

LE DROIT D'AUTEUR

Revue du Bureau de l'Union internationale
pour la protection des œuvres littéraires et artistiques

Paraissant à Berne le 15 de chaque mois

SOMMAIRE

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: Cinématographie et droit d'auteur dans les pays unionistes (M. V.), *deuxième article*, p. 85.

JURISPRUDENCE: AUTRICHE. Enregistrements d'œuvres littéraires et musicales effectués par une entreprise de radiodiffusion, à seule fin de radiodiffusion et en vue d'obtenir une amélioration technique des émissions. Procédé couvert par l'autorisation de radiodiffuser. — Usage, par une entreprise de radiodiffusion, des disques du commerce afin d'émettre par ce moyen les œuvres enregistrées. Pas d'atteinte au droit de reproduction administré par la société demanderesse, qui n'a pas, en l'espèce, qualité pour agir, p. 92. — FRANCE. Bijou représentant un fiacre avec cocher. Produit banal dé-

pourvu de cachet personnel, seul élément protégeable. Second bijou d'après le même modèle. Ressemblances obligatoires, mais aussi dissemblances excluant la confusion. Pas de contrefaçon. Pas de concurrence déloyale, la reprise d'un sujet du domaine public, sans copie servile, étant permise. Action téméraire en tant que poursuivie après la saisie; dommages-intérêts dus par le demandeur, p. 95.

NOUVELLES DIVERSES: La collaboration entre l'Unesco et le Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, p. 95. — FRANCE. I. Vers la ratification de la Convention de Berne révisée en dernier lieu à Bruxelles le 26 juin 1948, p. 96. — II. Le Centenaire de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, p. 96.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

Cinématographie et droit d'auteur dans les pays unionistes

(Deuxième article) (1)

Texte de Bruxelles (1948)

A l'époque où se réunit la Conférence de Berlin, la cinématographie en était encore à chercher sa voie. Lorsqu'en 1928 se tinrent les assises de Rome, le film muet avait acquis la faveur d'un large public, mais ce n'était là qu'un commencement somme toute infirme. En 1948, la cinématographie est sortie renouée de plusieurs révolutions successives et elle s'apprête à subir de nouvelles transformations qu'elle ne redoute pas, bien au contraire; elle est en plein essor, ne serait-ce que grâce à la sonorisation et à la fixation des couleurs, qui l'ont dotée d'incomparables moyens de réalisation. Et, grâce à la télévision, de prodigieuses perspectives s'ouvrent au film: les deux grands procédés modernes de propagation des œuvres, le cinéma et la radio, vont se mêler dans cet instrument électromagnétique à la seconde puissance (émission électromagnétique d'enregistrements, également électromagnétiques, d'images, de signes et de sons) que sera la cinématographie radio-

diffusée, laquelle va se trouver, à l'échelle humaine, maîtresse du temps, du nombre et de l'espace. Ce développement technique s'est accompagné d'une croissance considérable de l'industrie du film, qui est devenue l'une des grandes puissances économiques de notre temps.

Parallèlement, les productions cinématographiques ont beaucoup progressé; elles ont cessé d'être surtout des enregistrements; elles sont maintenant, pour la plupart, des créations de haute qualité, revêtant une forme *sui generis* et utilisant des moyens d'expression originaux; ce que nous avons appelé *œuvre cinématique* — œuvre qui existe en dehors de l'enregistrement servant à la fixer — doit être rangé dans la catégorie majeure des créations intellectuelles; certains dessins animés en témoignent de la façon la plus probante, de même que le caractère de maintes productions de l'écran qui portent indiscutablement la marque d'un génie personnel capable de modeler, de marquer de son sceau, tout le travail d'équipe qu'exige ce genre de réalisation. D'autre part, le simple enregistrement d'objets non créés par l'homme a été perfectionné à un tel point, on y a mis tant d'ingéniosité et d'habileté qu'il y a là, à tout le moins, production quasi-artistique méritant une protection appropriée.

Enfin — et c'est là peut-être le phénomène le plus important — la cinématographie a littéralement conquis les peuples de la Terre; elle répond à leur attente secrète, à leur désir d'évasion, de

changement ou de dépaysement, qu'elle comble parfois plus complètement, et toujours à moins de frais, que le voyage. C'est pourquoi, grâce au pouvoir fascinant de ses images et à l'action émouvante de sa voix, elle est aujourd'hui l'un des plus grands leviers sociaux et culturels, dont l'efficacité croîtra encore lorsque, demain, grâce à la radiodiffusion, elle pénétrera jusque dans les foyers.

La cinématographie permet donc d'exercer de telles influences — pour le meilleur comme pour le pire — qu'elle fait irrésistiblement songer à ces étonnantes actions *inductives* exercées sur l'esprit des masses, qu'a évoquées Paul Valéry dans ses *Regards sur le monde actuel*, et dont ne saurait se désintéresser aucun de ceux qui ont la charge de conduire ou d'orienter les peuples, non plus que ceux qui ont le souci de promouvoir des formes nouvelles d'expression artistique.

La Conférence de Bruxelles, qui comptait dans ses rangs non seulement des juristes et des auteurs, mais aussi des hommes d'État, a eu, sur ce point, clairement conscience de ses responsabilités; elle en a témoigné notamment en plaçant à la tête de la commission chargée d'étudier les problèmes de la cinématographie, d'une des plus hautes figures d'entre les Chefs de délégation, un auteur réputé, un politique illustre, M. Julio Dantas, Ambassadeur du Portugal et ancien Ministre des affaires étrangères de son pays.

Au cours d'assez longs débats, l'assemblée s'est efforcée de concilier et

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1950, p. 76.

d'harmoniser les trois grands courants d'intérêts qui s'affrontaient en ce domaine, où les auteurs, l'industrie et le public avaient leur mot à dire. Comme à Berlin et à Rome, on a poursuivi deux objectifs principaux, la protection des productions cinématographiques ainsi que celle des œuvres originaires adaptées ou reproduites par la cinématographie et, comme nous l'allons voir, il semble que, dans ces deux directions, la Conférence soit allée jusqu'aux limites qui lui étaient imposées aussi bien par la nature des choses que par les circonstances du moment.

Continuant l'évolution jalonnée par les assises de Berlin et de Rome, la Conférence de Bruxelles a mis, en principe tout au moins, les œuvres cinématographiques au même rang que les plus hautes créations intellectuelles et elle a poussé sa sollicitude pour le film jusqu'à supprimer les distinctions faites précédemment entre les différents genres de productions cinématographiques. En outre, la protection a été étendue aux films sonores et le développement ainsi que l'amélioration des dispositions conventionnelles, prévues en faveur des œuvres littéraires et artistiques en général, ont également renforcé la situation juridique des productions de l'écran.

En ce qui concerne les œuvres originaires adaptées ou reproduites par la cinématographie, la protection déjà assez complète dans le texte de Rome, a été singulièrement améliorée à Bruxelles, au point qu'elle est devenue l'une des plus efficaces qu'ait instituées la Convention.

I. Protection des productions cinématographiques

a) Objets

Bien que soucieuse de tous les intérêts légitimes qui se trouvaient en cause, la Conférence de Bruxelles a fait preuve, ici, d'une sollicitude toute spéciale pour les auteurs et, à leur égard, elle a craint de pécher par défaut plutôt que par excès, lorsqu'elle a délimité le domaine de la protection.

Animée de cet esprit, l'assemblée a été sollicitée par diverses tendances de caractère plus ou moins général ou particulier, qui se laissent ranger sous six chefs différents et qui — excepté quant au premier terme de l'alternative que comporte l'une d'elles, la cinquième — ont laissé leur trace dans le texte de Bruxelles. Ces tendances sont les suivantes:

1° En général, comprendre dans la protection selon le droit d'auteur tous les

objets que permettent d'y inclure les principes fondamentaux de la Convention.

2° Mais ne pas énerver ni dénaturer cette protection conventionnelle en l'appliquant à des objets dépourvus de caractère personnel ou ne rentrant pas dans l'ordre de la littérature, de la science ou de l'art.

3° En particulier, admettre — tout au moins en principe — au sein des œuvres protégées par excellence, certains genres de production qui semblent avoir mérité cette admission, en raison du haut niveau qu'ont atteint les plus remarquables d'entre elles (cas des œuvres cinématographiques notamment).

4° Mais que soit, en revanche, reconnue, parmi ces productions et en fonction de leur nature, une distinction aussi nette que possible entre celles qui sont protégeables et celles qui ne le sont pas.

5° Et quant au domaine des productions cinématographiques qui seront reconnues protégeables, choisir entre deux solutions de caractère opposé: ou bien distinguer deux ou plusieurs catégories selon la nature desdites productions (œuvres majeures ou mineures, ou encore films d'actualité), ces distinctions devant correspondre à des différences de protection; ou bien confondre tous ces genres d'œuvres en un groupe unique et les doter de la même protection.

6° Étendre aux films sonores la protection accordée aux productions cinématographiques et éviter toute assimilation défavorable de ces films sonores aux enregistrements dits mécaniques (disques), lesquels sont soumis aux réserves et conditions prévues à l'article 13, alinéa 2, de la Convention (licence obligatoire).

La première tendance s'est manifestée notamment au cours de la discussion sur l'alinéa 1 de l'article 2, relativement aux propositions de l'Autriche, de la Norvège et de la Tchécoslovaquie, qui visaient, selon des rédactions diverses, à substituer, dans la définition des œuvres littéraires et artistiques protégées, le mot *création* à celui de *production*. Sans doute, ce terme de création était-il ici des mieux appropriés, mais les propositions en cause furent, en définitive, retirées, pour des raisons d'ordre pratique, après que M. Marcel Plaisant, Rapporteur général, eut mis en lumière le danger de restriction qu'impliquait, sur ce point, le souci de précision, et montré que le mot «production» avait un sens plus large et plus riche de virtualité pour l'avenir de la Convention.

Toutefois, la *seconde tendance* a marqué la même discussion, en particulier grâce aux déclarations du Rapporteur général qui exprimèrent bien le sentiment de l'assemblée, lorsqu'il précisa que: «si l'on parle d'œuvres littéraires et artistiques, c'est déjà là un terme qui indique qu'il s'agit d'une création personnelle ou bien d'une création intellectuelle dans l'ordre des lettres et des arts». Si la Convention doit s'efforcer de protéger, comme il convient, toute œuvre personnelle de caractère littéraire, scientifique ou artistique, elle ne saurait s'appliquer qu'à celles-là. Voilà bien ce qu'a reconnu sans hésitation l'assemblée souveraine de Bruxelles et ce qu'elle ne pouvait pas ne pas reconnaître: Elle aussi, comme l'a dit Montesquieu, «la Divinité a ses lois».

