

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 NON OFFICIELLE

CORRESPONDANCE: Lettre d'Allemagne (Prof. Dr de Boor).

Sommaire: Questions cinématographiques. I. Le film dans ses rapports avec la doctrine traditionnelle du droit d'auteur. Difficulté d'incorporer le premier dans la seconde; examen des solutions proposées. — II. Les participants à la confection du film: analyse de cette notion au triple point de vue de l'organisation professionnelle, du droit du travail et du droit d'auteur. — III. Le problème de l'auteur du film: inconvénients, selon qu'on attribue cette qualité aux créateurs cinématographiques ou au producteur. — IV. La solution du producteur présentée sous un jour différent, comme la reconnaissance d'un droit sur l'œuvre cinématographique, droit conféré à un titulaire qui n'est pas nécessairement l'auteur. — V. La protection de l'idée cinématographique dans le cadre du droit d'auteur: décisions négatives de la jurisprudence, opposition de la doctrine.

Intérêt de la question envisagée sous l'angle de la priorité. — VI. Le contrat-type de filmage concernant les œuvres littéraires éditées, p. 61.

JURISPRUDENCE: CANADA. Œuvres littéraires inédites; protection selon le *Common law* avant le 1^{er} janvier 1924. Situation différente pour les œuvres créées après cette date, p. 67. — **FRANCE.** Surtaxe frappant les disques vendus pour la radiodiffusion. Confirmation de la jurisprudence inaugurée par le Tribunal civil de la Seine; attribut du droit d'édition, p. 70.

NOUVELLES DIVERSES: Sur la protection interaméricaine des œuvres littéraires et artistiques. Traitement des ressortissants des États-Unis dans les pays de l'Amérique latine et situation de l'Argentine vis-à-vis des autres pays de langue espagnole, p. 71.

PARTIE NON OFFICIELLE

Correspondance

Lettre d'Allemagne⁽¹⁾

Sommaire: Questions cinématographiques. I. Le film dans ses rapports avec la doctrine traditionnelle du droit d'auteur. Difficulté d'incorporer le premier dans la seconde; examen des solutions proposées. — II. Les participants à la confection du film: analyse de cette notion au triple point de vue de l'organisation professionnelle, du droit du travail et du droit d'auteur. — III. Le problème de l'auteur du film: inconvénients, selon qu'on attribue cette qualité aux créateurs cinématographiques ou au producteur. — IV. La solution du producteur présentée sous un jour différent, comme la reconnaissance d'un droit sur l'œuvre cinématographique, droit conféré à un titulaire qui n'est pas nécessairement l'auteur. — V. La protection de l'idée cinématographique dans le cadre du droit d'auteur: décisions négatives de la jurisprudence, opposition de la doctrine. Intérêt de la question envisagée sous l'angle de la priorité. — VI. Le contrat-type de filmage concernant les œuvres littéraires éditées.

(1) Les circonstances nous ont empêchés de soumettre à M. le professeur de Boor la version française de sa présente « Lettre d'Allemagne ». Nous avons, comme d'habitude, voué tous nos soins à la traduction, mais devons néanmoins réserver les changements éventuels que l'auteur du texte original pourrait être amené à nous demander par la suite. (Réd.)

I

Au cours de ces deux dernières années, la littérature allemande relative au droit d'auteur s'est distinguée par la place prédominante qu'y ont occupée les questions de droit cinématographique. Peut y avoir contribué, le fait que la rédaction de notre revue la plus importante concernant le droit d'auteur est actuellement dirigée par l'un des hommes les plus compétents en matière de droit cinématographique; mais là n'est point la véritable cause de ce phénomène. Il ne s'explique pas non plus par le développement prodigieux, tant social qu'économique, qu'a pris le cinéma dans tous les pays. Ce qui nous ramène toujours à ces questions, c'est au fond leur difficulté. Il s'agit de comprendre l'œuvre cinématographique dans ce qu'elle a de caractéristique et de lui assurer la réglementation juridique appropriée. Mais, pour ce faire, on doit se servir des moyens empruntés au droit d'auteur, qui ont été créés à de tout autres fins. C'est ainsi que je m'explique le fait que, nulle part au monde, les questions fondamentales en la matière n'ont encore été effectivement et définitivement résolues. Dans la série des notions: œuvres filmées, idées cinématographiques, schémas de film, scénarios, films proprement dits, il y a encore maintes questions à résoudre.

Celle de savoir qui est l'auteur du film reste toujours en suspens. En ce qui concerne le film sonore considéré comme œuvre composite, notamment dans ses rapports avec la musique cinématographique, on peut formuler des interprétations très diverses; ce que l'on constate aisément en comparant les jugements rendus par les Cours suprêmes des différents États.

Röber a traité les plus importants problèmes dans l'annuaire de 1942 de la Chambre internationale de droit⁽¹⁾. La difficulté propre au sujet apparaît déjà dans la division de l'étude en trois parties, le film y étant envisagé sous l'angle du droit d'auteur, du droit du travail et de la marchandise économique qu'il représente (à quoi viennent s'ajouter des considérations sur le film en tant que notion et sur la censure cinématographique)⁽²⁾. Le film est une œuvre artistique et, pour autant, il est du domaine du droit d'auteur. Mais sa production est en même temps un processus où s'exerce l'activité d'une entreprise industrielle et les artistes sont des collaborateurs du film qui sont liés à l'entrepreneur par des rapports que régit le droit du travail. Un droit cinématographique

(1) Article sur « Les questions fondamentales du droit cinématographique du point de vue international ».

(2) Voir *Für ein autonomes Filmrecht*.

de caractère unitaire déborde donc nécessairement le domaine du droit d'auteur et sa nature particulière doit avoir de multiples répercussions sur les questions relatives au droit d'auteur.

Mais le droit n'est qu'une manifestation formelle de la vie, qu'il s'agisse ou non de questions économiques. Il devrait donc être exactement adapté aux phénomènes sociaux. Le film, lui aussi, peut attendre des juristes qu'ils créent pour lui le droit à sa mesure, le droit qui lui convienne absolument. Mais comment la chose sera-t-elle possible avec les instruments de l'ancien droit d'auteur qui a un tout autre point de départ, à savoir l'artiste ou l'écrivain pris individuellement et qu'il s'agit de protéger quant à son œuvre?

Une réponse est la suivante: cette voie n'est pas praticable. L'on devrait donc développer le droit cinématographique de façon indépendante, à côté du droit d'auteur. C'est l'opinion de Capitani, l'un des hommes d'Italie les plus compétents en la matière. Cette opinion, Capitani l'a exposée, en dehors de ses travaux italiens, en son article paru dans l'annuaire susmentionné de la Chambre internationale du droit⁽¹⁾. A son avis, les exigences du film ne sauraient être satisfaites sans que soient profondément remaniés les principes fondamentaux dont s'inspire le droit d'auteur. «En réalité, la question est insoluble, parce que le film n'est pas une pure œuvre intellectuelle, mais aussi, et en même temps, une œuvre technique et industrielle.» Et il en conclut ceci: «Le droit du film qui a poussé sur le tronc du droit d'auteur est maintenant parvenu à un tel degré de maturité et de développement qu'il doit être placé dans le cadre d'un système juridique indépendant, ayant son contenu et sa structure juridique propres.» L'élaboration d'un tel droit cinématographique de caractère autonome doit être menée de front «aussi bien dans le domaine du droit interne de chaque pays que dans celui du droit international».

C'est certainement là une solution possible et d'ailleurs une solution qui présente un grand attrait pour le théoricien, car elle permettrait d'obtenir des résultats nets et clairs. Mais, en pratique, maintes objections se présentent, notamment en ce qui concerne les relations internationales, car, en réalité, les réglementations nationale et internationale ne se trouvent pas «menées de front». La seconde est beaucoup plus

difficile à établir et exige une marche bien plus prudente. Ce n'est que lorsque l'on est sûr que le sol ne se dérobera pas, que l'on peut faire, de temps en temps, un pas en avant. C'est une raison de plus pour préserver un résultat déjà acquis, même s'il ne devait pas satisfaire complètement les exigences théoriques.

Et puis l'opinion de Capitani n'est peut-être pas la seule qui résolve le problème. On pourrait tout aussi bien concevoir une transformation des notions fondamentales du droit d'auteur, de telle sorte que le film puisse y trouver sa place sans difficulté. Naturellement, seul le côté droit d'auteur du droit cinématographique pourrait, de la sorte, se trouver réglé, mais ce serait alors de façon adéquate. L'on resterait ainsi dans le cadre de la doctrine constituée et l'on pourrait progresser pas à pas, ce qui est particulièrement souhaitable, nous l'avons dit, pour des raisons internationales notamment.

Mais cette voie, elle aussi, appelle une sérieuse objection. Une extension de la notion de droit d'auteur, telle qu'elle serait ici nécessaire, impliquerait un danger: cette notion risquerait d'être diluée et de devenir moins propre à poursuivre ses buts anciens. Toujours est-il que si nous nous adressons à la littérature allemande la plus récente, nous y trouverons aussi une tentative en ce sens.

