

LE DROIT D'AUTEUR

67^e année - avril 1954

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

ABONNEMENT ET VENTE

Le montant des abonnements au *Droit d'Auteur* est de fr. s. 18.— par an

Tous les abonnements sont annuels et partent du 1^{er} janvier de l'année en cours

Le prix du numéro de 12 pages est de fr. s. 3.60; celui d'un volume annuel (broché) est de fr. s. 28.—

Ce numéro contient 20 pages — Prix Fr. s. 5.—

Prière d'adresser toute communication relative à la rédaction et aux abonnements au
Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques
(Helvetiastrasse 7, à Berne (Suisse))

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

67^e année - n° 4 - avril 1954

SOMMAIRE

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: Rapports de la Fédération internationale des auteurs de films sur la cinématographie et le droit d'auteur, p. 61. — L'article XIX de la Convention universelle (*fin*), Arpad Bogsch, p. 67.

CORRESPONDANCE: Lettre d'Allemagne, première partie (Prof. Dr de Boor, Göttingen), p. 71. — Lettre de France (Robert Plaisant, Professeur à la Faculté de droit de Caen), p. 75.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

Rapports sur la cinématographie et le droit d'auteur, présentés par la Fédération internationale des auteurs de films, à son Congrès de Venise, en août 1953¹⁾

La Fédération internationale des auteurs de films a bien voulu nous envoyer, pour les publier dans notre revue, les deux rapports ci-après sur la cinématographie et le droit d'auteur. Complétant heureusement les mémoranda de l'Association littéraire et artistique internationale comme celui de la Fédération des producteurs de films — mémoranda parus dans Le Droit d'Auteur, respectivement en février et en mars de cette année — ce nouveau témoignage enrichit singulièrement notre documentation sur une question où ont leur mot à dire tous ceux qui participent à la création de l'œuvre cinématographique.
(*Réd.*)

I. Rapport de M. Matthyssens, Délégué français, sur la revision des législations nationales

Un certain nombre de pays ont entrepris de reviser leur législation nationale en matière de droit d'auteur. C'est ainsi qu'en France le Gouvernement a chargé une Commission dite de la Propriété intellectuelle d'élaborer un projet de loi qui doit être soumis à l'appréciation du Parlement.

Ce projet a fait l'objet de débats nombreux. Il signifie en même temps qu'un effort de synthèse entre les divers intérêts en présence, la consécration sur le plan de la législation de tendances modernes de la doctrine et de la jurisprudence françaises en matière de droit d'auteur.

C'est ainsi également que la Suisse a décidé, non pas de procéder à une refonte totale de sa loi fédérale en matière de propriété littéraire, mais de se borner à quelques retouches

qui doivent permettre à ce pays d'établir la plus grande concordance possible avec le dernier texte de la Convention d'Union établie à Bruxelles.

Il était normal que les groupements de producteurs puissent espérer qu'au cours de l'élaboration d'une nouvelle loi française sur le droit d'auteur ou d'une revision de la loi suisse, les législateurs déplacent au détriment des auteurs la limite où la sauvegarde des intérêts privés des titulaires du droit d'auteur doit s'arrêter devant les exigences de l'intérêt public en accentuant le caractère fonctionnel des facultés qui sont accordées aux auteurs.

Au nom de l'intérêt public, au nom de l'expansion de la culture, au nom des nécessités de la technique, les producteurs tentent d'obtenir une revision des législations nationales dans un sens défavorable à l'intérêt des auteurs.

Il est assez curieux de constater que le texte fondamental de l'article concernant, dans l'avant-projet de loi français, les rapports entre les auteurs et le producteur est, à peu de chose près, le même que celui de l'avant-projet de loi fédérale suisse modifiant la loi du 7 décembre 1922.

Le texte français est le suivant: « Les auteurs de l'œuvre cinématographique sont liés au producteur par un contrat qui, sauf clause contraire, emporte cession à son profit du droit exclusif d'exploitation »¹⁾.

Le texte suisse est le suivant: « Sauf clause contraire, le contrat entre chaque auteur de l'œuvre cinématographique et le producteur emporte cession, en faveur de ce dernier, du droit exclusif d'utiliser l'œuvre pour la fabrication, la multiplication et la mise en circulation du film, aussi bien dans sa version originale que dans toute traduction ».

Dans le doute, le producteur a aussi le droit d'utiliser l'œuvre pour la représentation ou l'exécution publique et la radiodiffusion du film, sauf s'il s'agit d'une œuvre musicale.

La loi suisse est plus favorable aux auteurs que la loi française sur ce point.

Le projet français, en effet, sous le terme « droit d'exploitation », englobe deux droits absolument distincts pour

¹⁾ Les textes reproduits ci-après nous ont été communiqués en langue française par la Fédération internationale des auteurs de films. (*Réd.*)

¹⁾ Nous rappelons à nos lecteurs que le projet de loi français sur le droit d'auteur n'en est qu'à sa phase d'élaboration et que son texte pourra donc être encore modifié avant d'être soumis au Parlement. (*Réd.*)

les auteurs: droit de reproduction consistant dans la fabrication même du film, droit de présentation ou droit de projection de l'œuvre.

Le législateur suisse distingue au contraire ces deux droits, le producteur étant considéré, sauf clause contraire, comme cessionnaire du droit de reproduction et, dans le doute, étant considéré comme cessionnaire du droit de représentation.

Les deux textes portent certes la clause « sauf clause contraire », mais nous savons très bien ce que cela signifie.

Ainsi, tant le législateur français que le législateur suisse font du producteur le cessionnaire des droits de l'auteur du film. Pourquoi cette stipulation? Nous en trouvons l'explication dans le commentaire de l'avant-projet de loi fédérale suisse.

« Le second fait à ne pas perdre de vue, dans ce domaine, écrit le commentateur, c'est le rôle particulier et très important que joue dans l'initiative, la préparation et la réalisation du film, le producteur; celui-ci, généralement, jette son dévolu sur une œuvre pré-existante ou sur un scénariste ou sur une œuvre pré-existante et un scénariste à la fois, choisit le régisseur, le compositeur, les interprètes principaux, prépare le plan économique de la production, se procure les moyens techniques et les capitaux nécessaires, lesquels représentent presque toujours des sommes importantes et parfois des sommes énormes, stipule les contrats, pilote le navire jusqu'au port, en évitant les écueils qui abondent sur sa route (contestations entre collaborateurs, artistes exécutants, etc.), traite avec la censure et enfin doit s'occuper du lancement et du placement du film. »

Le commentateur ajoute « qu'on a défini le producteur, et non à tort, dit-il, le *deus ex machina* de l'œuvre cinématographique ».