La *troisième tendance* a abouti notamment à l'inscription des «œuvres cinématographiques et celles obtenues par un procédé analogue à la cinématographie» dans la liste énonciative des œuvres protégées, à l'alinéa 1 de l'article 2. Cette inscription, qui a un caractère de principe, n'a guère suscité d'opposition au cours des débats; elle s'est accompagnée de celle des œuvres photographiques et des œuvres des arts appliqués, à qui la Conférence de Bruxelles a voulu faire honneur. Mais, contrainte par la nature même des choses, la Conférence n'a pourtant pas accordé à ces œuvres nouvellement promues, un traitement de tout point identique — ne serait-ce que quant à la durée de la protection — à celui dont bénéficient les œuvres les plus favorisées. Si l'on admet — proposition discutable, mais plausible — qu'il y a correspondance entre la hiérarchie des protections et celle des genres d'œuvres, il faut bien reconnaître que, dans la liste d'honneur de l'alinéa 1 de l'article 2 du texte de Bruxelles, où figurent les œuvres protégées par excellence, il y a comme plusieurs degrés d'excellence et que les œuvres cinématographiques ne se trouvent pas au premier de ces degrés, étant donné que, par ailleurs (art. 7, al. 3), elles ont été implicitement reconnues comme plus périssables que les œuvres les plus durables et que la longévité est un critère essentiel quant à la hiérarchie des œuvres.

En ce qui concerne la *quatrième tendance*, on a pu tout particulièrement l'observer — encore qu'en l'occurrence elle se trouvât souvent mêlée avec la cinquième et double tendance au sujet de laquelle nous verrons ci-après combien elle prête aux malentendus — dans

le débat assez touffu qui s'est déroulé à la Conférence au sein de la commission pour la photographie et la cinématographie, et où plusieurs délégations marquèrent qu'elles entendaient que les productions cinématographiques ne fussent protégées par la Convention que si elles étaient des œuvres personnelles, de caractère littéraire et artistique. Cette discussion fut close par la déclaration suivante, émanant du Directeur du Bureau de l'Union, déclaration qui eut l'assentiment de l'assemblée et qui met bien la question au point: «Le Délégué britannique a raison de faire remarquer que la Conférence a toujours adopté la thèse selon laquelle les œuvres littéraires et artistiques sont des créations personnelles; il n'a jamais été question de dire que la Convention voulait protéger une production n'ayant pas le caractère d'une création. C'est un axiome qui n'a pas besoin d'être démontré, et, par exemple, toute photographie n'ayant pas le caractère de création personnelle n'est pas une œuvre protégée (exemple, la photocopie). Je crois que nous ne devons pas nous leurrer là-dessus et chercher à créer des définitions qui sont déjà fondées dans le texte même de la Convention».

Plus difficiles à résoudre furent les problèmes que pose la *cinquième et double tendance*, laquelle comporte une alternative aux termes opposés.

Se prononçaient dans le sens du premier terme de l'alternative, les propositions qui visaient au maintien de la distinction établie à Berlin et à Rome entre les diverses productions cinématographiques protégeables ou encore les propositions qui tendaient à introduire une nouvelle catégorie réservée aux films d'actualité ou de reportage à raison de la nature toute particulière de ceux-ci.

Se prononçaient dans le sens du second terme de l'alternative, les propositions qui réclamaient la suppression de toute distinction, dans le texte de la Convention, entre les diverses productions cinématographiques protégeables, en laissant implicitement ou expressément aux législations nationales la faculté d'établir de telles distinctions ou d'accorder certains privilèges spéciaux à une catégorie déterminée de films (bandes d'actualité ou de reportage).

Le programme prévoyait, à l'article 14, alinéa 3, une amélioration de la formule par quoi le texte de Rome distinguait deux genres de productions cinématographiques protégeables: au lieu de «si ce caractère (*original*) fait défaut, la production cinématographique jouit de la

protection des œuvres photographiques», il proposait «si l'œuvre cinématographique n'a pas le caractère d'une création organiquement constituée, elle jouira de la protection accordée aux œuvres photographiques». En outre, à l'inscription des œuvres cinématographiques dans la liste de l'article 2, alinéa 1, devait être jointe la mention «à l'exception de celles visées à l'article 14, alinéa 3».

Le Gouvernement autrichien suggérait la formule «une production cinématographique n'ayant pas le caractère d'une création personnelle est protégée comme des ouvrages photographiques», et le Gouvernement français: «si la réalisation cinématographique n'a pas le caractère d'une création personnelle, elle jouira seulement de la protection accordée aux œuvres photographiques».

Les Délégations belge, italienne, néerlandaise, polonaise et tchécoslovaque demandèrent que les films d'actualité ou de reportage fissent l'objet de dispositions spéciales dans la Convention. Ultérieurement, les Délégations italienne et tchécoslovaque proposèrent qu'on laissât aux législations nationales la faculté de faire des distinctions entre les divers genres de productions cinématographiques.

Au cours des débats, la Délégation française, renonçant à la proposition faite par son Gouvernement, se prononça en faveur de la suppression pure et simple de l'article 14, alinéa 3, en déclarant qu'elle était opposée à toute hiérarchisation des œuvres cinématographiques protégeables. La Délégation britannique remarqua que, eu égard au perfectionnement de l'industrie du film, le moment était venu de traiter toutes les productions cinématographiques sur un pied d'égalité, en renonçant à toute discrimination en ce qui concerne la nature de la protection.

Devant la difficulté de s'entendre sur la distinction à établir, comme sur la formule à employer en l'occurrence, la Conférence renonça à suivre le programme, aussi bien en ce qui concernait la proposition relative à l'alinéa 1 de l'article 2 («à l'exception de celles visées à l'article 14, alinéa 3») que celle relative audit article 14, alinéa 3, et satisfaction fut donnée aux partisans de la non-distinction conventionnelle, ainsi qu'à ceux qui réclamaient, pour les législations nationales, la faculté d'opérer une distinction entre les diverses productions cinématographiques protégeables.

C'est à quoi aboutit l'adoption du nouvel alinéa 2 de l'article 14, qui laisse implicitement toute liberté aux législations

nationales, de distinguer diverses catégories de productions cinématographiques, et l'insertion de l'article 10^{bis}, qui donne expressément à ces législations la faculté d'accorder certains privilèges aux films d'actualité ou de reportage, en ce qui concerne la libre reproduction de courts fragments d'œuvres littéraires et artistiques. En supprimant l'alinéa 3 de l'article 14, tel qu'il avait été établi à Rome, le texte de Bruxelles a fait disparaître toute discrimination entre les diverses productions cinématographiques protégeables et les a rangées dans un groupe unique, sous une même protection.

Cette unification n'a pu être obtenue qu'en assimilant les uns aux autres des objets de caractère différent et l'hétérogénéité qui en résulte a été de nature à mettre obstacle au développement du contenu de la protection ainsi qu'à l'extension de sa durée. Et l'on peut se demander si, en prenant sa décision, la Conférence s'est bien rendu compte de certaines conséquences qu'entraînait la suppression d'une discrimination qui répondait à la nature des choses comme à l'esprit de la Convention.

Considérons, par exemple, le cas — qui est loin d'être purement théorique — où une œuvre musicale a été reproduite telle quelle sur un film dont la partie visuelle n'est qu'un simple accompagnement photographique, un véhicule quelconque de cette musique et comme un prétexte permettant de soutenir que la bande en question est bien une production cinématographique, alors que la seule raison d'être du film est l'enregistrement de la musique. Selon le texte de Bruxelles, c'est bien là une production cinématographique protégée comme œuvre littéraire et artistique aussi bien par l'article 14 que par l'article 2, sous réserve bien entendu des droits de l'auteur de l'œuvre musicale originale; mais, du point de vue de la création artistique, il y a là, essentiellement, un instrument enregistreur de tout point analogue au disque, et pourtant cet instrument, du fait qu'il est considéré comme production cinématographique, se trouve assimilé aux œuvres littéraires et artistiques. Par analogie, rien ne devrait donc s'opposer à ce que le phonogramme figurât parmi les œuvres protégées, dans la liste de l'alinéa 1 de l'article 2. Pourtant, il semble que si la proposition d'une telle inscription avait été faite à Bruxelles, elle aurait été écartée. Pour s'en convaincre, il n'est que de se reporter aux débats sur la protection des disques, lors de la discussion de l'article 13.

En ce qui concerne la *sixième tendance*, relative à la protection des films sonores, elle est tout d'abord exprimée implicitement mais nettement dans le programme, qui parle, à l'article 14, alinéa 1, «d'exécution publique» des films tirés d'œuvres originaires et qui, à l'alinéa 2 du même article, précise que «les auteurs d'œuvres cinématographiques ont le droit exclusif... d'exécuter publiquement lesdites œuvres». Encore que ce fût sous des formes différentes, les propositions autrichienne, britannique, française, norvégienne, polonaise et tchécoslovaque faisaient aussi allusion au film sonore.

En outre, le programme prévoyait une disposition qui fut adoptée telle quelle par la Conférence, à l'alinéa 4 de l'article 14 et qui, d'après l'exposé des motifs, avait essentiellement pour but «de soustraire la musique enregistrée sur un film au danger de la licence obligatoire admise par l'article 13». Le programme ajoutait «qu'il ne fallait pas que le champ d'application de la licence obligatoire fût encore étendu. Celui-ci a été accepté afin de protéger les fabricants de disques. Or, les motifs invoqués en faveur de cette catégorie d'exploitants n'existent pas pour l'industrie du film. Il nous paraît nécessaire de préciser que les films ne peuvent pas être soumis aux restrictions de l'article 13, alinéa 2». Les Gouvernements autrichien et français avaient fait des propositions dans le même sens.