II

De même que, dans l'ancien droit d'auteur, l'on parlait de l'écrivain ou de l'artiste, de même, pour le droit du film, le point de départ est la question de savoir qui est participant à la confection du film (*Filmschaffender*). Une importante contribution à cette question a été fournie par un article remarquablement clair de Röber⁽¹⁾. Il montre tout d'abord qu'il s'agit à proprement parler de trois notions différentes, dont chacune est soumise à une réglementation juridique particulière: a) dans l'ordre professionnel: qui fait partie de la Chambre cinématographique du Reich?; b) dans l'ordre du droit du travail: qui est soumis au règlement collectif instituant les tarifs pour les créateurs de films?; c) dans l'ordre du droit d'auteur: qui est titulaire du droit d'auteur sur le film?

a) On sait qu'en Allemagne toutes les professions culturelles sont réunies corporativement dans la Chambre culturelle du Reich, laquelle comprend des cham-

bres répondant aux diverses spécialités; parmi celles-ci se trouve la chambre du film. La question est donc de savoir qui est membre de la chambre du film du Reich. En dehors des producteurs et de quelques autres catégories de professions, ce sont les participants à la confection du film. La chambre provisoire du film avait compris dans cette notion un très grand nombre de personnes. La réglementation définitive de la Chambre de culture du Reich a été plus restrictive. Elle écarte les auteurs de manuscrits parce qu'ils appartiennent à la chambre littéraire, les compositeurs, les dirigeants et les musiciens parce qu'ils font partie de la chambre de musique. D'autre part, on a écarté les comparses. Ce qui reste, ce sont les professions qui participent, grâce à une activité artistique, à la confection du film: chefs de production, régisseurs, chefs de prises de vues, architectes, opérateurs, ingénieurs du son, acteurs principaux et secondaires, etc.

b) La notion de droit du travail appliquée aux participants à la confection du film suppose que les rapports juridiques qui les lient au producteur ne sont pas considérés comme résultant d'un contrat d'ouvrage (*locatio conductio operis*), mais d'un contrat de travail (*locatio conductio operarum*). C'est bien là aussi l'opinion nettement dominante en Allemagne. En ce qui concerne les rapports de travail, les conditions sont établies par des règlements tarifaires, fixés et contrôlés par l'autorité fiduciaire compétente (*Treuhänder der Arbeit*). Pour les professions culturelles, une autorité fiduciaire spéciale a promulgué, le 19 août 1943, un règlement tarifaire concernant les travailleurs de la branche du film; ce règlement s'applique aux catégories suivantes: acteurs, régisseurs, opérateurs, architectes, ingénieurs du son et personnes placées dans des conditions analogues d'emploi. Ce sont là essentiellement les mêmes personnes qui, dans l'organisation professionnelle, appartiennent, comme participants à la confection du film, à la Chambre cinématographique du Reich. D'après la pratique suivie, l'autorité spéciale susmentionnée ne se déclare compétente que si l'intéressé est membre de ladite Chambre cinématographique. Dans le domaine du droit du travail et dans celui de l'organisation professionnelle, la notion de participant à la confection du film est donc essentiellement la même et l'on peut laisser de côté de petites différences dans les domaines frontières.

(1) Cf. *Zum Rechtsbegriff «Filmschaffende»*, *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, vol. XVI, p. 386.

(2) Voir *Für ein autonomes Filmrecht*.

c) Qu'en est-il maintenant de la notion de droit d'auteur mise en rapport avec les participants à la confection du film? Est-il possible de la faire coïncider avec les deux autres notions susmentionnées? Röber cherche d'abord à délimiter clairement le phénomène de la création. «L'œuvre cinématographique prend naissance, en fait comme en droit, lors de la production du film» (*Filmherstellung*). Ainsi se trouvent écartés non seulement l'auteur de l'œuvre filmée et le compositeur de la musique du film, qui sont protégés par le droit d'auteur littéraire ou musical, mais aussi les éléments littéraires précédant la production, depuis l'exposé schématique de l'action jusqu'au scénario. Les auteurs de ces éléments seraient également protégés selon le droit d'auteur littéraire, mais ne seraient pas, en revanche, titulaires du droit d'auteur sur l'œuvre cinématographique. (Je doute que ce soit exact; car, à la différence de ce que l'on constate pour l'auteur d'un roman ou d'un drame filmé, l'activité de ces autres auteurs a purement trait au film, elle n'a raison d'être que pour la préparation de l'œuvre cinématographique et n'a aucune signification littéraire indépendante.)

En tout cas, selon Röber, le travail cinématographique exige présence et collaboration au cours de la production du film. N'entrent donc en considération comme créateurs du film que les catégories d'artistes que nous avons rencontrés plus haut comme participant à la confection du film du point de vue professionnel et selon le droit du travail. Le producteur, comme tel, participe sans doute au processus de production du film, mais il n'exerce pas une activité créatrice dans la composition du film. S'il est une personne physique, il peut arriver qu'il intervienne aussi dans la création à côté des autres collaborateurs cinématographiques et qu'il participe ainsi au droit d'auteur. Car «celui-là seul est l'auteur d'une œuvre cinématographique qui l'a créée, et uniquement dans la mesure où il l'a créée». «Il en est autrement si le droit d'auteur sur l'œuvre cinématographique est attribué à l'entrepreneur, au moyen d'une fiction juridique» (comme le fait en Allemagne la jurisprudence jusqu'ici dominante). Mais, «dans la solution du droit d'auteur appartenant aux participants à la confection du film, le producteur est exclu, en tant qu'entrepreneur, de la genèse du droit d'auteur sur l'œuvre cinématographique. Dans la solution du droit d'auteur de l'entrepreneur, le producteur du film, en tant qu'entrepre-

neur, exclut les participants à la confection du film de la genèse du droit de l'entrepreneur sur le film».

Mais si l'on reconnaît un droit de co-auteur à ceux qui ont créé l'œuvre cinématographique, le titulaire du droit d'auteur n'est déterminé que négativement par la notion, établie jusqu'à présent, des participants à la confection du film: parmi eux doivent se trouver les créateurs; les personnes autres que lesdits participants n'entrent pas en considération. Mais tous ceux qui ont travaillé à la confection du film ne sont pas nécessairement des coauteurs; ne le sont que ceux dont l'apport a été vraiment créateur, et qui ont marqué le film de leur sceau personnel. «Si le droit d'auteur résulte d'une activité créatrice et le droit d'auteur cinématographique d'une telle activité appliquée au film (théorie du droit d'auteur appartenant aux participants à la confection du film), tout travailleur de cette catégorie a, du point de vue du droit d'auteur, la position d'un auteur présumé du film. Ce n'est qu'après l'achèvement de l'œuvre cinématographique, à l'élaboration de laquelle il a pris part, qu'on peut décider s'il a acquis ou non la qualité effective d'auteur.»

Sur ce fondement très peu sûr quant à la conception de base et à l'application aux cas particuliers, l'on doit établir la pratique contractuelle qui doit fixer des conditions similaires pour tous les participants à la confection du film. Aussi le règlement tarifaire contient-il une série de principes primordiaux, et avant tout celui en vertu duquel l'exploitation du droit d'auteur appartient exclusivement au producteur et que c'est à lui de décider comment le film sera composé, au point de vue du contenu, des éléments artistiques et techniques.

Enfin, Röber cherche à condenser, en une définition unique, les trois notions qui visent les participants à la confection du film. Nous ne l'examinerons pas de plus près: une telle définition ne saurait avoir qu'un intérêt formel, du fait que des différences essentielles subsistent entre ces trois notions, ne serait-ce que pour cette raison que le participant à la confection du film est un coauteur non pas effectif, mais seulement possible. Et, dans les trois domaines juridiques en question, la situation du producteur de film par rapport au participant à la confection du film ne saurait manifestement être la même. Dans l'organisation professionnelle, il est placé à côté de ce participant; dans le cadre du droit du

travail, il se trouve en face comme partenaire lié par des rapports de travail; dans le cadre du droit d'auteur, il peut être associé au participant dans la mesure où il intervient comme coauteur dans la composition de l'œuvre cinématographique.

III

Au lieu de cela, arrêtons-nous encore un instant aux considérations de Röber en matière de droit d'auteur. Ici, sa conception des participants à la confection du film sert à préciser quelles sont les personnes qu'elle ne couvre pas. Cette délimitation a l'avantage de bien caractériser le phénomène de création du film. Il est vrai que cet avantage a pour rançon d'exclure de la protection de l'œuvre cinématographique même l'auteur du scénario, qui se trouve soumis au pur droit d'auteur littéraire. Mais cela ne clarifie rien du point de vue du droit d'auteur. La construction de Röber, selon laquelle le participant à la confection du film a la position d'un auteur présumé du film, ne fait que voiler la difficulté sans la résoudre, car une telle position n'existe pas. L'on est auteur ou on ne l'est pas; ainsi le participant à la confection du film n'est qu'un auteur possible. Nous avons devant nous, selon les cas, un très grand nombre de ces participants, bien trop grand pour qu'ils puissent faire valoir de façon uniforme un même droit. C'est dans cette catégorie que doivent se trouver les auteurs. Mais quant à savoir si tous ces participants, ou seulement une partie et laquelle, sont titulaires du droit d'auteur, voilà une question qui ne peut être résolue qu'*ex post*, une fois l'œuvre achevée (là, Röber a tout à fait raison, car un participant peut se voir exclu, ne serait-ce que par le découpage), et nous devons ajouter que, même *ex post*, la solution du problème n'est nullement sûre. L'on en vient ainsi aux dispositions tarifaires qui, pour le cas où de tels droits d'auteur prendraient naissance, concentrent tout de même à nouveau en la personne du producteur la puissance juridique véritable, conception au total très peu claire, voire fâcheuse. C'est la vieille difficulté non résolue: la notion d'auteur qui, historiquement, s'est constituée en prenant l'œuvre littéraire comme point de départ n'est pas adaptée à l'œuvre cinématographique dont la nature est toute différente.

Mais qu'en est-il de l'autre solution, celle du droit d'auteur appartenant au producteur du film? Elle correspond

dans l'ensemble à la jurisprudence allemande qui s'est formée jusqu'ici et, personnellement, je crois qu'elle est la seule utilisable en pratique, sans préjudice naturellement du droit moral (*Persönlichkeitsrecht*) du collaborateur cinématographique. Röber la présente comme une fiction juridique. Mais ce n'en est pas une. Elle ne prétend pas que l'on doive considérer la firme productrice comme ayant créé le film, ce que celle-ci n'a pas fait ni ne pourrait faire; l'on veut seulement dire que le producteur est titulaire du droit d'auteur, et donc que celui-ci lui accroît de par l'activité des créateurs du film. Mais cette formule est nécessairement en contradiction avec une des idées fondamentales admises en matière de droit d'auteur; car si, jusqu'à présent, une chose était bien établie, c'était que l'auteur, et nul autre, acquérait le droit d'auteur par le processus de la création.

L'on ne peut donc aboutir à une solution claire et utilisable au moyen de la doctrine actuelle du droit d'auteur. Des solutions moyennes comme celles du droit italien qui choisissent, parmi les participants, quelques catégories comme auteurs, me semblent encore moins heureuses. Elles s'en tiennent à la formule que le créateur est titulaire du droit d'auteur, sans offrir la garantie que tous les créateurs effectifs sont pris en considération.