Heureusement, le commentateur ne va pas jusqu'à dire que le producteur doit être considéré comme l'auteur du film. Mais le commentateur conclut « que le système consistant à reconnaître toute une série de droits d'auteur indépendants sur le film, quoique incontestable *de lege data*, n'est pas entièrement satisfaisant, puisqu'il ne tient pas compte du caractère unitaire du film dans sa présentation finale ». Ce qui, en fait, signifie qu'il est nécessaire d'accorder au producteur tous les droits de l'auteur, afin que celui-ci ne puisse mettre des obstacles à la présentation du film.

Nous sommes les premiers à estimer que si, en matière cinématographique, le droit de reproduction et le droit de représentation sont distincts, si le droit de fixer l'œuvre sur un support ne saurait être confondu avec le droit de communiquer l'œuvre au public, il est cependant nécessaire d'éviter les obstacles qui pourraient résulter de cette distinction.

Il est bien évident que lorsque l'auteur donne à un fabricant de disques l'autorisation de fabriquer un disque sans lui donner l'autorisation d'exécuter ce disque, le fabricant de disques n'y voit pas d'inconvénient, car son rôle est de fabriquer et vendre des disques et non de communiquer l'œuvre reproduite au public.

Au contraire, en matière cinématographique, le producteur qui fabrique un film a l'intention, non pas de vendre les négatifs au public, mais de projeter publiquement l'œuvre qu'il a réalisée, et s'il n'avait que l'autorisation de fabriquer

le film, sans avoir celle de le projeter, il se trouverait pratiquement dans l'impossibilité de tirer un profit du film réalisé.

Mais est-ce là une raison suffisante pour confondre les deux droits de reproduction et de représentation dans un droit unique?

Tous les projets de contrats-types cinématographiques ont échoué jusqu'ici parce que le producteur et l'auteur se trouvaient placés devant un dilemme. D'une part, le producteur entend légitimement pouvoir exploiter son film sans trouble et il veut avoir l'assurance que son film sera projeté, car rien ne lui servirait de l'avoir réalisé s'il ne devait pas être exploité. D'autre part, l'auteur entend légitimement ne conférer au producteur que le droit de reproduction et se réserver en conséquence son droit de représentation publique, ce qui implique pour lui le droit, le cas échéant, d'interdire la projection.

La solution de compromis n'est pas de confondre les deux droits, comme le fait le législateur français ou le législateur suisse.

Elle est dans l'engagement que doit prendre l'auteur de ne pas faire obstacle à la projection du film si les exploitants de salles ont un contrat avec son mandataire. C'est là la garantie donnée au producteur. En même temps, le producteur doit s'engager à refuser ou à interdire l'utilisation du film à tout exploitant qui ne serait pas ou qui ne serait plus, pour une cause quelconque, titulaire d'un contrat avec le mandataire de l'auteur. C'est là la garantie de l'auteur.

A cette solution cependant simple, les producteurs ont opposé, puis imposé, la centralisation sur leur tête des droits de l'auteur.

En Allemagne, on a envisagé de modifier la loi en conférant au producteur, non pas un droit d'auteur originaire, mais une espèce de droit de suite.

Nous savons que la solution adoptée tant par les rédacteurs de l'avant-projet de loi fédérale suisse que par ceux du projet français n'est que la codification de la situation actuelle, mais ceci ne nous rassure pas pour autant.

Il est certain, en effet, que pratiquement, à l'heure actuelle, les producteurs, de par leur contrat, sont cessionnaires des droits des auteurs de films. Seuls les musiciens se réservent leurs droits d'exécution en public perçus par l'intermédiaire de sociétés dites de « petits droits ».

Dans une formule très générale, les autres auteurs du film cèdent purement et simplement tant leurs droits de reproduction que leurs droits de représentation.

Les lois française et suisse vont faire de cette habitude actuelle une règle générale légale, malgré la stipulation « sauf clause contraire ».

S'il nous paraît bien difficile d'arriver à faire revenir les rédacteurs sur la solution qu'ils ont adoptée parce que précisément cette solution n'est que la codification des pratiques actuelles, il nous paraît indispensable d'obtenir des législateurs qu'il soit expressément entendu que la cession par l'auteur de ses droits comporte obligatoirement, à son profit, la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation.

En effet, qu'importe à l'auteur que le producteur soit considéré comme le cessionnaire de ses droits s'il participe

aux recettes provenant de l'exploitation de son œuvre et si — nous en reparlerons après — il conserve sur cette œuvre son droit moral?

Alors le producteur a une garantie, puisqu'il sait qu'il est cessionnaire des droits de l'auteur et que celui-ci, en conséquence, ne pourra mettre obstacle, sauf atteinte à son droit moral, à l'exploitation du film. L'auteur a également une garantie financière puisqu'il participe à la fortune de son œuvre et une garantie morale puisque, nonobstant la cession, il conserve ce droit sacré.

C'est ce que les auteurs de films ont pu obtenir en France, l'avant-projet de loi ayant été modifié de façon à ce que l'article 20, concernant la cession, vise l'article 38 qui prévoit la participation obligatoire des auteurs aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation de leur œuvre.

Les auteurs suisses sont également intervenus auprès du législateur pour obtenir que l'avant-projet de loi soit révisé conformément au principe adopté en France. C'est pourquoi la Fédération internationale des auteurs de films, en renouvelant, à chaque occasion, son désir formel de voir les auteurs associés à la fortune de leur œuvre, appuie-t-elle l'action des associations nationales auprès de leurs législateurs.

La Fédération internationale des auteurs de films doit également, à chaque occasion, rappeler le caractère incessible et inaliénable du droit moral. C'est le seul droit, en effet, qui, après la cession, continue à rattacher l'auteur à son œuvre. Ce droit est, heureusement, reconnu de toutes les législations des pays européens et plus généralement des pays qui ont adhéré à l'Union de Berne. C'est là un droit inhérent à la personnalité même de l'auteur.

Une dernière question capitale a été soulevée, non pas dans le projet de loi français, mais dans l'avant-projet de loi fédérale suisse. On trouve en effet cette disposition: « L'exploitation cinématographique comprend la télévision ». Ainsi, le producteur sera considéré comme ayant seul le droit d'utiliser l'œuvre dans le cadre de l'exploitation cinématographique, y compris la télévision, elle-même considérée comme comprise dans l'exploitation cinématographique.

Le commentateur ne donne aucune précision sur les raisons qui l'ont poussé à inscrire dans l'avant-projet une telle disposition qui est une atteinte flagrante au droit de l'auteur.

Nous n'avons cessé de lutter pour que les auteurs se réservent leur droit de télévision dans les contrats cinématographiques. Dans un rapport rédigé à l'intention du Congrès de la Fédération internationale des auteurs de films, nous avons montré que la jurisprudence considérait que si généraux que soient les termes des contrats, on devait considérer que l'auteur n'avait pas cédé ses droits de télévision si, à l'époque du contrat, l'importance de l'essor de ce moyen d'expression n'était pas prévisible.

Tous nos efforts seront vains si demain le législateur suisse décide que la télévision est comprise dans l'exploitation cinématographique.