En définitive, le texte de Bruxelles s'est montré favorable à la protection du film sonore sous toutes ses formes. C'est ce qui ressort de l'examen des alinéas 1, 2 et 4 de l'article 14, et l'on peut admettre que cet article s'applique auxdits films, qu'il s'agisse de reproductions, d'adaptations d'œuvres originaires, ou de productions cinématographiques indépendantes. La seule difficulté d'interprétation est celle que l'on rencontre à l'alinéa 4 de l'article 14, où le mot *adaptation* paraît s'être glissé par erreur en place d'*enregistrement*. Il semble que la thèse de l'erreur permette seule ici de donner une interprétation du texte qui soit conforme à l'intention de la Conférence, et cette thèse est rendue très plausible par la genèse de l'inscription, dans la Convention, de l'alinéa en cause; elle trouve d'ailleurs un appui dans l'existence d'une erreur analogue qui résulte d'une omission, à l'alinéa 3 de l'article 13. La Conférence avait décidé qu'à ce dernier article, le mot d'*adaptation* qui figurait dans le texte de Rome, serait

remplacé par le terme adéquat d'*enregistrement*, ce qui aurait, par surcroît, l'avantage d'écarter toute confusion entre les notions visées respectivement aux articles 13 et 12. Cette substitution a été opérée par la commission de rédaction à l'alinéa 1 de l'article 13, et elle aurait dû l'être pareillement à l'alinéa 3 du même article ainsi qu'à l'alinéa 4 de l'article 14. Il est manifeste que, dans le cas de l'article 13, alinéa 3, il s'agit d'une simple omission et il nous semble extrêmement probable qu'il en est de même, dans le cas de l'article 14, alinéa 4. Si le mot *adaptation* devait être interprété, en ce dernier alinéa, dans le même sens qu'aux alinéas 1 et 2 de l'article 14, on aboutirait à des résultats que le lecteur pourra aisément dégager et qui ne paraissent pas pouvoir être conciliés avec les travaux préparatoires.

Pour en finir avec les questions relatives aux objets de la protection, notons que l'alinéa 5 de l'article 14 a été reproduit dans le texte de Bruxelles tel qu'il figurait, sous un autre numéro, dans les textes de Rome et de Berlin, et qu'il se trouve en harmonie avec la formule introduite à l'article 2, alinéa 1, du texte de Bruxelles, laquelle vise «les œuvres cinématographiques et celles obtenues par un procédé analogue à la cinématographie».

b) Sujets de la protection

Comme à Rome, certaines tentatives ont été faites à Bruxelles en vue de résoudre, au moins partiellement, la question épineuse du sujet de la protection en matière de productions cinématographiques; mais aucun résultat positif n'a pu être obtenu.

Le programme prévoyait, à l'article 14, un alinéa 2 qui accordait un droit exclusif aux *auteurs d'œuvres cinématographiques*, sans donner d'autres précisions. Les propositions autrichienne et française parlaient aussi des auteurs des œuvres cinématographiques.

Le Gouvernement britannique avait, de son côté, proposé de donner au producteur (entrepreneur) un rôle privilégié qui se trouvait ainsi défini: «Sans préjudice des droits des auteurs et des artistes exécutants, le propriétaire du négatif original ou d'un dispositif similaire, à l'aide duquel un film cinématographique ou un instrument similaire pourra être directement ou indirectement confectionné, jouira, pour cet instrument, de la protection accordée à une œuvre littéraire et artistique».

Au cours des débats, la Délégation britannique proposa de substituer au *pro-*

priétaire du négatif original, la société cinématographique ou le producteur, afin que pussent être mieux défendus, en justice, les intérêts des multiples auteurs du film, qui auraient ainsi un représentant tout désigné, et cette situation fut rapprochée de celle qui est visée à l'article 15, où l'éditeur, dont le nom apparaît sur l'œuvre, est autorisé à intenter une action au profit de l'auteur.

Des objections furent soulevées envers cette proposition, notamment par la Délégation française qui, tout en appréciant le souci d'ordre pratique qui inspirait l'initiative britannique, ne pensait pas qu'une disposition de ce genre pût trouver place dans la Convention: il s'agissait là de préoccupations essentiellement matérielles et économiques, qui conduisaient à mettre en avant le producteur, le propriétaire, mais non l'auteur. La Délégation française était d'avis que si les législations nationales avaient la faculté de prendre certaines dispositions à cet égard, la Convention de Berne ne devait traiter que du droit d'auteur. Quant à l'allusion faite à l'article 15, la même Délégation remarqua que, dans cet article, on vise les œuvres anonymes, alors que le film est plutôt une œuvre polynyme, ce qui est tout différent. En définitive, la proposition britannique fut retirée.

L'Administration italienne avait proposé non seulement que «le producteur du film, dont le nom figure sur la bande cinématographique, fût présumé le titulaire des droits pour la défense en justice du film vis-à-vis des tiers», mais aussi que, lors de la présentation en public de l'œuvre cinématographique, on dût indiquer sur la bande notamment, le producteur, l'auteur de la musique et celui du scénario, ainsi que le metteur en scène, les principaux interprètes et, éventuellement, l'auteur de l'œuvre originale.

Enfin, une proposition tchécoslovaque prévoyait que «si l'œuvre cinématographique n'était pas le produit d'une adaptation d'une œuvre littéraire, scientifique ou artistique, les droits exclusifs de la reproduire, etc. appartiendrait au créateur intellectuel de ladite œuvre».

Ces deux dernières propositions n'eurent pas plus de succès que celle de la Grande-Bretagne, et pour les mêmes raisons: pas plus qu'à Berlin et à Rome, l'unanimité ne pouvait se faire à Bruxelles sur la question des sujets de la protection en matière de production cinématographique, les tendances nationales étant encore trop divergentes. Le texte de Bruxelles ne mentionne même plus, à

l'article 14, l'auteur de l'œuvre cinématographique comme le faisait les textes de Berlin et de Rome. Il est vrai que cet auteur est visé indirectement par le texte de Bruxelles, à l'article 2, alinéa 4, qui dispose que la protection conventionnelle «s'exerce au profit de l'auteur et de ses ayants droit».

c) Contenu de la protection

Sur ce point, le programme de Bruxelles prévoyait une innovation importante: il proposait d'accorder aux auteurs de certaines productions cinématographiques (celles qui ont le caractère d'une création organiquement constituée) un droit exclusif de reproduction, de mise en circulation, de représentation et d'exécution; les autres productions ne devant bénéficier, comme sous le régime de Rome, que de la protection réservée aux photographies. Si le point de vue du programme — qui était aussi, approximativement, celui des Gouvernements autrichien et français — avait été adopté par la Conférence, les productions cinématographiques d'ordre majeur auraient reçu, *ex jure conventionis*, des droits spécifiques qui leur eussent assuré une situation juridique extrêmement favorable.

Mais l'on ne put aboutir en cette voie, et l'une des raisons premières semble en être cette suppression de toute distinction entre les diverses productions cinématographiques protégeables qu'a réalisée la Conférence et dont nous avons longuement parlé au paragraphe a) du présent chapitre: n'était-il pas bien difficile d'accorder à tous les genres de production de l'écran une protection aussi marquée que celle qui était prévue au programme et ne fallait-il pas laisser aux législations nationales la faculté de doser les droits selon la nature de l'œuvre?

La protection conventionnelle, telle que l'a établie l'alinéa 2 de l'article 14, ne comporte — quant aux droits *spécifiques* en notre domaine (droits de reproduction, présentation ou exécution notamment) — qu'une affirmation de principe qui trouve son application dans la référence aux lois nationales, car les droits exclusifs qu'accorde, indirectement et *ex jure conventionis*, cette disposition, comme ceux de l'article 6^{bis} ou 11^{bis}, par exemple, concernent l'ensemble des œuvres littéraires et artistiques et, tout en apportant aux œuvres cinématographiques des garanties très précieuses, ne leur procurent pourtant pas les droits spéciaux dont elles ont besoin.

Si la tentative hardie du programme a échoué, il n'en reste pas moins que la

protection des productions cinématographiques est, en définitive, plus riche dans le texte de Bruxelles que dans celui de Rome: non seulement les articles 6^{bis} et 11^{bis} ont été améliorés, mais le droit d'adaptation a été renforcé grâce à la rédaction nouvelle de l'article 12 et de l'alinéa 1 de l'article 14, qui s'applique aussi aux œuvres cinématographiques considérées comme originaires; l'article 2, alinéa 2, qui est resté substantiellement le même que dans le texte de Rome, bénéficie maintenant, avec l'alinéa 2 de l'article 14, à toutes les œuvres cinématographiques protégeables; le nouvel alinéa 4 de l'article 2 fonde la protection directement sur la Convention; l'alinéa 4 de l'article 14, qui soustrait les enregistrements cinématographiques aux conditions et réserves de l'article 13, alinéa 2, renforce leur position, en même temps que celle des œuvres musicales originaires; enfin, l'article 10^{bis} nouveau tend à libérer les films de reportage de sujétions pour eux assez gênantes.

À l'article 6^{bis}, consacré au droit moral, la Conférence de Bruxelles a apporté une modification importante qui intéresse tout particulièrement notre sujet: elle a supprimé, en ce qui concerne les prérogatives accordées à l'auteur sa vie durant, la faculté qui, dans le texte de Rome, était laissée aux législations nationales de régler les conditions d'exercice du droit moral, lequel se trouve ainsi plus fortement établi par la Convention.

À l'article 11^{bis}, la Conférence, sans aller jusqu'à prévoir, en faveur de la télévision, le traitement privilégié que réclamaient pour elle plusieurs Délégations, a tenu à spécifier que le droit de télévision faisait partie du droit de radiodiffusion et toute liberté est laissée à l'auteur de réserver son droit à l'émission des images, quand il autorise la radiophonie de son œuvre. En outre, il a été précisé au même article que d'une part les auteurs ont le droit exclusif d'autoriser la communication publique par haut-parleur ou par tout autre instrument analogue transmetteur de signes, de sons ou d'images, de l'œuvre radiodiffusée et que d'autre part, sauf stipulation contraire, l'autorisation de radiodiffuser accordée par l'auteur n'implique pas l'autorisation d'enregistrer, au moyen d'instruments portant fixation des sons ou des images, l'œuvre radiodiffusée. Encore que les législations nationales aient la faculté de régler les conditions d'exercice du droit susvisé ainsi que le régime des enregistrements éphémères effectués par un organisme de radiodiffusion, par ses propres moyens et pour ses émissions, il y

à tout de même là une sérieuse garantie offerte aux productions cinématographiques propagées par la télévision.

En ce qui concerne les films d'actualité et de reportage, le Gouvernement finlandais, constatant que les législations de certains pays ont pris des dispositions spéciales en faveur de ces bandes cinématographiques, relativement à la reproduction d'œuvres littéraires ou artistiques, et que le respect du droit exclusif des auteurs de ces œuvres gêne souvent la confection desdites bandes à un point qui entrave l'information du public, suggérait qu'on trouvât une solution qui pût concilier tous les intérêts légitimes en cause, et dans le sens d'un projet qui prévoyait que «au cas où la représentation d'une œuvre entre comme partie intégrante dans un événement du jour reproduit par la radio ou le film, il est permis de faire entrer cette œuvre également dans la reproduction». De son côté, le Gouvernement néerlandais était d'avis que la législation nationale devait avoir la faculté d'autoriser la libre reproduction de parties d'œuvres protégées par le droit d'auteur, dans les reportages cinématographiques.