IV

Un article de Schleichtrien cherche à sortir de ce dilemme en modifiant les notions qui sont à la base du droit d'auteur⁽¹⁾. Il s'agit d'une brève étude très schématique et prêtant le flanc à la critique sur maints points particuliers, mais où l'on trouve une idée qui mérite d'être méditée. L'auteur de cet article pense que le terme d'auteur répondait aux conditions telles qu'elles se présentaient aux environs de l'année 1865. Il entend apparemment par là qu'il ne s'agissait alors que de protéger certains individus en qualité d'auteurs. Aujourd'hui, remarque Schleichtrien, cette conception est dépassée, car l'on reconnaît unanimement qu'à l'expiration du délai de protection, l'œuvre n'est plus soumise au droit d'exploitation de l'auteur, mais qu'il appartient alors à la collectivité de protéger cette œuvre contre les outrages, les mutilations et les adaptations indésirables. L'on devrait donc remplacer l'expression droit d'auteur, prise au sens

objectif, par droit sur l'œuvre, et ne plus parler du droit de l'auteur comme tel, mais bien du droit sur l'œuvre. Ainsi seulement l'on rendrait la notion applicable au droit cinématographique.

Dans le cadre des anciens arts, il n'y aurait pas, à proprement parler d'œuvres communes, c'est-à-dire d'œuvres créées par plusieurs personnes. Les comédies composées par plusieurs auteurs seraient non de l'art, mais choses commerciales. Ces choses-là devraient donc être considérées du point de vue de la concurrence et non de celui du droit d'auteur. En fait, l'on aurait de la peine à découvrir une œuvre d'art véritable qui ne serait pas nettement marquée par la personnalité du créateur. Ce serait tout le contraire en ce qui concerne le film. «En réalité, l'on ne sait pas encore aujourd'hui si le film peut vraiment avoir un auteur unique.» Il serait impossible de préciser qui est l'auteur du film. «Les différentes phases sont abo-
« lies, au cours desquelles tantôt le ré-
« gisseur, tantôt l'ensemble des cinéas-
« tes (*Kollektiv*), puis l'auteur et entre
« temps la vedette, toujours de nouveau
« écartée, en qui l'on avait discerné avec
« raison l'ayant droit le plus qualifié,
« menaient la course, ou croyaient la
« mener. Le seul résultat auquel on a
« abouti c'est qu'aucune des personnes
« susindiquées ne peut émettre de pré-
« tentions certaines.»

Il est évident qu'on exagère ici l'opposition entre les anciennes formes d'art et le film. Il n'y a aucune raison d'exclure du droit d'auteur les pièces de théâtre écrites en commun par les auteurs comiques. Il y a même une ancienne forme d'art qui suppose le travail en commun, à savoir la tenson, le jeu, où des poètes, alternant de strophe en strophe, poursuivent une sorte de joute jusqu'à une conclusion où ils tombent d'accord. Il a été produit en Allemagne, jusqu'au XIX^e siècle, de petites œuvres de ce genre et qui furent de haut style, comme les tenson de Fontane et de Lepel. D'autre part, un coup d'œil rapide jeté sur la littérature en matière de droit cinématographique montre que l'on n'a pas du tout fini de rechercher le véritable auteur du film.

Mais si nous écartons ce qui est outré, il reste quelque chose de vrai. Dans les anciennes formes d'art, il s'agissait toujours de la création personnelle d'un individu ou d'un petit nombre d'individus. A raison de sa nature, le film suppose la collaboration organisée de toute une équipe d'artistes.

«Si, poursuit l'auteur, l'on ne peut découvrir aucun titulaire certain du droit, il faut cependant, pour des raisons d'ordre, conférer à quelqu'un la disposition exclusive du film considéré comme un tout. Ce quelqu'un ne peut être que le producteur.» Il n'est pas l'auteur. Mais si l'on transforme le droit d'auteur en droit sur l'œuvre, rien ne s'oppose à ce que l'on attribue ce droit au producteur et ce comme un droit pécuniaire transmissible. Le droit moral (*Persönlichkeitsrecht*) du créateur du film doit être réservé.

Ce que nous voyons ici, c'est, avant tout, une tentative pour donner au droit d'auteur un caractère objectif marqué. Là aussi il y a, à mon avis, quelque chose de justifié; lorsque nos lois en vigueur en matière de droit d'auteur évitent de parler des droits sur les œuvres de l'esprit et, au lieu de cela, s'expriment ainsi: «Conformément à cette loi, sont protégés: 1^o les auteurs d'œuvres littéraires, etc.», cela nous paraît aujourd'hui un peu démodé et artificiel. Dans ma dernière lettre, j'ai donné à entendre que, même pour les intérêts de l'auteur, protégés par le droit moral, une rédaction plus objective que, par exemple, celle de l'article 6^{bis} de la Convention de Berne, était souhaitable; car les intérêts individuels qui s'opposent à ce que l'œuvre soit dénaturée ne sont certes pas purement personnels, ils ont tout autant un caractère général; ce sont donc des intérêts objectifs concernant la vie culturelle, intérêts dont l'auteur est le gardien compétent. Dans la théorie du droit d'auteur socialement relatif dont il a été parlé à cette occasion, il y a sans doute aussi un certain effort pour voir les choses sous l'angle objectif.

Mais voici qui nous importe davantage. L'affirmation, aujourd'hui à peu près incontestée, que le droit cinématographique rentre mal dans le cadre des notions de l'ancien droit d'auteur n'amène pas Schleichtrien à demander un développement à part du droit cinématographique à côté du droit d'auteur; il cherche au contraire à transformer les notions du droit d'auteur de telle manière qu'elles deviennent propres à englober le droit cinématographique. Ce point de vue a de grands avantages pour des motifs théoriques, car la protection du film couvre certainement de véritables œuvres artistiques, et n'appartient donc aucunement au domaine des droits dits voisins; mais les avantages sont aussi d'ordre pratique, ne serait-ce qu'en considération de la réglementation in-

(1) Cf. «*Urheberrecht und Recht am Werk*» dans l'*Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, vol. XVI, p. 93.

ternationale. Toujours est-il, pourtant, qu'on devra examiner attentivement ces propositions quant à leur répercussion sur les anciens domaines juridiques.

V

Il en va autrement de la protection des idées cinématographiques, laquelle a été récemment proposée en Allemagne et dont j'ai parlé dans ma dernière lettre ⁽¹⁾. Qu'il me soit permis de rappeler, à ce sujet, que Kopsch, l'auteur de cette proposition, avait prévu un enregistrement des idées cinématographiques, idées pour lesquelles il croyait pouvoir revendiquer, même en se fondant sur le droit en vigueur, une protection selon le droit d'auteur ainsi qu'une protection concurrentielle. Ma critique consistait alors en ceci: une protection de l'idée cinématographique n'aurait de sens que comme protection de priorité et serait donc nécessairement en dehors du droit d'auteur. Quant aux détails, qu'il me soit permis de me référer aux considérations que j'exposais alors. Mais le lecteur s'intéressera peut-être à ce qu'est devenue, entre temps, la question.

Tout d'abord, la jurisprudence s'en est saisie et s'est prononcée négativement.

Un arrêt du *Landgericht* de Leipzig, du 22 mai 1943 ⁽²⁾, traite d'un cas où un sujet de film avait été prétendument emprunté au roman de la demanderesse; il s'agissait donc, à proprement parler, d'une atteinte portée non pas à une idée cinématographique, mais au droit d'auteur sur une œuvre littéraire. L'action a été rejetée, attendu qu'il a été constaté qu'il n'y avait pas de liaison entre le roman et le film, l'auteur de ce dernier n'ayant même pas eu connaissance du roman. L'affaire elle-même ne présente donc rien de particulier. N'a d'intérêt qu'un passage des motifs, qui est le suivant: «Pour comparer les deux œuvres, il faut partir du principe que l'idée sur quoi elles se fondent (le thème, le sujet) ne jouit pas de la protection du droit d'auteur, mais que seule est protégée la forme que l'idée revêt dans le roman. Peu importe donc, du point de vue juridique, que le même thème serve essentiellement de base au roman et au film.» Plus important est le jugement du *Kammergericht*, du 19 novembre 1943 ⁽³⁾. Le demandeur avait déposé à la Chambre de théâtre du *Reich* une

idée cinématographique sous forme d'un court exposé de l'action. Le défendeur, un scénariste connu, auquel cet exposé avait été confié en vue d'une utilisation en commun avec le demandeur, avait élaboré pour lui-même, en partant dudit exposé, un scénario qui fut filmé par la suite. Le tribunal s'est refusé à accorder la protection selon le droit d'auteur. «Tout écrit quelconque ne jouit pas de cette protection. Il doit s'agir d'une œuvre littéraire. Une idée créatrice fondamentale est nécessaire, c'est-à-dire une pensée initiale, inspirant l'œuvre; une création intellectuelle doit s'être produite et cette création doit revêtir une forme, c'est-à-dire que la création doit avoir abouti à un résultat tangible. Encore que l'on ne doive pas se montrer trop exigeant, ni quant à la pensée initiale ni quant à la forme, et bien que, notamment en ce qui regarde la forme, la protection ne doive pas dépendre de l'étendue plus ou moins considérable de la réalisation, la protection s'arrête pourtant là où l'on ne trouve plus qu'une pensée quotidienne ou assez courante et qui se présente sous un habit très ordinaire, pauvre et court.» Dans le cas en cause, «la composition est demeurée embryonnaire et l'on peut même dire que l'idée n'a pas du tout reçu une forme personnelle... Les considérations de Kopsch, selon lesquelles ce serait souvent l'idée cinématographique primitive qui donnerait naissance à un film excellent, si bien que justement cette idée (trouvaille) mettrait en mouvement d'importantes valeurs économiques, ne sauraient entraîner un changement de jurisprudence. On imposerait à l'activité créatrice des entraves insupportables si l'on voulait empêcher qu'une idée heureuse, mais insuffisamment développée quant à la forme, soit reprise par des artistes qui, après lui avoir donné un vêtement personnel, en feraient bénéficier la collectivité». Au demeurant, même si l'on admettait que la protection soit possible, l'on devrait pourtant la refuser en l'espèce, parce qu'on se trouve en présence d'une utilisation libre, licite en soi. «Le défendeur s'est affranchi de la création du demandeur, il a créé quelque chose d'indépendant et d'essentiellement différent.»

Pourtant, le défendeur a été condamné à payer des dommages-intérêts pour fait de concurrence déloyale et par application de l'article 826 du Code civil, qui dispose qu'est obligé à dommages-intérêts celui qui porte préjudice à autrui intentionnellement et contrairement aux

mœurs. «Si l'œuvre créée dans un dessein de concurrence se tient dans les limites permises par le droit d'auteur, son exploitation n'enfreint pas non plus les bonnes mœurs et l'on doit toujours pouvoir alléguer d'autres circonstances de fait particulières», afin de faire apparaître les agissements comme contraires aux mœurs. Or, de telles circonstances se présentaient dans l'affaire en cause, vu que le défendeur — à qui l'auteur avait communiqué l'idée, pour en négocier l'exploitation commune et en se fiant à l'honorabilité de son interlocuteur — a utilisé cette idée pour en profiter seul.