Tout se passe, là encore, comme si les auteurs étaient censés, en traitant avec le producteur, avoir donné leur consentement à tout mode de communication au public, quand bien même il s'agirait de moyens d'expression aussi différents que le cinéma et la télévision.

Cette tendance rejoint certaines dispositions de la Convention de Berne dans le domaine de la radiodiffusion. Les auteurs sont traités, dans cette Convention, comme si en donnant leur consentement à la radiodiffusion pour une de leurs œuvres, ils avaient consenti à ce que la compagnie avec laquelle ils ont traité utilisât tout procédé susceptible non seulement d'améliorer la qualité de l'émission, ce qui est normal, mais aussi d'en accroître la portée, fût-ce au moyen de procédés tels que les émissions simultanées pratiquées sur des longueurs multiples, les relais ou radiodistributions qui, considérés en eux-mêmes, constituent des communications nouvelles tout comme si l'initiative en était prise par des personnes autres que l'organisateur de l'émission originale.

Sur ce point, la Fédération internationale des auteurs de films se doit de prendre nettement position, afin d'éviter qu'à l'avenir le producteur soit seul investi du droit d'autoriser la télévision des œuvres qu'il a reproduites sur pellicules.

La leçon que l'on peut tirer de l'analyse des projets de lois de révision des législations nationales est que les puissances économiques nées du cinéma et de la télévision ont accaparé ces moyens d'action sur les masses et que les États ont tendance à accorder la primauté aux intérêts économiques.

La Fédération internationale des auteurs de films a un rôle important à jouer pour éviter que l'auteur ne se trouve dépossédé de ses droits au profit des industries.

II. Rapport de M. Charini, Délégué italien

Parmi les différentes formes de l'art, celle du film est certainement la plus moderne et la plus attrayante et, de par sa nature, la plus populaire puisque, tout en étant l'expression typique de divers esprits nationaux, et justement parce qu'elle est telle, elle s'adresse — du moins idéalement — au public du monde entier. A cette fonction d'ordre culturel, qui n'a pas la pareille et qui réunit les peuples devant l'écran sous le signe de l'art, correspond une complexité non seulement d'ordre technique et industriel, mais aussi esthétique et, par conséquent, juridique.

Né sous le signe de l'invention technique dont le génie artistique de l'homme s'est tout de suite emparé, le film a créé un nouveau langage capable d'exprimer les fantaisies les plus téméraires, les rêves les plus délicats, les idées les plus courageuses, en contribuant à une connaissance plus approfondie de la réalité dans la forme spécifique de l'art.

Alors que le cinéma, en créant une nouvelle industrie, a donné vie à de nouveaux et importants rapports économiques et juridiques, le film, comme fait artistique, a posé à nouveau aux critiques, aux esthéticiens et aux juristes des questions qui apparaissaient résolues. En premier lieu, celle concernant la coopération de plusieurs auteurs à une seule œuvre. En effet, si le film peut, dans certains cas, être comme la poésie l'expression d'une individualité unique, il est évident que dans sa forme la plus commune de spectacle il se sert de l'aide artistique de plusieurs personnes. Et c'est actuellement l'aspect le plus important dont il faut s'occuper. Le développement de la technique, et en particulier l'avènement du film sonore, a continuellement augmenté et rendu plus fréquentes ces participations créatrices, en sorte qu'à ce jour, il lie des

intérêts multiples puisque le succès du film dépend du caractère et de la qualité de ces aides.

Par ailleurs, le goût du public devenant plus raffiné, le succès du film dépend toujours de la plus haute qualité artistique, c'est-à-dire de la fantaisie, de l'invention, de l'ingéniosité de ses créateurs. Il s'ensuit que ceux-ci, conscients de leur importance fondamentale dans la création cinématographique, cherchent à faire reconnaître leurs droits, moraux et matériels, dans la même mesure que les auteurs d'œuvres artistiques, se dégageant des liens de travail qui les rattachent aux industriels, les rendant étrangers au succès des œuvres de leur création. Vu le caractère et le développement du cinéma, les auteurs doivent parvenir à ce résultat moyennant une solidarité internationale. Tels sont les buts de ce Congrès: établir les bases d'un projet qui, successivement rédigé et soumis à l'examen d'autres organismes juridiques et techniques, mène à une réglementation internationale, complète, du droit d'auteur cinématographique.

Une forme d'art comme celle du film, un fait économique et social d'une telle ampleur que le cinéma, ne peut rester lié à des régimes isolés, mais a besoin d'une réglementation internationale homogène et particulière. L'identité de langage comporte nécessairement une similitude des problèmes et ceux-ci doivent être évalués avec des critères équivalents; la force de propulsion de la cinématographie dépend, pour la plus grande partie, de l'esprit d'entente et de la bonne volonté des peuples. C'est l'histoire de l'humanité qui nous indique la voie: sont internationalisées les dispositions qui règlent la production et la distribution des matières premières nécessaires à l'industrie, l'organisation de l'assurance du travail et, depuis presque trois quarts de siècle, les normes sur le droit d'auteur.

Dans cette organisation juridique entrent les rapports naissant de la création artistique du film; ils concernent une forme particulière de l'œuvre de talent qui — si elle n'exige pas une réglementation à part du droit cinématographique, étant donné qu'à l'unité de l'art, en dehors de ses formes spécifiques, sur le plan artistique, doit correspondre l'unité de la réglementation sur le plan juridique — présente également des problèmes particuliers à définir et discipliner par des normes spécifiques dans le cadre général de la législation sur le droit d'auteur.

Pour ces raisons, l'A.N.A.C. juge que la Fédération internationale des auteurs cinématographiques doit maintenir des rapports constants avec le Bureau de Berne ou les Bureaux de la Convention universelle, ainsi qu'avec le Bureau international du Travail, avec la Fédération internationale des sociétés d'auteurs et, naturellement, avec la Fédération internationale des producteurs de films.

La Convention de Berne parle génériquement d'«auteurs» sans spécifier qui ils sont, se référant aux législations intérieures de chaque pays; elle vise, par ailleurs, l'auteur de l'œuvre originale et celui du sujet, et les protège sur le plan international.