Au cours des débats, la Délégation italienne notamment intervint dans le sens suggéré par la Finlande et l'on aboutit à l'inscription, dans la Convention, d'un article 10^{bis} nouveau qui laisse aux législations des pays de l'Union la faculté de régler les conditions dans lesquelles il peut être procédé à l'enregistrement, à la reproduction et à la communication publique de courts fragments d'œuvres littéraires ou artistiques, à l'occasion de comptes rendus des événements d'actualité, au moyen notamment de la cinématographie.

d) Durée de la protection

Si la Conférence de Bruxelles a réalisé un grand progrès quant à la fixation de la durée de la protection pour les œuvres littéraires et artistiques en général (obligation conventionnelle de respecter une durée minima de 50 ans *post mortem*), ce progrès n'a pu bénéficier aux productions cinématographiques, probablement pour la même raison principale qui a fait échouer les propositions du programme relatives au contenu de la protection et dont nous avons parlé au paragraphe précédent: la suppression de la distinction entre les divers genres de productions cinématographiques protégeables, en rangeant, dans un même groupe, des objets un peu trop hétérogènes, tend à amener la protection étendue et unifiée à un niveau minimum.

En matière de durée, le Gouvernement français proposait d'assimiler les productions cinématographiques aux œuvres littéraires et artistiques en général, en leur accordant la protection normale de 50 ans *post mortem*. Mais, au cours des débats, l'on ne put s'entendre ni sur une durée fixe de protection à inscrire dans la Convention ni sur le point de départ du délai (date de la mort de l'auteur ou date de l'achèvement de l'œuvre), et l'on adopta en définitive, pour toutes les productions cinématographiques, la même solution que pour les photographies: référence aux lois nationales, avec comparaison des délais.

Il y a là, somme toute, une tendance à la régression, par rapport au texte de Rome, car si, pour toutes les productions de l'écran, celui-ci impliquait aussi, en fait, la comparaison des délais, en revanche, pour les œuvres majeures, une protection de 50 ans *post mortem* s'y trouvait sinon imposée, du moins recommandée par l'article 7, tandis que le texte de Bruxelles ne contient plus aucune recommandation de ce genre, en faveur des productions cinématographiques.

II. Protection des œuvres adaptées ou reproduites par la cinématographie

a) Objets

La formule employée pour viser ces objets, à l'alinéa 1 de l'article 14 des textes de Berlin et de Rome, était si large qu'elle pouvait s'appliquer même aux œuvres musicales: « Les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit exclusif... ». Mais cette rédaction ne faisait pas autrement allusion aux éléments sonores. En revanche, le programme de Bruxelles, ainsi que les propositions des Gouvernements français et britannique notamment, se référaient aux compositions musicales, puisqu'ils prévoyaient que l'auteur protégé jouirait d'un droit d'exécution sur la reproduction et l'adaptation cinématographiques de son œuvre.

C'est un point qu'a relevé le Gouvernement norvégien en prenant, pour sa part, une position différente et défavorable à l'application de l'article 14 quant à l'enregistrement d'œuvres musicales sur film, enregistrement qu'il eût voulu voir uniquement protégé par l'article 13.

Au demeurant, le programme a eu le souci de soustraire l'enregistrement cinématographique des œuvres — qu'il s'agit de simples reproductions ou d'adaptations — aux effets restrictifs de l'alinéa 2 de l'article 13 (licence obligatoire) (1),

(1) Voir, sur ce point, les remarques que nous avons faites plus haut au sujet de la rédaction de l'alinéa 4 de l'article 14.

et c'est aussi dans le même sens que se prononçait l'article 5 de la proposition française.

En revanche, le Gouvernement britannique a fait une proposition tendant à laisser aux législations nationales la faculté de soumettre à une licence obligatoire les œuvres musicales enregistrées sur film (1).

Entre ces courants opposés, la Conférence de Bruxelles a fait son choix et a suivi le programme. L'alinéa 1 de l'article 14 accorde notamment aux auteurs d'œuvres littéraires et artistiques, le droit exclusif d'autoriser l'adaptation et la reproduction cinématographique de ces œuvres ainsi que l'exécution des œuvres ainsi adaptées ou reproduites; c'est dire que l'article 14 protège les œuvres musicales contre leur adaptation cinématographique et contre la reproduction, sur film sonore, de leur interprétation.

Si, dans le texte de Bruxelles, les œuvres musicales sont protégées par les dispositions de l'article 13, contre l'enregistrement sur des instruments servant à leur reproduction mécanique et se trouvent, en ce cas, soumises aux restrictions de l'alinéa 2 dudit article, à l'enregistrement sur film cinématographique est réservé un régime spécial déterminé par l'article 14, plus favorable aux auteurs que l'article 13, et qui, notamment, exclut les réserves et conditions prévues par ce dernier (art. 14, al. 4). Les films sonores étant donc bien des productions cinématographiques, les œuvres musicales adaptées ou reproduites par la cinématographie rentrent ainsi dans la catégorie des œuvres protégées par l'article 14 et n'ont que faire de la protection moins efficace offerte par l'article 13.

b) Sujets de la protection

Ce sont, comme dans les textes de Berlin et de Rome, les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques. A noter également la disposition nouvelle figurant à l'article 2, alinéa 4, du texte de Bruxelles: « Cette protection (*celle des pays de l'Union*) s'exerce au profit de l'auteur et de ses ayants droit ».

c) Contenu de la protection

La Conférence de Bruxelles a, ici, considérablement amélioré le texte de Rome, en remaniant l'alinéa 1 de l'article 14 et en introduisant des dispositions nouvelles aux alinéas 3 et 4 dudit article.

En ce qui concerne l'alinéa 1 de l'article 14, le programme prévoyait, au profit de l'auteur de l'œuvre originale uti-

(1) Voir plus loin, en note, le texte de cette proposition.

lisée par la cinématographie, trois droits exclusifs et distincts: 1° celui d'adaptation cinématographique de l'œuvre; 2° celui de mise en circulation de l'œuvre ainsi adaptée; 3° celui de représentation et d'exécution publiques de l'œuvre ainsi adaptée. Les Gouvernements autrichien et français faisaient des propositions dans le même sens. Quant au Gouvernement britannique, s'il proposait un droit exclusif d'adaptation des œuvres originales ainsi qu'un droit de représentation et d'exécution publiques des œuvres ainsi adaptées, il ne prévoyait pas de droit de mise en circulation.

Après discussion, la Conférence adopta, sur la proposition des Délégations suisse et espagnole, un texte où les trois droits susmentionnés se trouvaient bien inscrits, mais sous une forme un peu différente de celle qu'avait prévue le programme: le droit de mise en circulation était rangé sous le numéro 1, avec celui d'adaptation, la Conférence voulant ainsi marquer qu'en général, ces deux droits étaient cédés ensemble par l'auteur de l'œuvre originale; les droits de représentation et d'exécution étaient groupés sous le numéro 2. Le droit de mise en circulation, qui n'avait pu être inscrit à l'article 13 en faveur des enregistrements mécaniques, faisait son entrée dans la Convention et, par ces dispositions nouvelles, la protection de l'œuvre originale se trouvait non seulement accrue, mais aussi différenciée et précisée.

Le droit de l'auteur sur la radiodiffusion de l'adaptation ou de la reproduction cinématographiques de son œuvre n'est pas mentionné à l'article 14, malgré la proposition qui avait été faite par le Gouvernement français, d'insérer à ce sujet un alinéa 6 et dernier, lequel aurait prévu notamment que l'ensemble de l'article 14 s'appliquait « à la transmission et à la communication publiques des œuvres et réalisations cinématographiques, par tout moyen servant à diffuser les signes, les sons et les images ». Mais, comme nous l'avons vu à la fin de notre dernier article, à propos du texte de Rome, l'article 11^{bis} accorde effectivement le droit de radiodiffusion aussi bien à l'auteur de l'œuvre originale qu'à celui de l'adaptation cinématographique. Et il en est de même en ce qui concerne l'article 6^{bis} sur le droit moral. Le développement qu'ont reçu à Bruxelles les articles 6^{bis} et 11^{bis} a amélioré la protection de l'œuvre originale, comme celle de l'œuvre cinématographique, et nous renvoyons le lecteur à ce que nous avons dit plus haut à ce sujet.

Le texte de Bruxelles a encore précisé la protection des œuvres originales, en introduisant à l'alinéa 3 de l'article 14 une disposition destinée à compléter l'article 12 qui accorde déjà un droit exclusif d'adaptation. Ledit alinéa de l'article 14 couvre le cas où sont réalisées, à partir de l'œuvre originale, des adaptations successives; toute nouvelle adaptation se trouve ainsi subordonnée à l'autorisation de chacun des auteurs dont les œuvres ont été ou seront utilisées; ces droits des auteurs des œuvres originales subsistent quelle que soit la succession des adaptations. C'est là l'interprétation qu'en a donnée la Délégation française et qui a eu l'assentiment de la Conférence.

Enfin, l'alinéa 4 de l'article 14 qui a été adopté sur la proposition du programme et qui écarte toute application aux œuvres enregistrées sur un film cinématographique, des réserves et conditions prévues à l'alinéa 2 de l'article 13 d'une part, ainsi que la non-adoption de la proposition britannique (1) qui tendait à instituer, pour les œuvres musicales enregistrées sur film, un régime distinct mais voisin de celui qui est réservé aux œuvres musicales enregistrées sur disques d'autre part, ont mis obstacle à l'établissement de certaines restrictions qui auraient pu menacer les œuvres musicales quant au bénéfice intégral des dispositions de l'alinéa 1 de l'article 14.

On voit donc que la Conférence de Bruxelles a considérablement amélioré le texte de Rome en ce qui concerne le contenu de la protection des œuvres originales et qu'elle leur a octroyé les droits les plus précis et les plus efficaces qu'on pût souhaiter. Nulle part ailleurs la Convention n'a été si loin.