Aussi bien dans sa partie relative au droit d'auteur que dans celle concernant la concurrence, ce jugement nous paraît répondre à la jurisprudence constante de nos tribunaux. Le résultat est un refus de protéger l'idée cinématographique.

Entre temps, on a pu trouver dans les revues quelques discussions se rattachant à l'article de Kopsch. L. Metzger ⁽⁴⁾ s'efforce d'approfondir ce qu'on entend par idée cinématographique. Cette notion n'exprimerait pas clairement et pleinement ce dont il s'agit. Supposons qu'un créateur de film propose à une firme productrice un film sur le poète Kleist. La firme accepte la proposition et charge un auteur d'inventer une affabulation pour le film. L'auteur fournit un schéma de l'action comprenant deux ou trois pages. Un second auteur en tire un plan d'action où il développe l'intrigue, approfondit les caractères, trouve de nouveaux personnages. Un troisième auteur crée enfin le scénario. Par idée cinématographique, on pourrait entendre une proposition, une suggestion ou un germe, un noyau d'action ou enfin une affabulation, une action cinématographique concrétisée. Le sens de l'expression devrait donc être, tout d'abord, précisé par des contacts à prendre avec les différents spécialistes de la branche cinématographique.

Dans un autre article ⁽⁵⁾, Kopsch a répondu aux critiques qui lui avaient été faites. Il maintient que «la jurisprudence aurait appliqué à tort, à l'idée cinématographique, la thèse, tirée de la théorie du droit d'auteur, selon laquelle ce n'est pas l'idée seule, mais l'idée ayant pris forme, qui donnerait naissance au droit d'auteur, ladite idée cinématographique apparaissant, dans le domaine des faits artistiques et sociaux, comme quelque chose de tout à fait différent

(1) Cf. *Le Droit d'Auteur*, 1944, p. 44.

(2) Cf. *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, vol. XVI, p. 326, et *Droit d'Auteur* du 15 mars 1945, p. 29.

(3) Voir *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, vol. XVII, p. 62.

(4) Dans le *Film-Kurier* du 12 juillet 1943.

(5) Cf. *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, vol. XVI, p. 374.

de l'idée abstraite de l'œuvre, avec quoi opèrent les théoriciens du droit d'auteur». La confection d'un film implique de multiples interventions pour donner à l'œuvre sa forme définitive qui ne sera perceptible que sur la bande terminée et découpée. Il y aurait production selon le droit d'auteur «parce que, de prime abord, l'idée cinématographique comporterait assez d'éléments créateurs de forme pour que la composition ultérieure de l'œuvre fût possible jusqu'à l'achèvement de la bande».

Kopsch écarte l'objection que la suggestion de faire un film sur Kleist serait également une idée cinématographique, en montrant que les choses ne se passeraient pas ainsi et qu'on demanderait tout de suite au promoteur: «Comment vous représentez-vous ce film?» Sur quoi, il décrirait le film.

Kopsch tente d'expliquer son point de vue au moyen d'une comparaison avec l'architecture. L'idée cinématographique correspondrait au projet d'une construction. L'architecte devrait se limiter, en général, à représenter sur le papier, par un dessin, sa conception, l'idée de la construction projetée. Quant à l'exécution technique, y compris le plus souvent la réalisation des détails artistiques, il doit en laisser le soin à d'autres personnes: au conducteur des travaux, aux artistes à qui il a recours, aux gens de métier. Il me semble que cette comparaison ne nous avance guère. Les projets et plans de l'architecte sont destinés à être réalisés le plus exactement possible, au moyen de la technique de la construction, bien que, souvent, des modifications puissent être nécessaires en cours d'exécution. Pour le film, au contraire, ce n'est qu'après la préparation sur le papier, qui s'achève au moment où le scénario est terminé, que commence le vrai processus de création cinématographique, ainsi que Röber l'a mis très nettement en évidence dans l'article susmentionné. Il s'agit précisément de savoir où peut commencer la protection en ce qui concerne la préparation sur le papier. A ce sujet, Kopsch dit: ce qui constitue l'idée cinématographique, c'est au fond et essentiellement l'inspiration cinématographique, cet éclair spirituel qui suscite soudain dans l'imagination de l'auteur la vision du film futur que personne n'avait encore perçue. Cette image serait en général fixée par l'auteur au moyen de mots, c'est-à-dire qu'elle serait indiquée quant à sa forme essentielle. Son auteur mériterait d'être protégé exactement comme l'ar-

chitecte l'est pour son projet. Kopsch demande si un producteur de film auquel l'idée aurait été communiquée pourrait l'utiliser en renvoyant l'auteur, parce que celui-ci ne lui a fourni qu'une idée non protégée. Afin de mettre en marche l'appareil de sa production, le producteur ne peut absolument pas se passer de la matière première que sont pour lui les idées cinématographiques. «N'est-il pas alors dans la nature des choses que le producteur de films doive essayer, par tous les moyens dont il dispose, de s'emparer des idées qu'il ne produit pas lui-même?»

Certes, dans un cas comme celui que suppose Kopsch, l'auteur ne doit pas rester sans protection. Mais il est protégé par notre droit, ainsi que le montre déjà le jugement du *Kammergericht* dont il a été parlé plus haut et où une protection tout à fait suffisante a été accordée, au moyen des notions de concurrence déloyale et de préjudice contraire aux mœurs. Au demeurant, pour de tels cas, il y a encore un moyen à tout le moins aussi efficace; car, d'après notre jurisprudence bien établie en matière de *culpa in contrahendo*, dans les négociations préparatoires d'un contrat, qu'elles aboutissent ou non, chaque partenaire doit avoir la même correction et les mêmes scrupules que ceux qu'il devrait observer pour l'exécution d'un contrat. Quiconque enfreint cette obligation est tenu de réparer entièrement le dommage. Dans ces cas, la question a été résolue; ce n'est point là qu'est le problème.

La proposition relative à un registre des idées qui, comme on le souligne à nouveau, ne doit servir qu'à clarifier les faits, a été modifiée quelque peu par Kopsch, en ce sens qu'il désire maintenant la voir liée au registre des titres de films.

Un autre examen de la proposition Kopsch nous est présenté dans un article de Müller-Pohle⁽¹⁾. Cet auteur aboutit également au rejet. Il reconnaît sans doute l'importance de la question de principe qui est posée, mais il est d'avis que l'idée cinématographique, telle que la conçoit Kopsch dans son second article, ne serait pas simplement un noyau, une pensée directrice, mais quelque chose de concret, de déjà développé et donc une création de forme. Pour autant, elle jouirait déjà d'une protection, de celle relative aux œuvres littéraires et non de celle con-

cernant les œuvres cinématographiques; car «tout ce que Kopsch entend par idée cinématographique ne jouit pas de la protection des œuvres cinématographiques. L'exposé, le *treatment*, etc. jouissent de la protection des œuvres littéraires, parce qu'ils ne sont pas encore des œuvres cinématographiques. Ce n'est qu'au scénario que revient la pleine protection selon le droit du film, donc la protection des œuvres cinématographiques. Eu égard au traitement juridique tout à fait différent qui est applicable aux divers éléments compris dans la notion d'idée cinématographique, l'on ne peut attribuer d'importance juridique à cette notion». Müller-Pohle examine ensuite si l'auteur peut attendre de la protection de l'idée cinématographique une amélioration quant à la protection du droit d'auteur ou en ce qui concerne le droit d'être nommé en qualité d'auteur, et il répond négativement à cette question. Il n'attend d'autre part aucun avantage de l'institution du registre des idées. Le travail administratif, nécessaire à cette réalisation, serait énorme. On tiendrait suffisamment compte de l'intérêt des firmes à ne pas jeter leur dévolu sur des projets de films dont les sujets seraient identiques ou se rencontreraient, par l'accord dénommé convention sur les sujets de films, accord auquel ont adhéré toutes les firmes, et d'après lequel toute firme qui est en pourparlers relativement à un sujet original, ou qui commande un manuscrit, doit porter la chose à la connaissance des autres firmes cinématographiques.

Jusqu'ici Kopsch s'est donc heurté à un refus unanime. L'on ne doit pas en être surpris; car tant qu'il cherche à se tenir sur le terrain du droit d'auteur, il condamne son projet à l'échec. La discussion m'a renforcé dans l'opinion que j'ai exprimée déjà en son temps, qu'une protection de l'idée cinématographique ne saurait avoir de sens que comme protection de priorité. Registre pour la protection des idées et priorité vont nécessairement ensemble. C'est précisément pourquoi il n'y a pas, dans le droit d'auteur, de place pour la protection de l'idée cinématographique comme telle. Néanmoins, la question de savoir si une telle protection ne devrait pas être établie en dehors du droit d'auteur mérite examen, non pas parce que l'auteur pourrait courir des risques à l'occasion de négociations avec une firme productrice, mais parce qu'il serait absurde de tourner deux films fondés sur la même idée. Mais, avant de prendre un parti à ce

(1) Cf. «Die Filmidee, ihr [Schutz und ihre Ankündigung», dans l'*Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, vol. XVII, p. 105.

sujet, il conviendrait de voir si l'on ne peut pas recourir à des moyens plus simples pour obtenir le résultat voulu. Précisément, dans l'industrie allemande du film, qui ne comprend qu'un petit nombre de firmes productrices, et qui est fortement organisée, on pourrait vraisemblablement s'en tirer au moyen de la convention sur la protection des sujets, mentionnée par Müller-Pohle.

Il n'appartient pas au chroniqueur de se prononcer sur la question de savoir si l'évolution en la matière amènera, dans l'avenir, une adaptation des notions du droit d'auteur au droit cinématographique et, partant, leur élargissement, ou bien si le droit cinématographique sera rendu indépendant des autres domaines du droit d'auteur. Je serais très embarrassé si j'étais forcé de risquer une prophétie, car ce que j'ai apporté ici, ce ne sont que des éléments, des idées, des propositions, mais non des solutions définitives. Ce qui me semble le plus précieux dans tout cela, c'est que le caractère original du film, de l'art cinématographique et de l'industrie cinématographique se dégage lentement, mais toujours plus nettement de ces efforts. Attendu que le droit n'est qu'une manifestation de la vie sociale, cette clarification constitue une préparation indispensable à la découverte de solutions juridiques exactes.