La législation italienne en vigueur, qui semble la plus complète dans ce secteur, considère comme auteurs de l'œuvre cinématographique les auteurs du sujet et de la mise en scène, le metteur en scène et l'auteur de la musique. Naturel-

lement, ainsi que cela a été spécifié, la loi ne se réfère pas aux personnes physiques, mais aux différents moments de la création cinématographique; en conséquence, les auteurs du sujet et de la mise en scène peuvent être une seule personne ou, indifféremment, deux ou plusieurs. Selon la loi italienne, chacune de ces quatre catégories concourt de façon essentielle à la création du film, dans une forme inséparable et parfois indiscernable. Supprimer un seul de ces passages signifierait couper le fil idéal et continu qui, du sujet initial, conduit au film terminé. La paternité de l'œuvre doit appartenir solidairement à tous les participants de ces moments de création essentiels sans l'aide desquels le film ne serait certainement pas né. Il est inutile de préciser que si, sur le plan esthétique, il peut y avoir des cas exceptionnels auxquels d'autres collaborateurs de la création cinématographique (l'auteur, l'opérateur, l'architecte, etc.) prennent une telle importance décisive à figurer comme co-auteurs vrais et propres, sur le terrain juridique on ne peut en tenir compte, le fait cinématographique devant être figuré dans sa réalité générale. Il n'apparaît pas douteux qu'au spectacle participent, en qualité de co-auteurs, les artisans du texte (sujet et ses élaborations ultérieures jusqu'à la mise en scène), le metteur en scène et le musicien, tous ceux en fait qui d'un rien donnent vie, par l'œuvre de la fantaisie, à la fiction dramatique. En eux se résumant le contenu et la forme du spectacle même auquel d'autres techniciens et artistes apportent leur contribution, mais sur un plan que l'on pourrait dire d'interprétation plutôt que de création.

Une première affirmation de principe que l'A.N.A.C. demande au Congrès concerne les auteurs du texte, auxquels doit être attribuée, sur le plan international, la propriété du droit d'auteur. L'importance de ces auteurs dans le film spectaculaire (au-dessus de toute autre distinction rigoureuse d'ordre esthétique) n'est plus mise en doute par la critique; en effet, l'usage de publier les scénarios, que certains théoriciens considèrent comme œuvres en soi assimilables au texte dramatique pour le spectacle théâtral, s'étend de plus en plus.

Les deux questions fondamentales qui se rattachent à la personne de l'auteur sont: la protection des droits sur l'œuvre, pour défendre la personnalité (droit moral), et la protection des droits sur l'utilisation économique de l'œuvre.

Sur le droit moral cinématographique, beaucoup a été dit et écrit pour démontrer les dangers qui en dériveraient, comme s'il s'agissait de mettre un engin explosif dans les mains de l'auteur. L'argument a également été traité, avec plus de calme, par les tribunaux à la suite de contestations judiciaires dont une grande partie s'est terminée favorablement pour les auteurs. Ces préoccupations, en ce qui concerne les dangers dérivant du droit moral, démontrent une source d'inspiration très nette. Il est naturel que les producteurs regardent avec méfiance toute action de l'auteur ou des auteurs tendant à revendiquer des droits sur le film et qu'en hommes d'affaires avisés, une fois qu'ils se sont servis de l'œuvre et de l'art des artistes, ils considèrent la pellicule comme leur propriété absolue et illimitée, tel qu'un produit, une marchandise quelconque dont on dispose à son gré et qu'on peut même détruire. Mais le film, avant d'être l'objet de traitements industriels et commerciaux, est — comme le livre du

reste — une œuvre de création; la paternité du talent est donc indestructible et dure autant que l'œuvre elle-même. Aux films sont liées les personnalités des créateurs et leur prestige, ce sont eux qui les valorisent vis-à-vis du public, qui est désormais habitué à les distinguer non plus sur la base de la marque de production, mais des noms des auteurs. Même du point de vue strictement commercial, les éléments artistiques du film comptent, aujourd'hui, plus que le rôle de la maison productrice.

En conséquence, sous l'aspect idéologique, le droit moral revient à l'auteur cinématographique comme à l'artiste et à l'écrivain. C'est seulement une question de méthode et de limites.

D'après certaines législations, des mesures de garantie peuvent être prises par voie judiciaire et même administrative. Les adversaires demandent: qui paiera au producteur le dommage considérable subi par suite d'une mesure de garantie lorsque, une fois la décision prise, il résultera que l'action n'était pas fondée et que le producteur n'aura pas la possibilité de se dédommager? Il est facile de répondre que des situations du même genre peuvent se produire dans tant d'autres différends de nature diverse, mais également importants, sans que pour cela l'on mette en doute la nécessité de l'institution générale de la saisie; l'application de celle-ci, du reste, dépend de l'avis éclairé du tribunal. On pourrait d'ailleurs poser la même question dans le sens contraire: à quoi servirait une revendication de l'auteur sur la paternité, l'honneur, la réputation, si des dispositions urgentes n'étaient pas prises? Une reconnaissance tardive pourrait tout au plus se résoudre par une indemnisation pécuniaire, avec tous les risques qui en résultent. Ceci réduirait le droit moral à un simple fait économique et il n'échappe à personne que de cette façon disparaîtrait une institution juridique qui a sa raison d'être dans la défense d'un des aspects les plus nobles de la personnalité humaine: le sentiment artistique. Il faut encore noter que la justice civile n'est malheureusement pas diligente. La matière du droit d'auteur, tout en touchant en grande partie le droit public (il faut considérer les contrôles que les États ont institués sur la cinématographie — censure, prélèvements fiscaux, subsides), est réglementée dans tous les pays par la procédure ordinaire à caractère privé. La lenteur de cette procédure est un obstacle à la protection des droits d'auteur, qui sont souvent sacrifiés au profit de la partie qui, financièrement, est la plus forte.

L'A.N.A.C. pense que le droit moral, représenté comme la sauvegarde la plus significative de la paternité de l'œuvre, est la base fondamentale du droit d'auteur: sans lui, la contribution du talent tomberait au niveau de n'importe quel travail. Le fait que beaucoup peuvent prétendre avoir ce droit (auteurs de l'œuvre originale et de son élaboration, du sujet et du scénario, metteur en scène et musicien) ne déplace pas la question. Et si, pour réaliser le film, le producteur a besoin de l'aide créatrice de toutes ces personnes qui n'ont pas été choisies au hasard, mais en raison de leur valeur artistique, il est juste que la loi établisse une garantie pour protéger leur personnalité morale. C'est une question de méthode et de limites: l'autorité judiciaire et administrative pourra évaluer le bien-fondé de la demande avant de prendre

ou non une mesure de garantie et, au demeurant, les fins de non-recevoir ne manqueront certainement pas; en certains cas, une caution pourra être prescrite à la charge du plaignant.

Il n'apparaît pas opportun, ni judicieux, d'examiner les arguments relatifs à un abus possible du droit moral de la part des auteurs et aux dommages qui dériveraient pour le producteur de la menace d'une telle revendication. Là aussi, on peut répondre en se demandant ce que deviendrait l'œuvre de la fantaisie et du talent au cas où elle se trouverait livrée au caprice, à la mauvaise foi ou à l'arbitraire d'un producteur quelconque, plus ou moins improvisé, s'il n'y avait pas le rempart de la protection du droit moral des auteurs.