Il y a pourtant une légère ombre au tableau, qui vient du souci que l'on a eu

(1) Voici le texte de cette proposition, à laquelle la Délégation britannique semble avoir attaché une assez grande importance; la formule ne laisse pas d'en être intéressante et caractéristique des conceptions britanniques en la matière:

« Les adaptations cinématographiques des œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ne sont pas soumises aux réserves et conditions visées par l'article 13, alinéa 2. Toutefois, lorsqu'une œuvre musicale a été adaptée à un film cinématographique ou à un instrument similaire, avec le consentement de l'auteur de l'œuvre, les adaptations ultérieures de l'œuvre à de tels instruments servant à reproduire les sons mécaniquement peuvent être réglées par la législation nationale; mais une telle législation ne pourra pas priver l'auteur de l'œuvre musicale de son droit d'obtenir une rémunération équitable pour ces adaptations ultérieures ou influencer les droits prévus par l'alinéa 2 du présent article, et pour ces fins une œuvre musicale sera considérée comme couvrant toute l'œuvre qui combine la musique avec le texte d'une façon telle que ces deux éléments forment ensemble l'œuvre. »

de favoriser les films de reportage, ainsi que nous l'avons vu plus haut (art. 10^{bis}); cette faveur a eu pour rançon non pas une diminution mais tout de même une possibilité de diminution dans la protection des œuvres originales. La libre reproduction de *courts fragments* d'œuvres littéraires et artistiques, ainsi que la possibilité de les communiquer publiquement par la cinématographie à l'occasion de comptes rendus des événements d'actualité, n'a pas été accordée *ex jure conventionis*, mais la faculté en est laissée aux législations nationales. On voit toute la sollicitude que la Conférence a témoignée aux auteurs d'œuvres originales, dans un cas où il ne lui était guère possible de refuser à certains informateurs une liberté pratiquement nécessaire à leur activité: on a minimisé, dans toute la mesure possible, la restriction qui en est résultée pour le droit de l'auteur mis à contribution.

d) Durée de la protection

Un très grand progrès a été accompli par la Conférence de Bruxelles quant à la durée de la protection des œuvres originales en général. Le délai minimum de 50 ans *post mortem*, qui était facultatif dans le texte de Rome, a été rendu obligatoire *ex jure conventionis*. Dans les relations entre pays, dont l'un au moins protège les œuvres plus de 50 ans *post mortem*, c'est la comparaison de délais qui entre en jeu.

Evolution de la protection conventionnelle de la Conférence de Berlin à celle de Bruxelles

Arrivé au terme de cette étude sur la protection conventionnelle dans l'Union de Berne, le moment semble venu de jeter un coup d'œil d'ensemble sur les traits essentiels d'une évolution en trois actes qui s'est accomplie au cours de quarante années. Nous allons le faire en notant les changements subis par les deux genres de protection que nous avons examinés plus haut (celle des productions cinématographiques et celle des œuvres originales adaptées ou reproduites par la cinématographie) et, dans les deux cas, en nous plaçant successivement au point de vue des objets, des sujets, du contenu et de la durée.

I. Protection des productions cinématographiques

Pour la plupart des œuvres littéraires et artistiques, il est aisé de délimiter les *objets* du droit d'auteur, mais pour les productions cinématographiques, on rencontre, sur ce point, certaines difficultés

qu'il importe de surmonter si l'on veut établir un système de protection cohérent et efficace. Ces difficultés tiennent à la nature même des productions en cause — nature complexe, aux éléments hétérogènes, où l'art et la technique se mêlent — et au fait essentiel que la cinématographie présente une dualité fondamentale et irréductible, étant à la fois un *instrument de reproduction* et un *moyen de création artistique*.

De cette dualité, les trois textes de la Convention ont dû tenir compte; ils l'ont fait diversement, mais ont abouti à des résultats à peu près équivalents, le texte de Bruxelles présentant une forme plus systématique et distinguant généralement, en matière de cinématographie, la *reproduction* ou enregistrement et la *production* ou création, laquelle est tantôt indépendante (œuvre de première main) et tantôt dérivée (adaptation).

La reproduction cinématographique revêt elle-même deux formes différentes: l'enregistrement brut ou reproduction de caractère purement technique et l'enregistrement de caractère artistique ou plus exactement quasi-artistique. Sur le premier genre de reproduction, où règne l'automatisme et dont le modèle est l'opération de photocopie, la Convention ne saurait avoir de prise, tout élément artistique faisant ici défaut; et c'est dans ce sens qu'il convient d'interpréter les trois textes de Berlin à Bruxelles. En revanche, l'enregistrement artistique ou quasi-artistique, dont le film documentaire est un exemple typique, est protégeable et c'est ce qu'ont décidé les trois textes également, grâce à des dispositions différentes: ceux de Berlin et de Rome, en s'efforçant d'assimiler les simples reproductions à des photographies et de les distinguer des productions majeures; le texte de Bruxelles, en assimilant les unes aux autres, toutes les productions cinématographiques protégeables.

Quant aux productions ou créations cinématographiques dont l'élément essentiellement original se trouve inclus dans ce que nous avons appelé l'*œuvre cinématographique* (scénario, découpage, mise en scène, etc.), il ne semble guère possible de ne point les rapprocher des œuvres littéraires ou artistiques par excellence. Seulement, la question précise qui se pose à leur sujet, est de savoir si l'on doit les assimiler *intégralement* ou *partiellement* à ces œuvres par excellence, c'est-à-dire si l'on doit les ranger dans la catégorie suprême ou dans une autre. C'est dans le sens de l'assimilation partielle que s'étaient prononcés les textes

de Berlin et de Rome, puisque, tout en prévoyant des dispositions substantielles à l'article 14, ils s'étaient refusés à inscrire les productions cinématographiques dans la liste de l'article 2, alinéa 1, où figurent les œuvres dont, conformément à l'alinéa 3 du même article, «les Pays de l'Union sont tenus d'assurer la protection». Au total, il y avait là, sans doute, une discrimination plus formelle que réelle, mais une discrimination tout de même. En revanche, la Conférence de Bruxelles a introduit les œuvres cinématographiques dans la liste en question et, de ce fait, celles-ci «jouissent de la protection dans tous les Pays de l'Union», selon la formule de l'alinéa 4 nouveau de l'article 2. Il semble donc qu'à Bruxelles, on ait tenté de ranger enfin les productions cinématographiques dans la catégorie suprême, mais, d'un autre côté, l'article 7, alinéa 3, ne leur a accordé qu'une durée mineure de protection, la même qu'aux photographies, ce qui constitue, malgré tout, une discrimination assez nette. Ainsi, pas plus à Bruxelles qu'à Rome ou à Berlin, ces productions n'ont pu être placées *effectivement* sur le même pied que les œuvres de premier rang et, si l'on nous permet cette image, nous dirions volontiers qu'il y a là comme un phénomène d'inertie immanente, qui paraît avoir sa cause dans la nature même des choses.

Au demeurant, les trois textes ont visé à étendre la protection à toutes les productions de l'écran, dans les limites qui résultent des principes de l'Union, et ils ont laissé aux législations nationales la plus grande latitude pour aménager le domaine du droit. C'est ainsi que le texte de Bruxelles a fait allusion aux films sonores et qu'il a expressément permis qu'un régime spécial fût réservé aux bandes d'actualité.

Quant aux *sujets de la protection*, les trois Conférences, encore que d'assez nombreuses tentatives s'y soient manifestées, notamment à Rome et à Bruxelles, pour résoudre au moins partiellement la question, se sont abstenues de faire ici œuvre positive, étant donnée l'impossibilité de réaliser un accord unanime; en définitive, la plus grande liberté se trouve donc laissée, sur ce point, aux législations nationales.

Quant au *contenu de la protection*, il est assez remarquable qu'aucun des trois textes n'accorde, *ex jure conventionis*, aux productions cinématographiques les droits spécifiques qui sont nécessaires à leur sécurité (droit de reproduction, de présentation ou d'exécution notamment). Les tentatives fort intéressantes faites à

Bruxelles sur ce point ont échoué, et l'une des raisons majeures semble en être l'unification du domaine de la protection qui fut réalisée à cette Conférence. En revanche, le contenu de la protection a fait de grands progrès, aussi bien de Berlin à Rome que de Rome à Bruxelles, du fait du développement de la protection accordée *ex jure conventionis* aux œuvres littéraires et artistiques en général (notamment introduction des articles 6^{bis} et 11^{bis} à Rome et développement des dispositions des mêmes articles à Bruxelles, par quoi le droit moral et le droit de radiodiffusion se sont singulièrement affirmés).

Quant à la *durée de la protection*, aucun progrès essentiel n'a été fait de Berlin à Bruxelles et, de Rome à Bruxelles, on peut constater une tendance à la régression. Dans les textes de Berlin et de Rome, c'était, pour toutes les productions cinématographiques, la référence aux lois nationales avec jeu de la comparaison des délais, mais avec une recommandation de la durée de 50 ans *post mortem* pour les œuvres cinématographiques de genre majeur. Dans le texte de Bruxelles, c'est encore la référence aux lois nationales avec jeu de la comparaison des délais pour l'ensemble des productions cinématographiques, mais on n'y trouve plus aucune recommandation relative à la durée de 50 ans *post mortem*.

II. Protection des œuvres adaptées ou reproduites par la cinématographie

Pour désigner les *objets protégés*, les textes de Berlin et de Rome avaient employé une formule très large, «œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques», et le texte de Bruxelles a fait en outre allusion aux œuvres musicales.

Les *sujets de la protection* sont, dans les trois textes, les auteurs des œuvres précitées, et le texte de Bruxelles a mentionné les ayants droit des auteurs.

Quant au *contenu de la protection*, il était à peu près équivalent dans le texte de Berlin et dans celui de Rome, en ce qui concerne les droits spécifiques *ex jure conventionis*, mais le dernier de ces textes comportait de nouveaux droits très importants en faveur des œuvres littéraires ou artistiques en général (art. 6^{bis} et 11^{bis}). Dans le texte de Bruxelles, ces derniers droits se trouvent considérablement développés ou améliorés, en même temps que la protection spécifique, renforcée et précisée, atteint un niveau exceptionnel; enfin les restrictions prévues à l'article 10^{bis}, au profit des films d'actualité, n'ont qu'une portée limitée.

La *durée de la protection* qui, dans les textes de Berlin et de Rome, était déterminée par le jeu de la comparaison des délais, avec recommandation conventionnelle d'une période de 50 ans *post mortem*, a été profondément réformée par la Conférence de Bruxelles, celle-ci ayant rendu obligatoire un délai minimum de 50 ans *post mortem*.

M. V.

(A suivre.)