VI

Dans le domaine du droit contractuel en matière de films, l'on doit enregistrer un important progrès. La Chambre de littérature du Reich, celle du théâtre et celle du cinéma ont publié, en collaboration, un contrat-type relatif à l'acquisition du droit mondial de filmage concernant une œuvre littéraire déjà éditée; un contrat d'option⁽¹⁾ y est joint. Un article de Röber⁽²⁾ en a fait une analyse détaillée. Ce contrat-type n'est pas imposé au moyen d'une ordonnance sanctionnée par des pénalités et que chaque chambre pourrait édicter pour ses membres; il n'a donc, du point de vue juridique, qu'un caractère de recommandation administrative. Mais l'on doit s'attendre — ce qui est son but — à ce qu'il devienne, à l'avenir, une base pour les contrats de filmage. Dans la mesure où elles seront compatibles avec les principes du contrat-type, les modifications contractuelles ne seront pas exclues;

(1) Cf. *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, vol. XVII, p. 77 et suiv. La traduction française a paru dans le *Droit d'Auteur* du 15 avril 1945, p. 39.

(2) Cf. « *Der neue Verfilmungsvertrag* », dans l'*Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht*, vol. XVII, p. 1 et suiv.

elles sont d'ailleurs prévues sur divers points. Ainsi, le contrat de filmage, si important pour les auteurs d'œuvres littéraires, a donc reçu un moule uniforme.

Comme partenaires figurent d'une part l'auteur ou l'éditeur, dans le cas où l'auteur lui a cédé le droit de filmage, d'autre part le producteur de films. Selon l'usage pratiqué jusqu'ici, l'acquisition du droit de filmage n'est pas limitée dans l'espace, surtout pas quant au domaine de langue allemande: une limitation linguistique fait donc défaut. La synchronisation et les versions en langue étrangère sont licites. En revanche, le droit de filmage, qui jusqu'ici était pratiquement illimité dans le temps, a été limité au profit de l'auteur, qui pourra exploiter l'œuvre au cours du délai de protection, peut-être une fois, peut-être plusieurs fois. En effet, le droit cédé fait retour au titulaire du droit d'auteur, dix ans après la censure du film et, au plus tard, douze ans après la conclusion du contrat. Le producteur a, il est vrai, la faculté d'obtenir une prolongation unique de dix ans. Il paiera alors, en cas d'exploitation ultérieure de l'ancien film, une redevance égale à celle qui a été versée la première fois; si l'on procède à un nouveau filmage, on fixera une redevance équitable qui sera supérieure à la première si, entre temps, la réputation de l'auteur a grandi.

Le droit moral de l'auteur est présumé dans l'étendue où la loi le reconnaît. Le contrat-type s'efforce d'en assurer la sauvegarde par une série de dispositions particulières. Le nom de l'auteur doit être mentionné ainsi que le titre de l'œuvre filmée. Avant de les présenter à l'autorité compétente, la firme cinématographique soumettra à l'auteur le projet qui sert de base au scénario du film, ainsi que le scénario définitif, afin qu'il puisse faire ses observations. Si la firme cinématographique ne veut pas tenir compte de ces observations, elle doit en faire part à l'auteur et l'inviter à déclarer s'il exige que son nom et le titre de l'œuvre soient supprimés. S'il s'agit de choses qui changent de façon importante et quant à son caractère fondamental l'œuvre utilisée, la faculté de faire valoir le droit moral est réservée à l'auteur. Il en est de même si le scénario est modifié, après coup, quant à son caractère fondamental.

Les honoraires ne sont pas payés sous forme de tantièmes, mais à forfait. Ainsi qu'on l'a noté plus haut, un nouveau paiement est effectué en cas de prolongation décennale. Il s'y ajoute des pour-

centages en cas de représentations à l'étranger.

Le producteur peut céder librement son droit de filmage à un acquéreur indigène (ce qui n'a pas d'inconvénients, étant donné le nombre restreint et les capacités assez égales entre elles des producteurs allemands); si l'acquéreur est étranger, le consentement de l'auteur est nécessaire; il ne peut toutefois être refusé que pour des motifs graves.

La production du film n'est pas obligatoire. Mais si l'on n'y a pas procédé dans les cinq ans, le droit de filmage fait retour à l'auteur, sans qu'il ait à rembourser les honoraires qui lui ont été déjà payés. Là également, il y a une amélioration de la position juridique de l'auteur, même en comparaison du projet de l'Académie.

Telles sont les dispositions les plus importantes, auxquelles s'ajoutent une série de stipulations particulières. Au total, il est permis de dire qu'une base de contrat nette et claire a été établie et que, ce faisant, on a assez bien sauvegardé les intérêts des auteurs dont les œuvres sont filmées.

Pour compléter cette revue annuelle, on pourrait encore dire maintes choses intéressantes concernant les autres domaines du droit d'auteur. Pourtant, l'activité n'y a pas été aussi intense que sur le terrain du droit cinématographique; l'on peut donc garder ces matières pour une autre fois. En tout cas, ce que nous avons vu dans le domaine du film suffit à montrer que, même en temps de guerre, les efforts en faveur du droit d'auteur se sont poursuivis en Allemagne.

Prof. Dr HANS OTTO DE BOOR,
Leipzig,
Membre de l'Académie pour le droit allemand.

Jurisprudence

CANADA

OEUVRES LITTÉRAIRES INÉDITES; PROTECTION SELON LE COMMON LAW AVANT LE 1^{er} JANVIER 1924. SITUATION DIFFÉRENTE POUR LES ŒUVRES CRÉÉES APRÈS CETTE DATE.

(Canada, Cour suprême, 19 janvier 1940. *Massie & Benwick Limited c. Underwriters' Survey Bureau Limited*.)⁽¹⁾

Les demandeurs étaient *The Underwriters' Survey Bureau Ltd.* (Bureau d'étude des assureurs) et un certain nombre de compagnies d'assurance contre l'incendie exerçant leur activité commerciale dans les provinces d'Ontario et

(1) Voir Mac Gillivray, *Copyright Cases 1940-43*, p. 421.

de Québec et membres de la *Canadian Fire Underwriters' Association* (Association canadienne des assureurs contre l'incendie), association destinée à faire observer par ses membres un tarif commun pour les primes d'assurance relatives aux risques d'incendie, afin d'éviter une concurrence à la baisse des tarifs et une diminution des taux aboutissant à la suppression des profits. Le Bureau d'étude des assureurs s'était constitué sous la forme d'une société dont la totalité des actions était possédée par les compagnies d'assurance membres de l'Association susmentionnée. Le Bureau actionne en se prétendant titulaire du droit d'auteur sur un certain nombre de plans ou de schémas relatifs aux régions habitées où s'exerce l'activité des membres de l'Association. Les différents membres de l'Association actionnent en se prétendant titulaires du droit d'auteur sur les tableaux tarifaires qui, employés avec les schémas susmentionnés, permettaient de connaître les tarifs à appliquer à tout risque particulier qui pouvait se présenter. Les défendeurs étaient ce qu'on appelle une compagnie sans tarif, qui n'était pas membre de l'Association et était libre de demander tel taux de prime qu'elle jugeait convenable, dans leur concurrence avec les compagnies à tarif. Dans un dessein commercial, les défendeurs se sont procurés subrepticement des copies des schémas et des tableaux tarifaires remis à ses membres par l'Association et ils les ont fait reproduire par la photocopie, sans qu'aucun des demandeurs ait eu connaissance de cette reproduction et y ait consenti.

Les documents distribués à ses membres par l'Association et à propos desquels le *copyright* a été atteint, se répartissaient en deux catégories distinctes, qu'il y a lieu de considérer séparément:

- 1° tableaux tarifaires contenant des calculs de primes;
- 2° plans se rapportant aux immeubles visés dans les tableaux.

Avant d'examiner chacune de ces deux catégories, il convient d'indiquer certains faits relatifs aux statuts et à l'évolution de l'Association.

Celle-ci a été formée en 1883 par un certain nombre de compagnies d'assurance contre l'incendie faisant des affaires dans les provinces d'Ontario et de Québec, et elle avait pour but d'établir un tarif général de primes d'assurance-incendie, afin d'éviter toute concurrence à la baisse des prix entre assureurs de la branche en question. Les statuts de l'As-

sociation prévoient que tout membre doit signer une copie desdits statuts ainsi qu'un règlement, en s'engageant à les respecter. Conformément au règlement, un membre peut se retirer de l'Association moyennant préavis de trois mois et, en se retirant, il perd tout droit ou prétention à toute part des biens ou de l'actif de ladite Association; il doit en outre restituer tous les tableaux tarifaires, schémas et autre documentation qui lui ont été remis par l'Association. En 1900, l'Association a élaboré un tarif minimum, et cette année-là ou vers cette époque, on décida d'adopter un système de tableaux tarifaires pour tous les risques commerciaux, système impliquant l'élaboration et la classification des primes relatives à tous les risques existant dans la région où les compagnies associées exerçaient leur activité. Les chiffres furent établis par les membres d'un comité de l'Association connu sous le nom de comité tarifaire, ou sous leur direction, et, pour ce calcul, on se basa sur les renseignements fournis par les administrations locales, en ce qui concerne l'importance des moyens de protection contre l'incendie prévus dans chaque district, le nombre de postes d'incendie, de pompes, de canalisations et de bouches d'eau; l'on se basa aussi sur les rapports des inspecteurs et contrôleurs employés par le comité pour vérifier les informations puisées à d'autres sources, et pour constater ainsi que pour définir les particularités de tout risque de caractère commercial sis dans la région de leur ressort. En tant qu'ils étaient communiqués par l'Association à ses membres, les tableaux tarifaires étaient des documents confidentiels, destinés uniquement à l'usage desdits membres et chaque exemplaire de ces documents portait le nom de l'Association.