Le problème doit être affronté en termes moins dramatiques sans considérer les auteurs comme des maniaques ou des profiteurs et les producteurs comme des négociants sordides ou des hystériques. Si l'on considère, d'une part, que les jugements ordinaires sont trop lents et que, par conséquent, il est nécessaire d'intervenir d'urgence et, d'autre part, que ces interventions peuvent se traduire par un dommage injuste et irréparable et inciter certaines personnes peu scrupuleuses à tenter l'aventure, il y a tout de même la possibilité de concilier les différentes exigences en sauvant le principe et la substance. L'A.N.A.C., en effet, croit qu'on peut trouver une solution satisfaisante de ce problème, en accord avec les associations de producteurs. Elle est en effet favorable à l'institution d'une commission d'arbitrage mixte avec juridiction obligatoire, munie de pleins pouvoirs aux fins de conciliation, habilitée, d'autre part, à imposer une caution et éventuellement à faire prendre des mesures de garantie par le tribunal compétent. Cette proposition pourra être éclaircie et approfondie au cours du débat qui suivra.

Passons maintenant à l'autre question fondamentale.

Les auteurs sont titulaires des droits d'utilisation économique de l'œuvre cinématographique. Le système de la loi italienne présente une communion de régime particulier, dans le sens que l'œuvre des co-auteurs, insérée dans le film, devient un ensemble de création unique et inséparable, mais que la partie littéraire et la partie musicale — étant distinctes de l'ensemble — peuvent faire l'objet d'utilisation isolée.

L'exploitation des droits exclusifs est cédée au producteur moyennant un paiement qui est presque toujours calculé à forfait, sauf à de rares exceptions près. L'auteur s'est adapté jusqu'à ce jour à un état de nécessité; signer le contrat, souscrire à toutes les renonciations, se désintéresser ensuite de la marche commerciale du film dont le succès a pour lui seulement une valeur morale. On note une évolution de cet état de choses et l'on ne peut ignorer que les auteurs sont toujours plus contraires au système du forfait, pour la simple raison que, sur le forfait établi à la phase initiale, lorsque l'entreprise est une carte jouée au hasard, la préoccupation du producteur de réduire les frais pour limiter le risque financier joue un rôle décisif.

Les auteurs réclament donc une compensation au pourcentage sur les recettes des films à la place du forfait. Leur demande est, avant tout, rendue plus forte par une considération morale: il est juste que les auteurs et producteurs, chacun de leur côté, restent liés au sort du film, vu que les uns ont fait confiance aux autres.

Avec le droit moral, le pourcentage sur les recettes est la base du droit d'auteur. Il moralise, du reste, les rapports auteurs-producteur et apporte des avantages pratiques aux uns et aux autres.

Avec cette forme de paiement, l'auteur se délivrerait avant tout d'un complexe de méfiance et de perplexité; il recevrait du public, et non du producteur, le jugement sans appel de sa valeur artistique et commerciale; il réaliserait des recettes avec plus de régularité, il se défendrait mieux du fisc; moralement, il se sentirait plus lié au succès de l'œuvre.

Quant au mode de perception des recettes, on pourrait aisément déléguer la Société des auteurs qui, comme pour le théâtre, effectuerait la répartition des recettes directement entre le fisc, le producteur, l'exploitant et l'auteur.

Quant au producteur, il serait allégé du poids des paiements à l'auteur du sujet, au scénariste, au metteur en scène et au musicien, paiements qu'il doit maintenant effectuer au moment financier le plus critique. En considérant que ces dépenses représentent environ 20—25 % du capital nécessaire pour le film, on peut en conclure que le producteur économiserait l'avance d'une somme non négligeable. En second lieu, le producteur aurait le grand avantage d'encaisser sa part au guichet. Enfin, il paierait les auteurs dans une mesure proportionnée au succès financier du film.

Cette proposition a un précédent dans la loi italienne sur le droit d'auteur; selon cette loi, l'auteur du sujet, le scénariste et le metteur en scène peuvent être rétribués moyennant un pourcentage sur les projections publiques, tandis que l'auteur de la musique a droit à une compensation directement de ceux qui présentent l'œuvre au public. Dans la pratique, les auteurs de la musique perçoivent directement leurs honoraires de l'exploitant.

L'A.N.A.C. est convaincue de la nécessité de faire tout ce qui est possible pour réaliser une telle demande, malgré les grandes difficultés qui se présentent. Il est hors de doute qu'un tel système peut fonctionner seulement si l'on obtient l'adhésion des pays les plus importants. Un pays n'aura pas d'intérêt à accorder des rétributions à un auteur étranger si, dans le pays de ce dernier, le même droit n'est pas reconnu à ses propres auteurs.

Il n'est pas facile de prévoir le calcul du pourcentage, c'est-à-dire s'il doit être cumulatif pour tous les auteurs ou individuel, ou s'il doit être fixé d'une manière rigide pour tous les films, ou établi à part pour chaque film.

Il serait certes plus simple d'établir un pourcentage fixe à répartir d'une manière constante entre les co-auteurs mais, d'autre part, il est absurde de penser à un nivellement semblable. Il paraît également absurde de prévoir un pourcentage identique pour tous les films, étant donné qu'un film qui coûte 500 millions n'encaissera pas autant qu'un film qui en coûte 100 et aura évidemment besoin de recettes plus importantes pour récupérer le capital investi.

Il n'est donc pas possible d'établir un pourcentage constant pour toutes les œuvres ni une répartition fixe entre les différentes catégories des co-auteurs. D'autre part, les mesures changeant à chaque fois compliquent la procédure d'encaissement, à cause des difficultés de tenir une comptabilité séparée pour chaque œuvre et pour chaque auteur et de trans-

férer cette comptabilité au guichet de chaque salle. Toutefois, ces difficultés peuvent être aplanies par un examen approfondi de la question.

L'A.N.A.C. pense qu'il est possible, même progressivement, de satisfaire les aspirations légitimes des auteurs, définies sommairement ci-dessus. Elle pense qu'en Italie la situation est propice pour proposer, en attendant, un contrat-type qui, à la place des pourcentages, reconnaisse des droits additionnels sur les recettes provenant de l'exportation, des primes gouvernementales ou d'autres recettes extraordinaires. Les autres associations peuvent étudier quelque chose de semblable, selon la situation des différents pays.

Quoi qu'il en soit, le Congrès doit prendre une attitude décidée sur les questions fondamentales qui ont été traitées: inviolabilité du droit moral et attribution d'un pourcentage sur les encaissements au guichet. Ce dernier problème nécessitera, comme il a été dit, une phase de transition graduelle, plus facile à réaliser par l'Association italienne puisqu'en Italie la loi sur le droit d'auteur reconnaît la personne de l'auteur cinématographique.

En ce qui concerne la télévision, le problème est moins important lorsqu'il s'agit de films destinés exclusivement à cette forme d'utilisation. Les droits d'auteur doivent être opportunément sauvegardés lorsque ces films sont introduits dans le circuit des salles et lorsque la télévision utilise des œuvres de la production ordinaire. Notre action, sur le plan international, doit être guidée par la conception que pour toutes les recettes extraordinaires l'auteur a droit à une rétribution supplémentaire. En Italie, un projet de loi a été élaboré qui se réfère aux principes généraux des normes sur le droit d'auteur et qui prévoit — pour les hypothèses envisagées — une juste rétribution pour les auteurs, à fixer par voie administrative.