Jurisprudence

AUTRICHE

ENREGISTREMENTS D'ŒUVRES LITTÉRAIRES ET MUSICALES EFFECTUÉS PAR UNE ENTREPRISE DE RADIODIFFUSION, À SEULE FIN DE RADIODIFFUSION ET EN VUE D'OBTENIR UNE AMÉLIORATION TECHNIQUE DES ÉMISSIONS. PROCÉDÉ COUVERT PAR L'AUTORISATION DE RADIODIFFUSER. — USAGE, PAR UNE ENTREPRISE DE RADIODIFFUSION, DES DISQUES DU COMMERCE AFIN D'ÉMETTRE PAR CE MOYEN LES ŒUVRES ENREGISTRÉES. PAS D'ATTEINTE AU DROIT DE REPRODUCTION ADMINISTRÉ PAR LA SOCIÉTÉ DEMANDERESSE, QUI N'A PAS, EN L'ESPÈCE, QUALITÉ POUR AGIR

(Vienne, *Oberlandesgericht*, 1^{re} section, 17 novembre 1949. — *Austro-Mechana [Biem] c. Ravag.*) (1)

La demanderesse est inscrite au Registre du commerce depuis le 11 septembre 1946 et son entreprise a pour objet d'administrer les droits d'auteur musico-mécaniques appartenant aux auteurs d'œuvres littéraires et musicales ou aux ayants cause de ceux-ci et d'autoriser l'enregistrement de ces œuvres sur des instruments destinés à la reproduction sonore et répétée, tels que rubans sonores, disques, etc., ainsi que la fabrication d'appareils sonores obtenus par perforation, estampage, apposition de pointes ou procédés analogues, tels que orgues de barbarie, boîtes à musique, etc.

Aux termes de son contrat, la demanderesse est en droit et est tenue d'administrer ces droits et de les exploiter conformément à la loi sur le droit d'auteur, de percevoir les redevances y relatives et de faire tout ce qui peut être utile ou nécessaire à ces fins.

La demanderesse prétend que, dans l'exercice de son activité, la défenderesse a, dans deux cas, exploité, sans avoir

(1) Le texte allemand de cet arrêt nous a été obligeamment communiqué par M. Georges Straschnov, Docteur en droit, Directeur-adjoint de l'Union européenne de radiodiffusion U. E. R., à Genève. Voir aussi *Inter-Auteurs*, n° 99, 2^e trimestre 1950, p. 79. — Le jugement de première instance (Vienne, *Landgericht*, 23 mai 1946) a paru en abrégé dans le *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1949, p. 116/117. La demanderesse, qui a succombé en 2^e instance, s'est pourvue en cassation devant la Cour suprême.

demandé d'autorisation ni acquitté de redevance, des droits qu'elle, demanderesse, a mission d'administrer.

Voici le premier cas: ces derniers temps, ladite défenderesse a radiodiffusé des œuvres littéraires ou musicales, non pas directement, mais à l'aide d'instruments enregistreurs de sons (disques, rubans magnétophones) sur lesquels avaient été fixées, avant l'émission, les récitations ou exécutions des diseurs, chanteurs ou musiciens, etc.

La demanderesse considère que ce procédé implique une reproduction de l'œuvre de ses auteurs, telle que celle que vise l'article 15, alinéa 2, de la loi sur le droit d'auteur, reproduction qui n'est pas couverte par le droit d'émission (art. 17 de la loi), et elle voit, dans l'utilisation de ces enregistrements pour la radioémission, une utilisation illicite d'un instrument enregistreur, utilisation qui n'est pas non plus couverte par le droit d'émission (art. 76, al. 2, de la loi sur le droit d'auteur).

Voici le second cas: dans l'exercice de son activité, la défenderesse a employé, à fin de radioémission, des disques qu'elle a acquis dans le commerce et qui ont été fabriqués par l'industrie phonographique; la défenderesse a ainsi rendu accessibles au public les œuvres enregistrées sur ces disques, bien qu'il fût expressément indiqué sur ceux-ci qu'ils ne devaient pas servir à la radiodiffusion. La demanderesse voit là également une exploitation du droit d'auteur sujette à licence et à rémunération, parce que la défenderesse aurait eu besoin d'une autorisation pour ce genre d'utilisation des disques.

La demanderesse est d'avis que, pour les exploitations susmentionnées du droit d'auteur de ses auteurs, la défenderesse doit à ceux-ci une redevance, et elle a donc conclu en ce sens...

En un jugement interlocutoire, le tribunal de première instance, se prononçant seulement quant au fondement de l'action, en a reconnu le bien-fondé, tout en réservant la question des frais.

La défenderesse a interjeté appel...

Relativement au premier ordre de faits susmentionné (fixation d'œuvres sur des appareils enregistreurs de sons, en vue de la radiodiffusion), la Cour d'appel n'a pas été du même avis que le tribunal de première instance qui avait admis qu'il y avait eu là exploitation du droit d'auteur sujette à licence et à redevance, et non couverte par le droit d'émission.

La Cour d'appel a constaté que ces enregistrements d'œuvres n'avaient eu

lieu qu'à fin de radiodiffusion, qu'ils n'avaient notamment pas été employés pour d'autres reproductions ou exécutions, qu'ils n'avaient pas non plus été utilisés en dehors de l'entreprise de radiodiffusion de la défenderesse et que, de l'ensemble des faits, il résultait que lesdits enregistrements n'étaient pas destinés à un usage externe.

Ce procédé de radioémission d'une œuvre littéraire ou musicale n'a été rendu possible que récemment, grâce aux progrès de la technique en matière d'enregistrement sonore, et ledit procédé n'était pas encore connu lorsque la loi sur le droit d'auteur a été promulguée. Si l'on veut apprécier juridiquement les faits du point de vue de cette loi, l'on doit donc, pour connaître l'intention du législateur sur ce point, se référer à d'autres cas analogues prévus par la loi. Point n'est besoin d'insister sur le fait que ce procédé de radiodiffusion vise à l'amélioration de l'émission et que ce résultat est atteint avant tout par l'élimination des défauts accidentels et plus ou moins inévitables à quoi est sujette l'émission directe d'une œuvre interprétée par un discuteur, un chanteur ou un musicien; en outre, ledit procédé permet un meilleur emploi du temps quant au fonctionnement de la radioémission.

C'est pourquoi la Cour d'appel, contrairement au point de vue de la demanderesse et du tribunal de première instance, estime qu'il s'agit là d'un élément de la radiodiffusion, d'une phase du processus d'émission, et que l'exploitation correspondante du droit d'auteur se trouve couverte par le droit d'émission (art. 17) qui a été accordé à la défenderesse. La Cour d'appel est d'avis qu'une autre interprétation ne correspondrait pas à l'intention du législateur.

Il est vrai qu'aux termes de l'article 15, alinéa 2, de la loi sur le droit d'auteur, il y a aussi reproduction lorsque la récitation ou l'exécution d'une œuvre est fixée sur des appareils enregistreurs d'images ou de sons, comme, par exemple, sur des films ou sur des disques. Cette disposition de la loi met l'accent sur la propriété qu'ont ces appareils de pouvoir reproduire l'œuvre de façon répétée. Mais, selon la Cour d'appel, on doit admettre que ces appareils sont non pas seulement *de nature* à reproduire l'œuvre de façon répétée, mais encore que, d'après tout leur mode de fabrication, ils sont *destinés* à une exploitation du droit d'auteur sujette à licence. Le tribunal de première instance a vu dans le cas n° 1 une reproduction au sens de

l'article 15, alinéa 2, de la loi sur le droit d'auteur, parce que, même si cela ne se produit pas effectivement, l'enregistrement en cause peut être utilisé, pour des exécutions, en dehors des radioémissions autorisées au profit de la défenderesse. Mais la seule possibilité d'une telle utilisation illicite ne suffit pas pour qu'on doive considérer l'enregistrement opéré par la défenderesse, sur des appareils fixateurs de sons, comme une reproduction au sens de la disposition susmentionnée de la loi. Car, dans le cas d'un appareil enregistreur de sons fabriqué pour l'usage privé, il y a aussi la possibilité d'une diffusion ultérieure et d'une utilisation pour la radioémission ou d'autres reproductions publiques. Malgré cela, l'article 76, alinéa 3, de la loi dispose que la fabrication d'un tel appareil enregistreur pour l'usage privé ne constitue pas une reproduction sujette à licence. Bien que cette disposition de la loi n'ait trait qu'à la protection du fabricant d'enregistrements, elle montre pourtant l'intention du législateur, à savoir que la simple possibilité d'une utilisation de l'enregistrement à des fins autres que celles à quoi il est destiné ne suffit pas à lui donner le caractère d'une reproduction au sens de la loi sur le droit d'auteur.

Il a été déjà exposé plus haut que le procédé en question n'a pour but que d'améliorer la radioémission. L'article 17, alinéa 2, de la loi sur le droit d'auteur dispose que la retransmission d'une radioémission par une station de rediffusion ne doit pas être considérée comme une nouvelle radioémission, donc comme une nouvelle utilisation du droit d'émission, laquelle nécessiterait une licence spéciale, parce que le but de cette retransmission n'est que de faciliter la réception des radioémissions, ce qui constitue donc une amélioration desdites radioémissions. Il en résulte que, si le procédé en cause ne sert qu'à améliorer la radioémission, l'intention du législateur est de ne point le regarder comme une nouvelle utilisation du droit d'auteur, alors que considéré indépendamment de l'ensemble où il s'insère, ce procédé eût impliqué, aux termes de la loi, une telle utilisation. Mais c'est bien ce seul but d'amélioration qui intervenait dans le premier ordre de faits soumis à la Cour.

De l'avis de la Cour d'appel, ce n'est donc pas méconnaître la volonté du législateur que de ne point considérer — à côté de l'utilisation du droit d'auteur par la radiodiffusion — comme une nouvelle utilisation spéciale de ce droit, non

couverte par le droit d'émission, et comme une reproduction au sens de l'article 15 de la loi, l'usage d'un procédé qui n'était pas encore employé lorsque la loi fut promulguée, et qui consiste à enregistrer, pour les seuls besoins d'une entreprise de radiodiffusion et afin d'améliorer ses émissions, telles œuvres littéraires ou musicales sur des appareils fixateurs de sons (disques ou rubans magnétophones), et ce pour autant que cet enregistrement est et demeure un élément de l'opération de radioémission.

Ainsi se trouve également établi qu'il ne s'agit pas là de l'utilisation d'un appareil enregistreur reproduit illicitement au sens de la disposition de l'article 76, alinéa 2, de la loi sur le droit d'auteur, sans compter que cette disposition n'a trait qu'à la protection du droit d'utilisation du fabricant de disques et non à la protection du droit d'auteur des adhérents de la demanderesse.

En résumé, l'on peut donc dire que, quant au premier ordre de faits soumis à la Cour, l'action est mal fondée, parce qu'il n'y a pas eu utilisation sujette à licence et à redevance d'un droit d'auteur des adhérents de la demanderesse.

Il en est autrement quant au second ordre de faits soumis à la Cour, à savoir quant à l'utilisation des disques fabriqués par l'industrie phonographique, utilisation intervenant dans les radioémissions de la défenderesse, pour rendre accessibles au public les œuvres enregistrées sur lesdits disques.

