrerons à ces propositions un article dans notre prochain numéro.

Bibliographie

OUVRAGES NOUVEAUX

LO SPETTACOLO IN ITALIA, ANNO 1938-XVI. Roma. Publication de la *Società italiana degli autori ed editori*. Un volume de 239 pages, 21,5×31 cm.

La Société italienne des auteurs et éditeurs a réuni dans ce volume, rédigé et présenté avec le plus grand soin, toutes les données statistiques recueillies sur le spectacle en Italie au cours de l'année 1938, la XVI^e du régime fasciste. La société italienne était particulièrement bien placée pour entreprendre une telle tâche, parce qu'elle contrôle non seulement les droits musicaux (petits droits de la *Sacem* française), mais aussi les droits de représentation (grands droits de la Société française des auteurs et compositeurs dramatiques). Tous les concerts et toutes les manifestations théâtrales sont de son domaine et c'est la gestion en 1938 de ce vaste empire du spectacle (au sens large) qu'elle a résumée dans un ouvrage qui pourra servir de modèle aux sociétés sœurs des autres pays (bien que celles-ci n'aient généralement pas des compétences aussi étendues).

Une première partie traite du spectacle en général. L'encaisse brute correspondant à toutes les manifestations contrôlées par la société s'est élevée en 1936, 1937 et 1938 à 636, 748 et 831 millions de liras pour 336, 400 et 443 millions de billets vendus (chiffres ronds). C'est, comme on pouvait le prévoir, le cinéma qui constitue la somme de revenus la plus abondante. En 1938, il a procuré une recette brute du montant de 587 millions de liras. La part du théâtre au cours de cette même année a été de 102 millions de liras, celle des manifestations récréatives diverses de 106 millions de liras, celle des manifestations sportives de 36 millions de liras. — Les contributions des grands centres sont naturellement d'une importance particulière : Milan vient en tête avec 108 millions de liras, suivent Rome avec 88 millions, Turin avec 50,2 millions, Gênes avec 40,4 millions, Naples avec 33,3 millions.

La seconde partie du volume est consacrée aux différentes sortes de spectacles : théâtre, drame lyrique, concerts, opérettes, revues, variétés, cinéma, spectacles sportifs, etc. Des tableaux et graphiques illustrent largement ces différents chapitres. A propos des films, nous apprenons que de 1930 à 1938 2601 bandes de plus de 1000 mètres ont été mises en circulation en Italie, dont 303 étaient italiennes et 2298 étrangères. L'année 1930 occupe le premier rang avec 392 bandes (18 nationales, 4,8 %); l'année 1938 n'accuse qu'un total de 273 bandes,

mais 45 d'entre elles (16,5 %) sont nationales. Ce progrès de l'industrie italienne du film est remarquable.

Le Président de la Société italienne des auteurs, M. G. M. Sangiorgi, a écrit pour l'ouvrage que nous annonçons ici une préface où il relève à juste raison le caractère unique au monde de ce recueil de statistiques, et où il rappelle les réalisations généreuses du régime fasciste dans le domaine du spectacle populaire. Il y a là, en effet, une réussite qui mérite d'être soulignée en raison de sa portée civilisatrice et sociale. Le prix moyen d'une place pour un spectacle en Italie a été, en 1936, de 1,86 lire; en 1937 et en 1938, de 1,87 lire. Ce sont là des chiffres dont la modestie est éloquente.

* * *

GESAMTHEIT UND EINZELPERSON IM FASCHISTISCHEN URHEBERRECHT, par le Dr *Alfred Brockhaus*. Un volume de 94 pages, 16×24 cm. 1939, Albert Limbach, éditeur, Berlin W 35, Rauchstrasse 8.