La Cour est d'avis que les tableaux tarifaires distribués avant que n'entrât en vigueur le *Copyright Act* canadien, c'est-à-dire avant le 1^{er} janvier 1924, se trouvant être des productions littéraires inédites, n'étaient pas, lors de leur distribution, soumis à un *copyright* institué par une législation spéciale, mais que lesdits tableaux étaient protégés par le droit commun. Comme ceux-ci ont été établis grâce au concours de diverses personnes employées par le comité tarifaire, et comme ils étaient destinés aux seuls membres de l'Association, le droit de propriété d'après le droit commun appartenait aux membres de l'Association tant qu'ils faisaient partie de celle-ci. Pour autant qu'un membre se retirant

de l'Association renonçait, au profit des membres restants, à sa part des biens de ladite Association, à chaque changement survenu dans la composition de l'Association, le droit commun relatif au tableau tarifaire revenait aux membres restants, à qui ce droit était acquis en commun. Lorsque le *Copyright Act* canadien entra en vigueur, le *copyright* institué par cette législation spéciale se substitua au droit commun, conformément aux dispositions de l'article 42⁽¹⁾ dudit *Act* et à l'annexe (il s'agit de l'équivalent de l'art. 24 du *Copyright Act* britannique de 1911) et fut acquis en commun aux membres de l'Association qui en faisaient partie le 1^{er} janvier 1924. En l'absence de toute cession écrite, le droit selon le *Copyright Act* de 1921 demeurerait tel qu'il était acquis au moment où l'infraction s'était produite, mais, en équité, à chaque changement dans la composition de l'Association, le droit en question est passé aux membres restants. Les membres de l'Association qui se trouvaient demandeurs dans l'action étaient ceux qui faisaient partie de l'Association lorsque la demande fut introduite, et il y avait tout au moins certains de ceux-là à qui demeurerait acquis le *copyright* institué par la loi de 1921. On a objecté que tous les titulaires de ce *copyright* n'étaient pas demandeurs, mais l'on répondra à cela qu'un ou plusieurs des divers titulaires en commun avaient droit à une injonction sans que les autres se joignissent à eux et qu'en ce qui concerne le droit à des dommages-intérêts, la prétention visait le détournement de copies faisant l'objet d'une infraction, ces exemplaires étant réputés être la propriété du titulaire du *copyright*, conformément à l'article 21 de l'*Act* (l'équivalent de l'art. 7 du *Copyright Act* britannique de 1911) et, pour autant que cette propriété se transmettait sans qu'il fût besoin d'une cession écrite, elle revenait, conformément aux dispositions du règlement, aux membres restants, et tous les propriétaires ainsi subrogés étaient donc devant la Cour.

Mais des considérations différentes s'appliquent au droit institué par la loi de 1921 quant aux tableaux tarifaires établis et distribués après le 1^{er} janvier 1924. Le droit de propriété du *copyright* y relatif doit être fixé conformément aux dispositions de l'article 12 du *Copy-*

(1) Article 41 de la version primitive du *Copyright Act* canadien de 1921. Lors d'une première révision en 1927 la numérotation des articles a été quelque peu changée (v. *Droit d'Auteur* du 15 mars 1932, p. 25).
(*Red.*)

right Act canadien de 1921 (l'équivalent de l'art. 5 du *Copyright Act* britannique de 1911). Les membres de l'Association, en tant que membres, ne peuvent être les auteurs de l'œuvre et leur prétention au *copyright* est du ressort de l'une ou de l'autre des dispositions de l'article selon lequel certaines personnes autres que l'auteur acquièrent le *copyright ab initio*: la disposition a), qui institue un employeur titulaire du *copyright* sur l'œuvre commandée, ne s'applique qu'aux gravures, photographies et portraits; la disposition b) institue l'employeur titulaire du *copyright* pourvu que l'auteur de l'œuvre l'ait produite dans l'exercice de son emploi, en vertu d'un contrat de louage de services. La Cour a été d'avis qu'il n'y avait pas suffisamment de preuves pour établir quels étaient les véritables auteurs ou si ceux-ci étaient ou n'étaient pas liés par un contrat de louage de services, ou s'ils avaient agi en entrepreneurs indépendants. Les demandeurs n'ont donc pas prouvé qu'ils fussent titulaires du *copyright*, à moins qu'ils n'y eussent droit grâce à l'une des présomptions légales du n° 3 de l'article 20 du *Copyright Act* canadien de 1921 (l'équivalent du n° 3 de l'art. 6 du *Copyright Act* britannique de 1911). Le droit au *copyright* a été mis en question et les demandeurs ne sont donc pas, comme tels, censés être titulaires dudit *copyright*. L'œuvre ne contenait pas de nom présenté comme étant celui de l'auteur ou des auteurs, et la seule présomption sur quoi les demandeurs pouvaient vraisemblablement se baser était celle prévoyant qu'en l'absence du nom de l'auteur, l'éditeur ou le propriétaire de l'œuvre, dont le nom figure sur ladite œuvre de la façon usuelle, devait être présumé titulaire du *copyright* sur cette œuvre, pour agir en ce qui concerne l'atteinte portée audit *copyright*. Les demandeurs ont prétendu que le nom de l'Association, imprimé sur les exemplaires distribués à ses membres, a satisfait à cette disposition. Mais la Cour a été d'avis que, comme l'Association n'était pas une personne juridique et que la composition de ses membres était changeante, il n'était pas possible de dire que le nom de l'Association désignait les membres de celle-ci à une époque donnée.

Il en résultait que, quant aux tableaux tarifaires, les demandeurs avaient prouvé leur droit et pouvaient prétendre à une injonction et à des dommages-intérêts pour détournement de copies illicites en ce qui concerne ceux des ta-

bleaux distribués avant le 1^{er} janvier 1924, mais qu'en ce qui concerne ceux distribués après cette date, lesdits demandeurs n'avaient pas prouvé leur droit et que leur prétention n'était pas admissible.

Quant aux schémas, le droit au *copyright* dépendait des faits suivants: Avant 1911, les schémas distribués par l'Association étaient, en ce qui concerne certains d'entre eux, établis par le personnel de l'Association, sous la direction et le contrôle du comité de ladite Association, connu sous le nom de comité des schémas, et en ce qui concerne les autres, c'étaient des schémas produits et édités par un éditeur du nom de Charles Goad. Ces derniers schémas ont été enregistrés au *Copyright Office* au nom de Charles Goad, indiqué comme titulaire du *copyright*. Charles Goad est mort en 1910 en remettant «tous ses biens réels et personnels de quelque nature qu'ils soient» à ses exécuteurs testamentaires, à fin de vente et de réalisation en espèces. Les exécuteurs ont vendu et remis aux trois fils du testateur «tout l'actif et le fonds» de l'affaire Charles Goad. Vers 1911, l'Association a conclu un accord avec les trois fils faisant alors le commerce sous le nom de Charles Goad et C^{ie}. Aux termes de l'accord, ceux-ci consentaient à établir et à réviser les schémas d'assurance-incendie exclusivement pour l'Association. Cet accord a duré jusqu'à fin 1916; pendant qu'il était en vigueur, Charles Goad et C^{ie} ont fourni à l'Association des schémas établis par l'un ou l'autre des fils Goad ou par des personnes qu'ils faisaient travailler selon un contrat de louage de services. En 1917, l'Association suscita la création d'une société constituée sous le nom de «Bureau d'étude des assureurs» (*The Underwriters' Survey Bureau Ltd.*) qui, par la suite, a établi et révisé les schémas pour l'Association, sous la direction et le contrôle du comité des schémas. Toutes les actions de cette société appartenaient à des administrateurs agissant pour le compte de l'Association. Après la constitution du Bureau, tous les schémas qu'avait antérieurement utilisés l'Association lui furent remis et, moyennant redevance, le Bureau reçut de Charles Goad et C^{ie} le droit de réviser et de réimprimer les schémas de Goad. Charles Goad et C^{ie} cessèrent alors de faire des schémas d'assurance-incendie et, en 1931, ils vendirent et cédèrent au Bureau leur fonds tout entier, y compris le *copyright* sur tous les schémas

établis ou possédés par eux. Une révision des statuts de l'Association, révision intervenue ensuite d'une décision de l'assemblée générale des membres, le 4 décembre 1917, a chargé le comité des schémas de s'occuper de tout travail relatif à l'établissement ou à la révision des schémas, ainsi que de contrôler et de diriger le Bureau. Il a été en outre décidé que tous les schémas remis aux membres de l'Association resteraient la propriété du Bureau d'étude des assureurs, auquel ils devraient être retournés sur demande ou lorsqu'un membre quitterait l'Association. Après la constitution du Bureau, tous les schémas et toutes les révisions ont été faits par des agents salariés dudit Bureau et tous les schémas distribués par celui-ci ont porté le nom de *The Underwriters' Survey Bureau Ltd.* imprimé sur la couverture. La Cour est d'avis que le Bureau a prouvé qu'il était titulaire du *copyright* pour tous les schémas. Ceux-ci se répartissent en diverses catégories que voici:

1. *Schémas établis par les employés de l'Association avant 1911.* — Le droit commun appartenait aux membres de l'Association *ab initio*, mais, lors de la constitution du Bureau en 1917, ce droit a été transmis audit Bureau, lorsque les schémas lui ont été remis avec le dessein de lui donner tous les droits y relatifs pour le compte de l'Association. Par la suite, le Bureau a acquis le *copyright* substitué conformément à l'article 42 du *Copyright Act* canadien de 1921.

2. *Schémas établis par Charles Goad.* — C'étaient des œuvres éditées, et le droit de Goad a été prouvé par le Registre du *copyright*. Ce droit a été transmis à ses exécuteurs testamentaires; la vente et la cession opérée par ceux-ci du fonds et de l'actif de l'affaire a suffi à entraîner nécessairement le transfert du *copyright* aux trois fils de Charles Goad; ces derniers ont, par la suite, cédé expressément leur droit au Bureau.

3. *Schémas établis par Charles Goad et C^{ie}.* — Le droit commun relatif à ces œuvres inédites appartenait *ab initio* aux membres de l'Association pour le compte de qui ils furent établis et, lors de la constitution du Bureau, ce droit a été transmis audit Bureau comme pour (1) et, par la suite, le Bureau est devenu titulaire du *copyright* institué par l'Act de 1921 en son article 42.

4. *Schémas établis après 1917 par les employés du Bureau.* — Le droit commun appartenait *ab initio* au Bureau qui, par la suite, est devenu titulaire du co-

pyright institué par l'Act de 1921 en son article 42.

5. *Schémas établis après le 1^{er} janvier 1924 par les employés du Bureau.* — Les auteurs étaient des employés salariés travaillant selon un contrat de louage de services et le *copyright* appartenait *ab initio* au Bureau, conformément à la disposition du paragraphe b) de l'article 12 du *Copyright Act* canadien de 1921.

Les demandeurs *The Underwriters' Survey Bureau Ltd.* ont donc prouvé qu'ils étaient titulaires du *copyright* relatif à tous les schémas au sujet desquels l'action a été intentée.