La Cour d'appel est ici d'accord avec le tribunal de première instance, pour admettre qu'il s'agit d'une utilisation du droit de l'auteur sujette à licence et à redevance.

L'on ne doit pas perdre de vue que, «lorsqu'une récitation ou une exécution d'œuvre littéraire ou musicale fait l'objet d'une fixation sur un appareil enregistreur de sons, trois droits de nature différente entrent en concurrence, à savoir le droit d'auteur de l'auteur sur l'œuvre, le droit d'utilisation de l'artiste exécutant sur son exécution (art. 66 et suiv. de la loi sur le droit d'auteur) et le droit d'utilisation du fabricant d'enregistrements (art. 76 et suiv. de la loi). Ces droits de protection existent côte à côte et l'exercice de l'un d'eux ne doit pas porter préjudice ni atteinte aux autres» (Lissbauer, *Erläuternde Bemerkungen zum Urheberrechtsgesetz*, p. 304).

Le droit des artistes exécutants ne se trouve pas en cause dans le présent procès. L'on peut en somme en dire autant du droit du fabricant d'enregistrements.

Car l'on ne saurait contester que la défenderesse a conclu avec l'industrie du disque un contrat aux termes duquel cette dernière reçoit une redevance relative à l'exécution des disques. Au demeurant, il résulte nettement du commentaire de Lissbauer (p. 305), qui est cité à ce sujet par les deux parties en litige, que d'après la loi sur le droit d'auteur actuellement en vigueur, le droit du fabricant d'enregistrements n'est pas si étendu que l'utilisation de l'enregistrement pour les radioémissions représente également, du point de vue du droit du fabricant, une utilisation de ce droit, sujette à licence et à redevance.

Ce qui est décisif pour la solution de la question en cause, c'est le point de savoir si l'utilisation d'un tel enregistrement pour la radioémission constitue ou ne constitue pas une utilisation du droit de l'auteur sujette à licence et à redevance.

A juste titre, le tribunal de première instance est d'avis que l'auteur, étant donné qu'il a accordé au fabricant d'enregistrements l'autorisation de fabriquer les disques, n'a pas *ipso facto* accordé également l'autorisation d'émettre ceux-ci à la radio, d'autant plus qu'il est indiqué expressément sur ces disques qu'ils ne doivent pas être utilisés pour la radioémission. Même si le fabricant de disques avait donné une telle autorisation d'utiliser les disques, celle-ci ne s'en trouverait pas accordée du point de vue de l'auteur, attendu que, comme on l'a déjà exposé, l'exercice du droit d'utilisation du fabricant de disques ne peut porter préjudice au droit de l'auteur, et c'est là aussi l'opinion de Lissbauer dans son commentaire susmentionné, p. 305...

Ce qui est donc déterminant, de l'avis de la Cour d'appel, c'est de savoir si l'on voit ou l'on ne voit pas dans une radioémission une exécution publique au sens de l'article 18 de la loi sur le droit d'auteur.

La Cour d'appel est d'avis qu'il s'agit bien ici d'une telle exécution publique.

Mais alors se trouve applicable l'article 18, alinéa 2, de la loi sur le droit d'auteur, qui établit expressément qu'il est indifférent que la récitation ou l'exécution publiques aient lieu directement ou à l'aide d'enregistrements.

Il résulte très nettement de la disposition de l'article 18, alinéa 3, de la loi sur le droit d'auteur que le législateur a voulu que l'autorisation, accordée par l'auteur, de radiodiffuser son œuvre, n'impliquât pas l'autorisation de se servir de la radioémission pour utiliser

l'œuvre d'une autre façon, à savoir pour une exécution publique; le législateur a voulu qu'une utilisation de ce genre fût considérée comme une nouvelle exploitation de l'œuvre radiodiffusée (Lissbauer, *op. cit.*, p. 211).

Inversement, l'on doit donc admettre aussi que l'autorisation accordée par l'auteur à un fabricant de disques n'implique pas l'autorisation de radiodiffuser l'œuvre ou de l'exécuter publiquement...

Au demeurant, on se reportera aux motifs pertinents que donne, à ce sujet, le tribunal de première instance. Ce dernier en arrive, lui aussi, à cette conclusion, en considérant qu'en pratique, l'œuvre de l'auteur, grâce à la radiodiffusion, est rendue audible au monde entier et qu'en conséquence, si la défenderesse ne veut pas porter atteinte au droit de l'auteur, c'est de celui-ci même ou de la société qui le représente en ce qui concerne l'exploitation de ses droits, qu'elle doit obtenir l'autorisation de radiodiffuser les disques.

Le tribunal de première instance et la Cour d'appel sont donc d'accord sur le point suivant: quant au second ordre de faits soumis à la Cour, il y a eu atteinte au droit d'utilisation appartenant à l'auteur en vertu des articles 17 et 18 de la loi (droit d'émission, de récitation, d'exécution, de représentation et de présentation).

Mais, à ce sujet, la Société de perception demanderesse n'avait qualité pour intenter l'action que si elle était habilitée pour défendre les droits en cause et chargée de le faire, *ce qui*, de l'avis de la Cour d'appel, *n'était pas le cas* (nous soulignons, *Réd.*).

D'après ses propres déclarations, l'objet de l'activité de la demanderesse est l'administration des droits musicaux-mécaniques appartenant aux auteurs d'œuvres littéraires ou musicales et aux ayants cause de ceux-ci, c'est-à-dire que ladite demanderesse est chargée d'autoriser l'enregistrement de ces œuvres sur des appareils servant à la reproduction sonore et répétée, tels que rubans sonores, disques, etc. *Ce n'est donc que de l'administration du droit de reproduction appartenant à l'auteur de l'œuvre, en vertu de l'article 15, alinéas 2 et 3, de la loi sur le droit d'auteur, qu'a été chargée la demanderesse* (nous soulignons, *Réd.*).

Mais, d'après ce qui a été dit plus haut, ce droit d'utilisation appartenant à l'auteur en vertu de l'article 15 de la loi, n'a été aucunement atteint du fait de la radiodiffusion des disques de l'industrie.

En revanche, ont été atteints de ce fait les droits d'utilisation appartenant à l'auteur de l'œuvre en vertu des articles 17 et 18 de la loi. Mais l'administration de ces derniers droits n'appartient pas à la société demanderesse; elle revient, en vertu de la publication n° 182-1936 du Ministre fédéral de l'instruction, à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (A.K.M.) (Lissbauer, *Urheberrechtsgesetze*, p. 80). C'est, au demeurant, ce que prouve aussi le contrat du 12 août 1946, produit par la demanderesse elle-même et conclu entre la défenderesse et l'A. K. M., d'où il résulte que l'A. K. M. a accordé à la défenderesse le droit d'exécution musicale pour les œuvres de son répertoire, que ces exécutions fussent faites directement ou à l'aide d'appareils enregistreurs de sons.

Il apparaît donc que, quant au second ordre de faits, l'action intentée par la demanderesse se trouve aussi mal fondée, puisque ladite demanderesse n'avait pas, à ce sujet, qualité pour agir.

PAR CES MOTIFS, il y a lieu de donner suite à l'appel de la défenderesse et de réformer le jugement interlocutoire par elle attaqué...

FRANCE

BIJOU REPRÉSENTANT UN FIACRE AVEC COCHER. PRODUIT BANAL DÉPOURVU DE CACHET PERSONNEL, SEUL ÉLÉMENT PROTÉGÉABLE. SECOND BIJOU D'APRÈS LE MÊME MODÈLE. RESSEMBLANCES OBLIGATOIRES, MAIS AUSSI DISSEMBLANCES EXCLUANT LA CONFUSION. PAS DE CONTREFAÇON. PAS DE CONCURRENCE DÉLOYALE, LA REPRISE D'UN SUJET DU DOMAINE PUBLIC, SANS COPIE SERVILE, ÉTANT PERMISE. ACTION TÊMÉRAIRE EN TANT QUE POURSUIVIE APRÈS LA SAISIE; DOMMAGES-INTÉRÊTS DUS PAR LE DEMANDEUR.

(Paris, Cour d'appel, 4^e chambre, 9 mai 1949. — Société Mellerio c. Jedowsky et Société des Établissements Boché.) (1)

1. *Pour bénéficier de la protection de la loi de 1793, une œuvre doit présenter un caractère qui lui soit propre et constituer une création artistique nouvelle et originale. En conséquence, ne saurait être protégé un modèle de bijou représentant un fiacre avec son cocher, nul ne pouvant revendiquer le droit exclusif de reproduire ce sujet, et le bijou n'étant que la reproduction banale des véhicules parisiens, sans caractéristique particulière résultant d'une stylisation ou d'une transposition quelconque.*

2. *Il n'y a pas de contrefaçon si les ressemblances résultent obligatoirement de l'observation directe du même modèle et si de nombreuses dissemblances rendent la confusion impossible.*

(1) Voir *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, année 1950, 1^{er} fascicule, p. 52.