Cette publication constitue un fascicule de la collection qui groupe, sous la direction de MM. Benkard et Bussmann, des monographies consacrées à des questions de brevets d'invention, de marques et de concurrence. M. Brockhaus s'est proposé de montrer comment ont été réalisés dans le droit italien la démarcation et l'équilibre entre les intérêts de la collectivité et ceux de l'auteur. Dans l'introduction, l'auteur attribue en grande partie à l'influence du système politique l'accent actuellement mis en Italie sur les intérêts de la collectivité. Le second chapitre, qui contient un exposé détaillé du développement historique du droit d'auteur italien, cherche à établir que cette plus grande prise en considération de l'intérêt général est une conséquence de l'évolution la plus récente. Il y a là une manière de présenter les choses qui nous semble incomplète et de nature à favoriser des conclusions inexactes. En effet, l'auteur se borne à tracer, à l'aide de certains exemples, la ligne de démarcation entre l'intérêt général et l'intérêt particulier, tout en laissant de côté d'autres exemples, et justement les plus importants, qui montrent que le mouvement s'est souvent produit en sens contraire : les intérêts de la collectivité étant *autrefois* beaucoup plus fortement protégés que par la suite, tandis que les auteurs ont dû lutter longtemps pour conquérir peu à peu leurs positions. Ainsi, la restriction la plus importante imposée au profit de la collectivité au droit d'auteur : la durée limitée dans le temps, a été jadis singulièrement plus grave qu'aujourd'hui; ce n'est que relativement tard que la prolongation du délai de protection a amélioré dans la plupart

(1) Voir ci-dessus, p. 40.

des pays le sort des auteurs. Le droit de traduction n'était reconnu à l'origine que pour peu de temps, ce qui donnait à la collectivité une latitude qu'elle a perdue depuis. Enfin, le droit d'exécuter les œuvres publiées ne s'est affirmé que très lentement et par étapes à l'encontre de la collectivité intéressée à se réserver la libre exécution des compositions musicales. M. Brockhaus ne retient pas ces cas, à notre avis les plus caractéristiques, dans lesquels apparaît la délimitation entre l'intérêt particulier et l'intérêt général; il se contente de citer les exemples suivants: la limitation des objets de la protection (œuvres libres, lois, etc., articles de journaux de contenu politique, discours prononcés en public, œuvres des arts figuratifs exposées sur les places publiques, concerts de fanfares militaires, anthologies, protection du titre), la limitation du droit de la personne sur sa propre image, et de la protection des lettres missives, le droit moral, la publication et l'exploitation obligatoires et l'expropriation. Comme on le voit par cette énumération, M. Brockhaus réunit ici des choses fort hétérogènes que, pour des motifs très variés, le législateur protège dans l'étendue fixée par la loi. Ce n'est pas seulement l'intérêt général qui a été déterminant. — D'autre part, nous trouvons trop unilatérale la conception du droit moral envisagé *exclusivement* sous l'angle de la collectivité (nous concédons d'ailleurs que l'auteur et la collectivité sont intéressés, l'un et l'autre, à l'intégrité de l'œuvre). Il faut en outre remarquer — contrairement à ce que prétend l'auteur — que le droit moral n'a pas été reconnu seulement ces tous derniers temps, sous l'influence des nouvelles tendances politiques, mais qu'on en trouve la consécration déjà dans des opinions doctrinales et arrêts très anciens et aussi dans des pays qui, sans législation spéciale, octroient une protection très large à l'aide de la notion de propriété littéraire et artistique. On ne comprend pas pourquoi M. Brockhaus se borne aux seuls cas qu'il cite pour montrer comment s'établit la balance des intérêts du public et de l'auteur, alors que d'autres dispositions légales sont laissées de côté, où cette balance se révèle mieux encore comme *ratio legis*: nous pensons à la durée limitée du droit d'auteur, aux restrictions visant le droit de radiodiffusion, au droit de citation, aux reproductions pour l'usage personnel, au prêt licite, etc.

Il est regrettable que l'édition de l'ouvrage de M. Brockhaus n'ait pas pu être différée jusqu'à la fin des travaux de la commission qui a préparé, en Italie, la réforme du droit d'auteur. En effet, cette commission vient de publier le projet de loi sorti de ses délibérations

et, de ce fait, les vues de M. Brockhaus se trouvent dépassées, sur bien des points, où le projet modifie les dispositions de la loi en vigueur. O.

* * *

CODE INTERNATIONAL DU TRAVAIL MANUEL ET INTELLECTUEL, par *Francesco Cosentini*, Directeur général de l'Institut américain de droit et de législation comparée. Un volume de 343 pages, 16,5×24,5 cm. Paris, 1939. Dunod, éditeur, 92, rue Bonaparte.