Vu que la télévision peut prendre un grand essor en Europe aussi, les problèmes concernant l'utilisation de l'œuvre cinématographique doivent faire l'objet d'un examen attentif et urgent de la part des associations nationales. Dans ce secteur également, il faut demander une réglementation internationale pour ne pas créer de dangereuses situations de préférences.

Parmi les nombreux problèmes pratiques, celui d'alléger le régime fiscal qui opprime les auteurs cinématographiques de tous les pays mérite d'être signalé tout particulièrement. En premier lieu, la double imposition sur les revenus, dans le propre pays et à l'étranger, est une anomalie. Du côté italien, une action persévérante a été déployée auprès du Gouvernement. Il faut que chaque association insiste auprès des autorités de son propre pays pour promouvoir la conclusion d'une série d'accords intergouvernementaux tendant à abolir cette anomalie criante. Le régime fiscal intérieur de chaque pays n'est pas généreux envers les intellectuels et les auteurs en particulier, et impose les artistes de la même façon que les professionnels, comme s'ils pouvaient compter sur un travail permanent. Au contraire, les caractéristiques de l'activité artistique sont la discontinuité et les aléas. Par ailleurs, l'auteur cinématographique a d'énormes sorties de ses revenus, constituées par les dépenses auxquelles il doit faire face pour son travail; il serait juste de déduire ces frais du revenu imposable.

L'article XIX de la Convention universelle

(Quatrième et dernier article)¹⁾

Sommaire: 15, Mesures unilatérales convergentes: 15, 1 entre deux pays membres de l'Union de Berne; 15, 2 protection aux Etats-Unis d'Amérique en vertu des proclamations présidentielles; 15, 3 protection dont les Etats-Unis bénéficient en échange de leurs proclamations présidentielles; 15, 4 Argentine-Danemark; 15, 5 Colombie-Italie.

15. — *Application de l'article XIX à certaines mesures unilatérales convergentes.*

Pour la définition de l'expression « mesures unilatérales convergentes », voir le chiffre 14 ci-dessus.

Il faut faire une distinction entre trois groupes de mesures unilatérales convergentes: (i) mesures émanant de deux pays membres de l'Union de Berne, (ii) mesures émanant de deux Républiques américaines, (iii) mesures ne rentrant pas dans les deux catégories précédentes.

Pour des raisons pratiques, toutefois, on examinera les mesures unilatérales convergentes dans l'ordre suivant:

A) *Mesures émanant de deux pays membres de l'Union de Berne.* L'article XIX ne s'appliquera qu'aux œuvres qui n'ont pas un pays d'origine aux termes de la Convention de Berne (cf. sous chiffre 10 ci-dessus).

B) *Mesures émanant d'une part des Etats-Unis d'Amérique, d'autre part des pays visés par les mesures émanant des Etats-Unis d'Amérique.* Il s'agit des 32 proclamations du Président des Etats-Unis et des mesures qui correspondent à ces proclamations dans les pays visés par celles-ci. Comme on l'a vu ci-dessus, il faut bien souligner que cinq de ces proclamations visent des Républiques américaines. Les conflits entre ces cinq proclamations et la Convention universelle doivent donc être résolus, non sur la base de l'article XIX, mais sur celle de l'article XVIII. La raison pour laquelle nous les traitons tout de même ici, à propos de l'article XIX, est double: d'une part, parce qu'il apparaît plus pratique de traiter au même endroit de toutes les proclamations présidentielles, d'autre part parce que pratiquement, dans ces cinq cas, l'application de l'article XIX conduit au même résultat que l'application de l'article XVIII.

C) *Mesures ne rentrant ni dans la catégorie A), ni dans la catégorie B).* Ces mesures ne seront que deux: Argentine-Danemark, Colombie-Italie.

Nous examinerons donc ces « mesures unilatérales convergentes ». Nous tâcherons de dégager les principales différences qui existent entre leurs dispositions et celles de la Convention universelle. Comme nous l'avons déjà dit, en cas de divergence, les dispositions de la Convention universelle prévalent, sans affecter, bien entendu, les droits déjà acquis sous le régime préconventionnel.

15, 1. — *Mesures unilatérales convergentes de deux Etats membres de l'Union de Berne.*

L'Autriche a publié des ordonnances en vertu desquelles les ressortissants des pays suivants jouissent, en Autriche, du traitement national autrichien: Belgique (ordonnance de 1910;

Droit d'Auteur, 1910, p. 7)¹⁾, Danemark (1907, *ibid.*, 1907, p. 106), Espagne (1912, *ibid.*, 1912, p. 62), Roumanie (1924, *ibid.*, 1924, p. 73)¹⁾ et Tchécoslovaquie (1919). Etant donné que l'Autriche est devenue membre de l'Union de Berne en 1920 (alors que la Belgique, le Danemark et l'Espagne l'étaient déjà), que la Roumanie et la Tchécoslovaquie le sont devenues respectivement en 1927 et 1921, à partir de ces dates les ressortissants de tous ces pays sont protégés, en Autriche, par la Convention de Berne en ce qui concerne leurs œuvres non publiées ainsi que leurs œuvres publiées pour la première fois sur le territoire de l'Union de Berne. Mais les œuvres des ressortissants de ces pays publiées pour la première fois en dehors du territoire de l'Union de Berne ne sont protégées, en Autriche, que grâce aux ordonnances autrichiennes précitées, et seulement (i) si elles jouissent de la protection dans le pays dont l'auteur est ressortissant²⁾, (ii) sous réserve de l'application de la règle de comparaison des délais. La Convention universelle embrasse aussi bien les catégories d'œuvres protégées par la Convention de Berne que par lesdites ordonnances. Une légère différence se manifeste pourtant entre ces ordonnances et la Convention universelle en ce sens que celle-ci (i) n'exige pas que l'œuvre soit protégée dans le pays dont l'auteur est ressortissant et (ii) la comparaison des délais se fait par catégorie d'œuvres et non pour chaque œuvre individuellement.

Le Danemark a promulgué une ordonnance royale en 1907 (*Droit d'Auteur*, 1907, p. 106), en contrepartie de l'ordonnance autrichienne de la même année, et qui stipule que les dispositions de la loi danoise sont applicables « aux œuvres littéraires et artistiques, produites par les sujets autrichiens et protégées par la loi autrichienne, sous la condition que la protection d'une telle œuvre dans notre Royaume ne dure pas plus longtemps que la protection garantie à l'œuvre en Autriche ». La nature de la protection et ses conditions étant analogues à celles qui figurent dans l'ordonnance autrichienne, les observations faites à son sujet s'appliquent également, *mutatis mutandis*, à l'ordonnance danoise.

L'Espagne ayant décrété que « les ressortissants autrichiens jouissent en Espagne des avantages accordés par la loi (espagnole de 1879), pour autant que leurs œuvres sont protégées et conservent leur protection en Autriche » (décret royal de 1912), les observations faites au sujet du Danemark sont également applicables ici.