3. *La reproduction sans copie servile d'un sujet du domaine public n'est pas constitutive de concurrence déloyale.*

4. *La saisie peut permettre au demandeur de savoir s'il y a contrefaçon; mais, si ses prétentions sont sans fondement, la poursuite de l'action apparaît comme intempestive et téméraire et l'expose à des dommages-intérêts.*

La Cour,

Statuant sur l'appel d'un jugement du Tribunal de commerce de la Seine du 9 novembre 1945 qui a débouté la Société Mellerio dite Meller de sa demande en contrefaçon et en concurrence déloyale ou en tout cas illicite dirigée contre Jedowsky et la Société des Établissements Boché, et qui a condamné la Société Mellerio dite Meller à payer à Jedowsky une somme de 50 000 fr. à titre de dommages-intérêts pour préjudice causé par la saisie-contrefaçon effectuée par elle;

Sur l'action en contrefaçon et en concurrence déloyale ou illicite:

Considérant que, pour pouvoir invoquer le bénéfice des dispositions de la loi des 19 et 24 juillet 1793 complétée par la loi du 11 mars 1902 et de l'article 1382 du Code civil, le demandeur doit établir que l'œuvre prétendue copiée présente un caractère qui lui soit propre et constitue une création artistique nouvelle et originale et, d'autre part, que la copie soit de nature à provoquer la confusion;

Considérant que l'idée d'utiliser comme sujet de bijou un fiacre avec son cocher n'a rien en soi d'original et que nul ne peut revendiquer le droit exclusif de reproduire ce sujet, la copie d'un objet connu de tout le monde étant permise à toute personne, et, seule, une interprétation personnelle et originale de cet objet pouvant bénéficier de la protection de la loi;

Et considérant qu'en l'espèce le bijou de la Société Mellerio est la reproduction banale des fiacres parisiens, sans qu'on puisse y trouver des caractéristiques particulières résultant d'une stylisation ou d'une transposition quelconque;

Considérant, dès lors, que si ledit bijou et les objets argués de contrefaçon présentent certaines ressemblances, celles-ci sont obligatoires, fatales, résultant nécessairement de l'observation directe du même modèle;

Considérant, en outre, qu'entre ce bijou et les objets saisis, il existe de nombreuses dissemblances, telles que la silhouette du cocher, la position de son fouet, le profil des roues et des jambes du cheval, et que ces différences rendent toute confusion impossible, même aux yeux des personnes les moins informées;

Considérant, en conséquence, que ces constatations excluent toute idée de contrefaçon et de concurrence déloyale ou illicite de la part des intimés et que, sur ces chefs, il échet de maintenir la déci-

sion des premiers juges, sans qu'il y ait lieu toutefois de retenir deux de leurs motifs, d'ailleurs surabondants, tirés l'un des différences de matière et d'exécution entre le bijou Mellerio et les objets incriminés, de telles différences étant sans portée juridique, l'autre d'une prétendue réalisation faite en 1896, cette réalisation étant insuffisamment établie;

Sur la demande de Jedowsky:

Considérant qu'en faisant procéder aux saisies-contrefaçons pratiquées, la Société Mellerio pouvait avoir besoin de se renseigner exactement sur le point de savoir si les objets fabriqués par Jedowsky constituaient ou non une contrefaçon;

Mais considérant qu'après ces saisies elle devait se rendre compte de l'inanité de ses prétentions;

Considérant que la poursuite de son action en justice apparaît donc comme intempestive et téméraire; qu'en agissant comme elle l'a fait, elle a causé un trouble commercial important à Jedowsky; qu'il convient de maintenir, mais pour un motif différent, la décision déferée en ce qu'elle a condamné la Société Mellerio dite Meller au paiement de la somme de 50 000 fr. à titre de dommages-intérêts;

PAR CES MOTIFS,

Et ceux non contrares des premiers juges,

Dit l'appel recevable, le dit mal fondé, le rejette; confirme le dispositif du jugement entrepris; condamne la Société Mellerio dite Meller aux dépens d'appel.

Nouvelles diverses

La collaboration entre l'Unesco et le Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques

Dans notre numéro de février dernier, en rendant compte de la visite rendue à la Commission nationale suisse de l'Unesco par M. le Directeur général Torrès-Bodet, et en reproduisant les passages essentiels de l'allocution qui fut alors prononcée par M. le Président Plinio Bolla, nous avons souligné l'intérêt qui s'attachait à une collaboration entre l'Unesco et le Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

Il était dans la nature des choses que l'Unesco, dont le but essentiel est la diffusion de la culture, seule base solide de la paix entre les nations, vienne rejoindre notre Bureau sur le terrain du droit d'auteur et conjuguer ses efforts avec les nôtres dans la recherche d'un juste équilibre entre ce qui est dû aux créateurs des œuvres de l'esprit et les légitimes exigences des masses avides de puiser aux sources du savoir.

Cette collaboration inscrite dans la mission même de nos deux institutions et qui a déjà fait ses preuves — faut-il rappeler la participation de l'Unesco à la Conférence de révision de la Convention de Berne tenue à Bruxelles en juin 1948, et celle de notre Bureau aux diverses sessions de la Conférence générale et aux Comités d'experts de l'Unesco? — vient d'être confirmée par un accord de travail qui, s'il ne fait en somme que légaliser un état de fait préexistant — mais n'est-ce pas là le caractère des meilleurs textes législatifs? —, n'en revêt pas moins pour nous une haute signification en ce qu'il est la tangible expression d'une communauté d'aspirations, inspiratrice et garante des œuvres fécondes.

Cet esprit d'entente pouvait-il mieux se manifester que dans l'étude en commun des conditions de réalisation de la Convention universelle dont l'Unesco a pris l'initiative?

Il est intéressant de mentionner à ce sujet que, lors de la cinquième session de la Conférence générale de l'Unesco, tenue à Florence en juin dernier, il a été décidé «d'étudier, en collaboration avec les organisations gouvernementales qualifiées et avec les conseils d'un Comité d'experts qui se réunit en 1950, les réponses des gouvernements à la demande d'avis qui leur a été adressée par l'Unesco concernant une Convention universelle du droit d'auteur et de soumettre à la sixième session de la Conférence générale, après consultation avec les Nations Unies, des propositions sur la procédure à suivre dans le cas de convocation d'une conférence intergouvernementale chargée d'élaborer le texte d'une telle convention» (Résolution 4.62); «si la convocation d'une telle conférence intergouvernementale était décidée, de préparer les documents de travail qui lui seraient soumis» (Résolution 4.621).

Le Comité d'experts prévu par la résolution 4.62 précitée se réunira à Washington du 23 octobre au 4 novembre prochain. Notre Bureau y sera représenté et nous serons, de notre côté, heureux d'accueillir au Comité permanent de l'Union littéraire, qui siégera à Lisbonne du 16 au 21 octobre et évoquera également la question de la Convention universelle, les délégués de l'Unesco.

France

I

Vers la ratification de la Convention de Berne révisée en dernier lieu à Bruxelles le 26 juin 1948

La France est invitée à ratifier l'Acte de Bruxelles: telle est la bonne nouvelle que nous apporte un rapport de M. Deixonne, député, qui propose à l'agrément de l'Assemblée Nationale un projet de loi en vertu duquel le Président de la

République est autorisé à ratifier la Convention d'Union internationale de Berne révisée pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, conclue à Bruxelles le 26 juin 1948.

M. Deixonne, qui s'exprime au nom de la Commission de l'éducation nationale, passe rapidement en revue les résultats obtenus à Bruxelles, rappelant, comme il est naturel, le rôle joué par la délégation française à la Conférence et en particulier par M. Marcel Plaisant, rapporteur général, puis il recommande d'accepter en bloc la nouvelle Convention. Nous souhaitons vivement que le projet de loi, conçu dans ce sens, soit voté. Il entraînerait pour l'Union une simplification très intéressante: le Président de la République étant autorisé à ratifier purement et simplement l'Acte de Bruxelles, la ratification prévue n'est affectée d'aucune réserve. La France abandonnera donc la réserve sur les œuvres des arts appliqués qu'elle avait faite au moment de ratifier l'Acte de Berlin de 1908, puis maintenue expressément en adhérant à l'Acte de Rome de 1928. L'Acte de Bruxelles porte en effet, à l'article 27, alinéa 2, que les pays au nom desquels il est signé pourront encore conserver le bénéfice des réserves par eux formulées antérieurement, à condition d'en faire la déclaration lors du dépôt des ratifications. Si donc la France ratifie l'Acte de Bruxelles sans plus, conformément au projet de loi annexé au rapport de M. Deixonne, sa décision impliquera la renonciation à son ancienne réserve. Ce serait là une conséquence particulièrement heureuse de la nouvelle réglementation internationale concernant la protection des arts appliqués (Convention de Berne, révisée à Bruxelles, art. 2, al. 5), et nous en féliciterions Maître Daniel Coppieters de Gibson qui présida avec tant d'autorité et de bonne grâce la sous-commission d'où est sortie la disposition susmentionnée.

Objectera-t-on peut-être que l'article 27, alinéa 2, de l'Acte de Bruxelles a été repris tel quel de l'Acte de Rome et que, dès lors, une réserve stipulée en vertu d'un texte qui en réalité est un texte de Rome n'a pas à être confirmée, lorsque ce texte se retrouve sans changement dans la nouvelle version conventionnelle? Nous aurions quelque peine à nous rallier à cette thèse. L'article 27, alinéa 2, a beau être emprunté à la Convention de Rome: introduit aujourd'hui dans la Convention révisée à Bruxelles, il fait partie intégrante de cette dernière, et c'est au moment de ratifier ladite Convention de Bruxelles qu'il faut déclarer le maintien des réserves antérieurement stipulées, donc, le cas échéant, réitérer la formalité déjà accomplie une première fois en application de l'Acte de Rome. Si l'on voulait admettre la thèse que

nous combattons, le principe de l'abandon tacite des réserves, introduit dans la Convention en 1928, et réaffirmé en 1948, deviendrait inopérant ou, plus exactement, se transformerait en son contraire: c'est le *maintien* des réserves qui serait tacitement acquis. Telle ne pouvait pas être la volonté de la Conférence de Bruxelles.

II

Le Centenaire de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (*Sacem*) fête en 1950 son centenaire. On a souvent raconté les débuts modestes de cette puissante société. Les musiciens Paul Henrion et Victor Parizot et le parolier Ernest Bourget constatèrent un jour que leurs saynètes et chansons procuraient au music-hall où ils passaient la soirée de substantielles recettes auxquelles ils n'avaient point part; ils refusèrent de payer leurs consommations, puisqu'on leur prenait leurs œuvres sans autorisation ni redevance. Financièrement appuyés par l'éditeur Jules Colombier, ils gagnèrent les procès que cette originale contre-attaque déclencha et, forts de la jurisprudence instaurée en leur faveur, décidèrent de fonder un groupement pour la perception de ce qu'on a appelé les petits droits, c'est-à-dire les droits non théâtraux, qui échappent à la notion juridique de représentation. Leur appel eut du succès: la future *Sacem* recruta rapidement une centaine de membres; aujourd'hui, elle gère environ 15 000 comptes d'auteurs vivants et 5 000 comptes de sociétaires décédés. Les perceptions ne cessent de croître, sous l'impulsion du distingué directeur général actuel, M. Léon Malapate, qui n'est pas seulement un animateur, mais aussi un excellent spécialiste du droit d'auteur (rappelons que sa remarquable thèse sur la protection du droit d'auteur dans les rapports franco-étrangers a fait l'objet de deux articles dans le *Droit d'Auteur*, fascicules de février et mars 1933).

L'exemple donné par la *Sacem* a été suivi dans un grand nombre de pays: présentement, toutes les sociétés qui s'occupent d'encaisser et de répartir les droits d'exécution (par opposition aux droits de représentation) constituent au sein de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs, la (deuxième) Fédération internationale des sociétés de droits d'exécution. Cette Fédération, peut-être la plus puissante au point de vue économique, doit beaucoup à la *Sacem*, dont l'organisation et les méthodes ont souvent servi de modèle hors de France. Le premier siècle de la société française est maintenant révolu. *Vivant sequentes.*