En ce qui concerne certaines d'entre les infractions qui leur sont reprochées, les défendeurs ont invoqué la disposition prévoyant qu'une action relative à une infraction ne saurait être intentée après l'expiration du délai de trois ans à compter de la date où l'infraction a eu lieu (art. 24 du *Copyright Act* canadien de 1921, qui correspond à l'art. 10 du *Copyright Act* britannique de 1911). La Cour a été d'avis que la disposition relative à la prescription s'appliquait à une action en dommages-intérêts pour détournement de copies faisant l'objet d'une infraction, se fondant ainsi sur la décision de la Chambre des Lords, dans l'affaire *Sutherland Publishing Co. Ltd. c. Caxton Publishing Co. Ltd.* (*Copyright Cases* 1938/1939, p. 245), mais la Cour a été aussi d'avis qu'étant donné que les copies illicites avaient été faites à l'aide de documents qui avaient été obtenus subrepticement des membres de l'Association à qui ils avaient été remis confidentiellement, il y avait eu, en fait, dissimulation frauduleuse de l'infraction et que, conformément à un principe bien établi, le délai légal ne commençait à courir qu'après que les demandeurs avaient eu connaissance de l'infraction. Comme le procès a été intenté dans les trois ans qui ont suivi le moment où les défendeurs ont eu effectivement connaissance de l'une des infractions, le droit d'actionner ne se trouve prescrit pour aucun d'eux.

FRANCE

SURTAXE FRAPPANT LES DISQUES VENDUS POUR LA RADIODIFFUSION. CONFIRMATION DE LA JURISPRUDENCE INAUGURÉE PAR LE TRIBUNAL CIVIL DE LA SEINE; ATTRIBUT DU DROIT D'ÉDITION.

(Paris, Cour d'appel, 1^{re} chambre, 27 avril 1945. — Poggioli appelant c. Société Salabert et Société des droits de reproduction mécanique.)⁽¹⁾

La Cour,

Statuant sur l'appel régulièrement interjeté par Charles Poggioli d'un juge-

⁽¹⁾ Le texte de cet arrêt nous a été obligeamment communiqué par M. François Hepp, docteur en droit, Président de la Protection légale, à l'Office professionnel *Art et Création*, 23, rue de la Paix, Paris 8^e.

ment rendu le 25 octobre 1943 par le Tribunal civil de la Seine,

Considérant que suivant acte s. s. p. du 2 septembre 1937, Moretti, compositeur de musique, a emprunté à Poggioli une somme de 16 000 francs;

Que pour sûreté et garantie dudit prêt, il a cédé et délégué à ce dernier « les sommes qu'il pourrait avoir à toucher de la Société des droits de reproduction mécanique (S. D. R. M.) pour tous droits d'auteur »;

Considérant que, le 26 février 1940, la Société Salabert s'est opposée à la cession-transport dont il s'agit, soutenant que les droits perçus et répartis par la S. D. R. M. seraient non des droits d'auteur, mais bien des droits d'édition sur lesquels Moretti n'aurait aucune part;

Qu'elle rappelle qu'aux termes d'un contrat intervenu le 9 novembre 1925 et renouvelé depuis lors, Moretti l'a subrogée dans tous ses droits, et lui a donné « le pouvoir à l'exclusion de tous autres, d'éditer, publier, graver, imprimer et vendre ses œuvres »;

Considérant dès lors, ce qui n'est d'ailleurs pas contesté par les parties, que Moretti s'est dessaisi au profit de la Société Salabert de tous ses droits d'édition et n'a conservé que ses droits de représentation, reconnus et consacrés par la loi des 13/19 janvier 1791;

Considérant que le litige dont la Cour se trouve saisie a trait à la nature juridique des redevances perçues par la Société des droits de reproduction mécanique sur les œuvres de Moretti, ce dernier soutenant qu'elles doivent être considérées comme un élément du droit de représentation et la Société Salabert estimant au contraire qu'elles constituent un simple supplément au droit d'édition;

Considérant d'une part que les premiers juges ont, à juste titre, précisé que la reproduction phonographique d'une œuvre musicale constituait une édition, alors que, de son origine à sa fin, elle ne pouvait être assimilable qu'à l'édition sonore d'une exécution privée;

Considérant d'autre part que la radiodiffusion d'un disque présente le caractère d'une représentation, car elle s'adresse directement à un public considérable, destiné à en jouir par une communication à peu près instantanée des artistes avec l'auditoire;

Qu'ainsi les redevances afférentes à l'enregistrement des disques doivent être versées à l'éditeur, cessionnaire des droits d'édition, tandis que celles relatives à la radiodiffusion des mêmes disques doivent, en principe, revenir à l'auteur qui

s'est réservé le droit de représentation;

Considérant que la S. D. R. M. a été constituée en juillet 1935 pour percevoir et répartir entre les auteurs, compositeurs et éditeurs qui y auraient adhéré, tels que la Société Salabert et Moretti, les droits de reproduction mécanique des œuvres de ses membres;

Que par la suite, et pour atténuer le préjudice porté au commerce du disque par la radiodiffusion de la musique enregistrée, cette société a obtenu des postes émetteurs de T. S. F. le versement d'une surtaxe pour chaque disque dont ils feraient usage;

Considérant ainsi que la perception de ce droit supplémentaire a été motivée par le fait que la radiodiffusion d'œuvres enregistrées devait nécessairement entraîner une diminution du nombre des disques vendus;

Que cette redevance complémentaire du droit d'étiquette conserve son caractère de droit d'édition, puisqu'elle a pour cause la rémunération de l'usage d'un disque pour la radiodiffusion, et qu'elle ne se confond pas avec le droit de représentation de l'œuvre, qui demeure perçu par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, mandataire de l'auteur;

Considérant, il est vrai, que Poggioli souligne qu'aux termes de l'accord intervenu en 1937, les éditeurs membres de la S. D. R. M. ont consenti à ce que les auteurs et compositeurs de musique perçoivent chacun 25 % de la surtaxe litigieuse;

Mais considérant que le but de cette convention acceptée par les parties en cause a été seulement d'unifier le taux de ristourne dû par les éditeurs aux auteurs sur le produit des droits spéciaux d'édition; et d'en autoriser le paiement par la S. D. R. M.;

Que cette modalité de paiement ne pouvait avoir pour effet de faire perdre à la redevance son caractère de droit d'édition ou de reproduction;

Considérant au surplus que la Société Salabert verse aux débats le contrat-type en matière de radiodiffusion de disques, ainsi que le procès-verbal du conseil d'administration de la S. D. R. M. du 14 février 1938;

Qu'il résulte de la première pièce que la surtaxe dont s'agit ne constitue qu'une « compensation amiable correspondant à un complément du droit de reproduction sur les disques radiodiffusés »;

Qu'il est établi par le second document que, dans le cas où les auteurs auraient reçu des avances de l'éditeur, le

versement de leur part ne pourrait leur être effectué qu'après «couverture de la créance de l'éditeur»;

Considérant ainsi que les redevances encaissées par la S. D. R. M. constituent un des éléments du droit d'édition régulièrement cédé par Moretti à la Société Salabert le 9 novembre 1938; que la cession postérieure invoquée par Poggioli ne saurait donc produire effet avant que la Société Salabert ait été intégralement remboursée par Moretti des sommes avancées par elle.

PAR CES MOTIFS, à ceux non contraires des premiers juges,

En la forme reçoit Poggioli en son appel, au fond le déclare mal fondé, l'en déboute; confirme le jugement attaqué;

Condamne Poggioli en tous les dépens d'appel...

Nouvelles diverses

Sur la protection interaméricaine des œuvres littéraires et artistiques

Traitement des ressortissants des États-Unis dans les pays de l'Amérique latine et situation de l'Argentine vis-à-vis des autres pays de langue espagnole

Ce n'est certes pas d'hier que les États-Unis d'Amérique se sont distingués dans le domaine des lettres et des arts et qu'ils ont contribué à la civilisation universelle par une production intellectuelle appréciée de nombreux lecteurs dans le monde entier. N'est-elle point déjà assez ancienne cette traduction des Contes d'Edgar Poë, qui a enrichi la langue française d'une œuvre singulièrement originale? Et n'est-ce point dans un poème imité de Longfellow que l'on trouve ces vers si évocateurs de Baude-
laire:

*«Depuis Tawasentha, le vallon sans pareil,
Jusqu'à Tuscaloosa, la forêt parfumée...»?*

Toutefois, ne doit-on pas reconnaître que depuis quelques dizaines d'années, et notamment entre les deux guerres, la production littéraire a pris, aux États-Unis, un essor encore plus large? D'abord, du point de vue de l'abondance — car en notre époque mécanisée il faut bien tenir compte des statistiques, même dans un domaine qui est essentiellement celui de la qualité — le nombre des ouvrages publiés aux États-Unis avant la guerre était inférieur à celui de la Grande-Bretagne, encore que l'écart diminuât peu à peu, mais depuis 1940, c'est la production des États-Unis qui est devenue, numériquement, la plus forte. D'autre part, du point de vue de l'audience du public international, est-il besoin de rappeler les prodigieux succès qu'ont remportés, récemment encore, tels

ouvrages américains dont le titre est présent à toutes les mémoires? (*)

Il s'ensuit qu'en matière de production littéraire, les États-Unis deviennent de plus en plus exportateurs, et c'est ce qui suffirait presque à expliquer les tendances qui se manifestent en ce pays quant aux normes de la protection des œuvres littéraires et artistiques. Les réformateurs ont souci de supprimer autant que possible certains obstacles fort gênants pour les auteurs étrangers (notamment les formalités) et, en revanche, d'assurer la plus large protection (spirituelle et matérielle) aux œuvres américaines dans le monde entier. Si ces tendances n'ont pu, jusqu'à ce jour, aboutir aux États-Unis à une réforme fondamentale de la législation, il est intéressant de constater qu'elles trouvent largement leur expression dans la plupart des études américaines sur le droit d'auteur. Nous n'en voulons tout d'abord pour exemple qu'un article, paru dans *The Publishers' Weekly* du 21 juin 1941, sur la protection, en Amérique latine, de la propriété intellectuelle des ressortissants des États-Unis, où les conclusions de l'auteur semblent se dégager quasi nécessairement d'un exposé tout objectif de la situation actuelle.

Cet article de M. William Sanders a un caractère essentiellement pratique: il vise à informer de façon précise les auteurs et les éditeurs qui ont souci d'être protégés dans les pays d'Amérique latine, et son exposé montre clairement que, si cette protection peut en général être obtenue, elle ne l'est qu'au prix de démarches onéreuses et peu commodes, qui sont de nature à décourager bien des intéressés.