La situation de la Tchécoslovaquie vis-à-vis de l'Autriche est également comparable à la situation du Danemark vis-à-vis du même pays, à raison des dispositions de l'ordonnance tchécoslovaque de 1919.

En vertu d'un échange de notes effectué en 1906 entre l'Italie et le Portugal, chacun de ces deux pays garantit le traitement national aux œuvres littéraires et artistiques des ressortissants de l'autre pays. Le lieu de la première publication n'entre pas en ligne de compte. Le Portugal étant devenu

¹⁾ Il n'y a pas de mesures correspondantes spéciales en Belgique et en Roumanie, mais l'Autriche n'en a pas besoin, car les lois de ces deux pays garantissent elles-mêmes la réciprocité (art. 38 de la loi belge de 1886, *Droit d'Auteur*, 1886, p. 34; art. 1^{er} de la loi roumaine, *Droit d'Auteur*, 1924, p. 25).

²⁾ Il est douteux que cette condition joue vis-à-vis de la Tchécoslovaquie.

¹⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1953, p. 144; 1954, p. 9, 48.

en 1911 membre de l'Union de Berne (l'Italie en est membre depuis l'origine), à partir de cette date et en vertu de cette Convention, chacun des deux pays protège également les œuvres dont les auteurs ne ressortissent pas à l'autre pays, si ces œuvres sont publiées pour la première fois sur le territoire de l'autre pays.

Etant donné que la Convention universelle protège toutes ces œuvres, ses effets ne différeront guère des effets combinés de la Convention de Berne et de l'échange de notes.

15, 2. — Protection aux Etats-Unis d'Amérique en vertu des proclamations présidentielles.

Les Etats-Unis d'Amérique méritent un chapitre spécial, car le nombre des arrangements qu'ils ont conclus dépasse la trentaine.

L'article 9 de la loi américaine sur le droit d'auteur (*Droit d'Auteur*, 1947, p. 61) spécifie que cette loi ne s'applique pas aux œuvres des étrangers, sauf:

- a) si l'étranger est domicilié aux Etats-Unis au moment de la première publication de son œuvre;
- b) si l'étranger est ressortissant d'un Etat pour lequel le Président des Etats-Unis a fait une proclamation rendant applicable la loi américaine au pays dont il s'agit.

Sans oublier son existence, laissons de côté le cas a), qui ne soulève pas de difficultés.

En ce qui concerne le point b), la loi américaine précise les conditions pour qu'une proclamation présidentielle puisse être faite. Ces conditions sont les suivantes: l'Etat en question doit accorder aux citoyens des Etats-Unis, « par traité, convention ou accord ou encore en vertu de sa législation »:

- (i) soit le bénéfice du droit d'auteur essentiellement selon les mêmes normes (*on substantially the same basis*) que cet Etat applique à ses propres ressortissants;
- (ii) soit un traitement essentiellement équivalent à celui qui est réservé aux ressortissants de ce même Etat en vertu de la loi américaine ou d'un traité;
- (iii) soit le traitement prévu par un accord international qui établit la réciprocité de traitement et qui permet aux Etats-Unis d'y adhérer à leur gré.

Rappelons que de l'existence d'une ou plusieurs de ces conditions existant dans un Etat, il ne résulte pas automatiquement que les ressortissants de cet Etat seront protégés aux Etats-Unis: il faut encore que le Président des Etats-Unis constate, dans une proclamation, l'existence de ces « conditions de réciprocité ».

Il faut enfin noter qu'une proclamation spéciale est nécessaire pour que soit reconnu le droit de contrôle de l'auteur ou compositeur étranger « sur les éléments des instruments servant à la reproduction mécanique des œuvres musicales »; la condition requise pour qu'une telle proclamation spéciale puisse être faite est que le pays étranger dont cet auteur ou compositeur est ressortissant « accorde aux citoyens des Etats-Unis des droits similaires, que ce soit par traité, convention ou accord, ou en vertu d'une loi » (art. 1^{er} de la loi américaine).

Seules seront examinées celles d'entre les proclamations qui sont basées soit sur un accord, autre qu'une convention multilatérale ou qu'un traité bilatéral, par exemple sur un

échange de notes diplomatiques, ou sur le fait que la loi étrangère remplit les conditions qui rendent possible la proclamation présidentielle américaine.

Nous allons commencer par l'examen des questions suivantes: quelle est la protection que les Etats-Unis accordent en vertu de leurs proclamations aux pays visés par ces proclamations? Dans quelle mesure le traitement résultant des proclamations diffère-t-il du traitement résultant de la Convention universelle?

Les pays¹⁾ visés par les proclamations du genre de celles que nous examinons présentement sont les suivants²⁾:

1. Argentine	12. France	23. Philippines
2. Australie	13. Grèce	24. Pologne
3. Autriche	14. Irlande	25. Portugal
4. Belgique	15. Israël	26. Royaume-Uni
5. Canada	16. Italie	27. Roumanie
6. Chili	17. Luxembourg	28. Suède
7. Costa-Rica	18. Mexique	29. Suisse
8. Cuba	19. Monaco	30. Tchécoslovaquie
9. Danemark	20. Norvège	31. Tunisie
10. Espagne	21. Nouvelle-Zélande	32. Union Sud-Africaine
11. Finlande	22. Pays-Bas	

Tous ces pays sont aussi au bénéfice d'une proclamation qui vise les droits prévus à l'article 1 e) de la loi américaine (contrôle des éléments des instruments servant à la reproduction mécanique des œuvres musicales), à l'exception toutefois de Costa-Rica, du Mexique, du Portugal et de la Tunisie.

En vertu desdites proclamations, la loi américaine s'applique donc aux ressortissants de ces pays. Leurs œuvres reçoivent aux Etats-Unis le traitement national³⁾, sans égard au lieu de leur première publication.

Les conditions et les effets de ce traitement différent, sur les points suivants, des conditions et des effets du traitement basé sur la Convention universelle:

(i) Non seulement les œuvres des ressortissants de ces pays, mais également les œuvres des ressortissants de tiers pays seront protégées aux Etats-Unis si elles ont été publiées pour la première fois sur le territoire des Etats parties à la Convention universelle.

(ii) Si, dès la première publication de ces œuvres, tous les exemplaires portent le symbole (C), etc., ces œuvres seront protégées aux Etats-Unis — au moins durant la première période de protection, c'est-à-dire pendant 28 ans *p. p. o.* — sans qu'il soit nécessaire de remplir les formalités prescrites par les Etats-Unis; c'est-à-dire que:

- a) les Etats-Unis ne pourront plus exiger que la mention de réserve prescrite par la loi américaine figure sur l'œuvre;
- b) le *Register of Copyrights* américain ne pourra plus mettre en demeure le titulaire du droit d'auteur de faire le dépôt auprès du *Copyright Office* de Washington; et, partant, le défaut de répondre à cette mise en demeure n'entraînera

¹⁾ L'Allemagne pourrait éventuellement figurer également dans cette liste. Nous croyons pourtant que la protection des citoyens américains en Allemagne étant basée sur un traité bilatéral (voir le point 14, 2 ci-dessus), il était plus logique de traiter ce cas avec les autres traités bilatéraux. Les références aux traductions françaises de ces proclamations publiées dans *Le Droit d'Auteur* se trouvent dans le *Bulletin du droit d'auteur* de l'Unesco, vol. II, n^o 4, p. 75.