M. Francesco Cosentini, Directeur général de l'Institut américain de droit et de législation comparée, a tenté de faire une synthèse des législations nationales harmonisées par les accords internationaux, dans deux domaines dont il s'est plu à faire ressortir certains points communs: le travail intellectuel et le travail manuel. L'auteur, après avoir marqué l'intérêt théorique et pratique que présente le rapprochement de ces deux champs de l'activité législative, n'a point manqué de mettre en lumière les caractères originaux de chacun d'eux. Du point de vue de la conception, comme de la réalisation, son code international du travail manuel et intellectuel comprend deux parties bien distinctes, deux ouvrages accolés, construits sur des plans analogues: dans une introduction assez volumineuse se trouvent passés en revue, énoncés ou analysés, les problèmes essentiels que pose le sujet, les notions juridiques y sont précisées, les définitions essentielles rappelées, des appréciations personnelles y sont apportées par l'auteur; suit un essai de systématisation, de codification des textes afférents aux divers pays, complétés par les dispositions internationales. La présentation de ces textes nous est offerte par chapitres, divisés eux-mêmes rationnellement en de nombreuses parties où se trouvent les définitions et éclaircissements nécessaires, ainsi que des apports personnels de l'auteur. Les différents textes nationaux et internationaux font l'objet de nombreuses références. La première partie — ou plus exactement le premier ouvrage — consacrée au travail manuel est la plus volumineuse; la deuxième partie a trait au travail intellectuel.

Dans ces deux parties, l'auteur s'est en somme efforcé, à l'aide de matériaux émanant des pays les plus divers et des organismes internationaux, de construire un schéma idéal grâce à une certaine conception de la nature des problèmes en question et de leur évolution. Cette conception est en général assez hardie et résolument optimiste. L'auteur a été particulièrement préoccupé des tendances collectives qui lui semblent prendre toujours davantage le pas sur les ten-

dances individuelles, marquant par exemple l'importance sans cesse accrue des contrats collectifs vis-à-vis des contrats individuels dans la législation du travail, montrant, dans cette même législation, le rôle grandissant des groupements professionnels qui lui paraissent évoluer vers les unions corporatives, insistant, en matière de droit d'auteur, sur le souci toujours plus vif du législateur pour les intérêts de la collectivité, souci qui l'amène à limiter les droits du créateur de l'œuvre (domaine public payant par exemple) et même ses droits moraux (l'auteur n'étant pas toujours considéré comme le mieux apte à juger la valeur de son œuvre et les exigences sociales de sa diffusion). M. Cosentini s'efforce de nous montrer que, d'une part, les droits des travailleurs intellectuels et manuels sont surtout défendus par cette tendance collective qui suscite le groupement professionnel et l'intervention des pouvoirs publics, mais que, d'autre part, cette même tendance collective limite singulièrement les droits individuels au profit de la société. Une autre idée dominante que l'on rencontre chez notre auteur c'est celle qui s'inspire d'un très grand optimisme quant à la marche de la législation vers un caractère international sans cesse et rapidement accru. Nous ne pouvons que féliciter M. Cosentini de cette foi dans le succès d'une œuvre à laquelle nous participons, mais il nous semble qu'il anticipe parfois sur le progrès réel de cette internationalisation qui chemine peut-être un peu plus lentement qu'il ne le laisserait supposer, et au milieu des difficultés que l'on sait. C'est ainsi que, page 230, M. Cosentini nous dit, à propos du droit d'auteur: «... Il y a maintenant une tendance à provoquer une entente avec les milieux américains et avec l'organisation qui se rattache à la Pan-American-Union, pour éliminer toute divergence entre les critères européens et américains, afin d'aboutir à une réglementation vraiment universelle; on va jusqu'à proposer un enregistrement international qui se ferait au Bureau international de Berne. A suivre les dernières discussions en la matière, on est heureux de constater qu'aucune objection vraiment sérieuse ne s'oppose à cette unification internationale...» Acceptons-en l'augure, mais n'oublions pas pourtant les obstacles dont la route est encore semée.

En somme, M. Cosentini a eu le souci de nous apporter une construction qui présente les traits essentiels et moyens des principales législations en vigueur dans le monde, mais il a été aussi largement préoccupé de nous ouvrir des perspectives sur la législation telle qu'elle devrait être, selon lui. De ce dernier point de vue, son œuvre intéressera particulièrement les réformateurs.