D'abord notre auteur met en garde le lecteur contre deux erreurs trop répandues: il rappelle qu'il n'existe aucune organisation interaméricaine permettant d'assurer automatiquement, et pour toute l'Amérique latine, la protection des ressortissants américains qui ont enregistré et déposé leurs œuvres aux États-Unis; en second lieu, il constate qu'il n'y a pas d'organisme central pour l'enregistrement et le dépôt interaméricains des œuvres de l'esprit.

Les ressortissants des États-Unis ne peuvent donc être protégés dans les pays d'Amérique latine que par des traités ou par des dispositions législatives impliquant une réciprocité.

14 pays sont liés par convention aux États-Unis: un, le Salvador, par le texte de Mexico issu de la seconde

conférence interaméricaine pour la protection du *copyright* (1902); les 13 autres pays par le texte de Buenos-Aires (1910): le Brésil, la Colombie, Costa-Rica, la République Dominicaine, l'Équateur, le Guatemala, Haïti, le Honduras, le Nicaragua, le Panama, le Paraguay, le Pérou et l'Uruguay;

4 pays appliquent une réciprocité législative reconnue par une proclamation du Président des États-Unis, sous le bénéfice de la loi des États-Unis sur le *copyright*: l'Argentine, le Chili, Cuba, le Mexique;

2 pays enfin, la Bolivie et le Venezuela, ne sont liés aux États-Unis ni par traité, ni par réciprocité législative.

Ainsi, dans 18 pays sur 20, les auteurs des États-Unis peuvent, théoriquement tout au moins, être protégés. Dans les 13 pays susmentionnés qui ont adhéré à la Convention de Buenos-Aires de 1910, les auteurs américains devraient bénéficier de la protection sans remplir d'autres formalités que celles exigées par leur propre pays (étant entendu qu'une mention de réserve du *copyright* est exigée, mais c'est là aussi une condition imposée par la loi des États-Unis). Cependant, en fait, l'interprétation donnée au texte conventionnel est telle que, s'ils veulent être réellement protégés, les auteurs des États-Unis doivent aussi remplir les formalités prescrites par la loi des 13 pays en question. Deux pays, l'Argentine et l'Uruguay, ont fait un effort de simplification dont le succès pratique semble aussi assez problématique, car si leur législation a exonéré les auteurs étrangers des formalités argentines ou uruguayennes, lorsqu'ils sont eux-mêmes ressortissants d'un pays protégeant la propriété intellectuelle, elle n'a pas exempté ces auteurs de l'enregistrement relatif aux contrats de traduction et aux cessions du *copyright*. Il convient donc, en fait sinon en droit, que les auteurs des États-Unis accomplissent les formalités nationales prescrites par les 18 pays liés par traité ou réciprocité. (Il n'y aurait éventuellement exception que pour l'Argentine.) Sans doute, le Mexique a-t-il fait un effort pour simplifier l'accomplissement des formalités par les auteurs étrangers, notamment en exonérant de droit de douane les exemplaires déposés, mais même pour ce pays, pour lequel une demande avec indications détaillées doit être rédigée en espagnol, les démarches imposées à l'auteur sont fort gênantes.

Nous n'avons envisagé jusqu'ici que le cas des ressortissants des États-Unis

(*) Voir l'étude générale parue dans le *Droit d'Auteur* du 15 mars 1945, p. 26.

résidant en ce pays et y faisant éditer leurs œuvres, mais il convient également de considérer deux autres hypothèses: celle des ressortissants des États-Unis résidant dans un pays d'Amérique latine et celle des mêmes ressortissants qui, résidant dans leur pays, font éditer leurs œuvres simultanément aux États-Unis et à l'étranger.

La plupart des pays de l'Amérique latine protègent les œuvres éditées sur leur territoire par les étrangers qui y résident, et le Chili, le Salvador, le Nicaragua, la République Dominicaine, ainsi qu'éventuellement la Bolivie et le Vénézuéla, protègent même les œuvres éditées sur leur territoire par des étrangers qui n'y résident pas. Un cas spécial est celui du Brésil, le seul pays d'Amérique latine qui ait adhéré jusqu'ici à l'Union de Berne: le Brésil protège sans formalité les œuvres des ressortissants des États-Unis éditées dans un pays membre de cette Union de Berne (le Canada, par exemple).

Quant au contenu de la protection accordée aux ressortissants des États-Unis par ces 18 pays d'Amérique latine, elle est en général déterminée par la loi de chacun d'eux. C'est essentiellement le cas pour ceux qui ont avec les États-Unis des relations de réciprocité et ce l'est aussi largement pour ceux qui sont liés aux États-Unis par des traités. C'est ainsi que la Convention de Buenos-Aires de 1910 dispose que les auteurs ou leurs ayants cause, ressortissants des pays qui ont adhéré à la Convention, ou étrangers domiciliés dans lesdits pays, jouissent dans les autres pays conventionnels des droits que les lois respectives accordent aux nationaux, sans que le délai de protection puisse excéder celui accordé par le pays d'origine. Au surplus, la Convention a reconnu à l'auteur le droit exclusif de disposer de son œuvre, de la publier, de la céder, de la traduire ou d'en autoriser la traduction, et de la reproduire, en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit. La Convention contient aussi un certain nombre de dispositions particulières qui, avec les dispositions d'ordre général susmentionnées, posent les bases d'un *copyright* commun aux pays américains. Il en est de même pour la Convention de Mexico, encore qu'elle ne parle pas de la protection des étrangers domiciliés dans les pays adhérents. Les deux Conventions définissent et énumèrent, en donnant des exemples, les œuvres qui doivent être protégées dans tous les pays.

L'on voit donc que les ressortissants des États-Unis peuvent en droit être pro-

tégés dans presque tous les pays de l'Amérique latine, mais qu'en fait cette protection se heurte à des obstacles qui, trop souvent, la rendent pratiquement illusoire. Si l'on jette un coup d'œil sur le tableau des formalités exigées par les 18 pays susmentionnés, tableau que M. W. Sanders a joint à son article, on constate qu'en général les lois nationales exigent l'enregistrement et le dépôt de plusieurs exemplaires (le plus souvent 2 ou 3); en outre, certains droits sont perçus, à quoi il convient d'ajouter les frais de poste et de douane qui incombent à l'auteur, ainsi que l'obligation de rédiger une demande plus ou moins détaillée dans une langue étrangère.

M. W. Sanders en arrive à se demander pourquoi des formalités aussi onéreuses et aussi incommodes subsistent malgré la bonne volonté évidente des pays de l'Amérique latine à l'égard des auteurs des États-Unis, et voici ce qu'il répond: Le fait que les gens d'Amérique latine se trouvent en présence d'une situation semblable (l'existence de formalités) aux États-Unis n'est peut-être pas étranger à tout cela. Et notre auteur de conclure: «La tentative faite il y a quelque 30 ans pour écarter les obstacles à quoi se heurtent les échanges interaméricains a échoué à cause d'un malentendu quant à l'interprétation des dispositions de la Convention de Buenos-Aires de 1910. D'autres efforts ont été entrepris pour faire disparaître ces obstacles, en modifiant notre législation de telle sorte que les formalités ne soient plus exigées des étrangers, ce qui permettrait la généralisation d'un tel régime au moyen d'accords réciproques et au moyen d'un protocole additionnel à la Convention de Buenos-Aires. Ce protocole, qui a été soumis aux Gouvernements américains, prévoit, encore plus explicitement que la Convention de 1910, qu'une fois la protection acquise dans le pays d'origine, l'œuvre sera protégée sans autre formalité dans tous les pays contractants.»

* * *

Il n'est pas sans intérêt de constater qu'à l'autre extrémité du continent américain, en République Argentine, l'on se préoccupe également de façon toute particulière de rendre plus efficace la protection internationale des œuvres de l'esprit, principalement en ce qui concerne les pays américains de langue espagnole. C'est que, sans posséder un potentiel comparable à celui, si considérable, des États-Unis, l'Argentine n'en occupe pas moins, de plus en plus, dans

le monde de langue espagnole, une place privilégiée en matière de production intellectuelle. Notre correspondant d'Amérique latine, le Dr W. Goldbaum, nous avait déjà donné, à ce sujet, des chiffres très suggestifs⁽¹⁾. Plus récemment encore, M. Pedro Carlos Acebey, membre de l'Institut argentin pour les droits intellectuels, a publié, dans *La Ley* du 16 août 1944, un article sur l'Argentine et les conventions internationales en matière de droit d'auteur, où il rappelle que, selon des statistiques dignes de foi, les exportations de livres argentins à destination des nations américaines et de l'Espagne se sont élevées, en 1942 et 1943, respectivement à 10 675 000 et 11 624 000 exemplaires, et l'auteur fait remarquer qu'il y a grande chance pour que ces chiffres augmentent encore dans de fortes proportions lorsqu'auront pris fin la guerre et la crise des transports. M. Acebey note d'ailleurs que ce commerce des livres ne représente qu'un élément de l'exportation de la production intellectuelle du pays et qu'il faut aussi tenir compte de l'exécution à l'étranger des œuvres musicales argentines, de la radiodiffusion, du cinéma, etc. C'est dire tout l'intérêt qu'a ce pays à voir réaliser, sur le plan international, une protection efficace des droits d'auteur de ses ressortissants. M. Acebey préconise donc un examen approfondi de la question et une initiative des pouvoirs publics afin de rendre plus effective une telle protection. Constatant, lui aussi, les inconvénients des formalités, il se rallie aux principes de la Convention de Berne et recommande l'entrée de l'Argentine dans notre Union.

Dans les deux grands pays américains (les États-Unis et l'Argentine) qui ne font pas encore partie de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, des voix ne cessent de s'élever en faveur de l'adhésion à la Convention de Berne. Nous enregistrons avec une vive satisfaction ces témoignages de sympathie — qui nous paraissent d'ailleurs conformes à l'intérêt bien entendu des auteurs de ces pays — et souhaitons que l'avenir nous réserve les deux adhésions en question, attendues depuis longtemps, ainsi que le prouvent de très nombreux articles parus dans cette revue (voir, par exemple, pour les États-Unis, l'étude de M. Jan Löwenbach dans le *Droit d'Auteur* du 15 août 1944, p. 86 à 89, et pour la République Argentine notre article intitulé: «L'Union internationale au seuil de 1944», dans le *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1944, p. 4 à 7).

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1944, p. 12.