²⁾ Etat au 1^{er} janvier 1953.

³⁾ Ainsi qu'on le dit plus haut, les ressortissants de Costa-Rica, du Mexique, du Portugal et de la Tunisie bénéficient seulement du traitement national moins la protection accordée par l'article 1 e) de la loi américaine.

ni la déchéance du droit d'auteur, ni l'obligation de payer une amende¹⁾);

c) la *manufacturing clause* ne sera plus applicable aux œuvres étrangères; c'est-à-dire que les auteurs étrangers ne seront plus dans l'obligation de confectionner les livres ou périodiques en anglais aux États-Unis pour pouvoir y jouir de la protection complète de leurs droits.

(iii) Le paragraphe e) de l'article 1^{er} de la loi américaine deviendra applicable même aux pays (4 actuellement) qui ne bénéficient pas de la protection contenue dans ladite clause de la loi américaine.

15, 3. — *Protection dont les États-Unis d'Amérique bénéficient en échange de leurs proclamations présidentielles.*

Nous avons examiné les effets de la Convention universelle quant aux proclamations présidentielles américaines; nous allons examiner maintenant les effets de ladite Convention quant aux mesures que les autres pays ont adoptées pour susciter ces proclamations.

Ces mesures sont les suivantes:

1. Argentine: Loi de 1933 (*Droit d'Auteur*, 1934, p. 97)
2. Australie: Ordonnance de 1918 (*Droit d'Auteur*, 1918, p. 99)
3. Autriche: Ordonnances de 1907 et 1925 (*Droit d'Auteur*, 1908, p. 1, et 1925, p. 86)
4. Belgique: Loi de 1886, amendée en 1921 (*Droit d'Auteur*, 1886, p. 34; 1921, p. 97)
5. Canada: Certificat ministériel de 1923 (*Droit d'Auteur*, 1924, p. 14)
6. Chili: Loi de 1925 (*Droit d'Auteur*, 1925, p. 10)
7. Costa-Rica: Décret de 1899 (*Droit d'Auteur*, 1899, p. 130)
8. Cuba: Ordonnance n° 160, de 1901 (*Droit d'Auteur*, 1903, p. 38)
9. Danemark: Décret de 1933 (*Droit d'Auteur*, 1934, p. 73)
10. Espagne: Notes de 1891 et de 1895 (*Droit d'Auteur*, 1897, p. 62)
11. Finlande: Ordonnance de 1928 (*Droit d'Auteur*, 1930, p. 97)
12. France: Décret-loi de 1852 (*Droit d'Auteur*, 1893, p. 135)
13. Grèce: Décret de 1932 (*Droit d'Auteur*, 1932, p. 97)
14. Irlande: Ordonnances de 1929 (*Droit d'Auteur*, 1930, p. 26 et 27)
15. Israël: Note de 1950 (publication officielle)
16. Italie: Note de 1915, Décret de 1915 (*Droit d'Auteur*, 1915, p. 112)
17. Luxembourg: Loi de 1898 (*Droit d'Auteur*, 1898, p. 65)
18. Mexique: Loi de 1948 (*Droit d'Auteur*, 1948, p. 49)
19. Monaco: Ordonnance de 1952
20. Norvège: Décret de 1931 (*Droit d'Auteur*, 1932, p. 16)
21. Nouvelle-Zélande: Ordonnance de 1916 (*Droit d'Auteur*, 1917, p. 52)
22. Pays-Bas: Note de 1899 et Déclaration de 1942 (publication officielle)²⁾
23. Philippines: Proclamation de 1948 (publication officielle)
24. Pologne: Note de 1927 (*Droit d'Auteur*, 1927, p. 90)
25. Portugal: Loi de 1927 (*Droit d'Auteur*, 1928, p. 78)
26. Royaume-Uni: Ordonnance de 1915 (*Droit d'Auteur*, 1915, p. 39)
27. Roumanie: Loi de 1923 (*Droit d'Auteur*, 1924, p. 25)
28. Suède: Décret de 1937 (*Droit d'Auteur*, 1941, p. 133)
29. Suisse: Arrêté de 1924 (*Droit d'Auteur*, 1925, p. 9)
30. Tchécoslovaquie: Déclaration de 1927 (*Droit d'Auteur*, 1928, p. 4)
31. Tunisie: Loi de 1889 (*Droit d'Auteur*, 1889, p. 109)
32. Union Sud-Africaine: Ordonnance de 1924 (*Droit d'Auteur*, 1925, p. 8)

Champ d'application

Dans les pays suivants, les mesures existantes ne protègent pas les œuvres des citoyens des États-Unis publiées pour la première fois sur le territoire des États-Unis: *Australie, Irlande, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Union Sud-Africaine*. Selon la Convention universelle, ces pays doivent protéger

ces œuvres comme ils protègent celles de leurs ressortissants publiées pour la première fois sur leur propre territoire.

Dans les pays suivants, les mesures existantes ne protègent pas les œuvres des ressortissants d'un tiers pays publiées pour la première fois sur le territoire des États-Unis: *Australie, Autriche, Canada* (sauf si l'auteur est sujet britannique ou ressortissant d'un pays membre de l'Union de Berne), *Danemark, Irlande, Italie* (sauf si le pays dont l'auteur est ressortissant assure la réciprocité à l'Italie), *Norvège, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Philippines, Pologne, Royaume-Uni, Suisse, Tchécoslovaquie*. D'après la Convention universelle, lesdits pays doivent protéger ces œuvres.

Dans les pays suivants, les mesures existantes ne protègent pas les œuvres des citoyens des États-Unis publiées pour la première fois sur le territoire d'un tiers pays¹⁾: *Argentine* (sauf si ce tiers pays est un pays qui « reconnaît le droit d'auteur »), *Australie, Canada, Finlande, Grèce, Irlande, Israël, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Suède, Suisse*. Ces œuvres seraient protégées par ces pays selon les termes de la Convention universelle.

Protection aux États-Unis

Plusieurs de ces mesures font dépendre la protection des œuvres américaines de la protection de l'œuvre en question aux États-Unis (par exemple: *Australie, Autriche, Danemark, Finlande, France, Nouvelle-Zélande, Royaume-Uni, Union Sud-Africaine*). Cette condition n'est pas admissible sous le régime de la Convention universelle. (Si l'absence de protection affecte la durée, voir toutefois les observations que nous ferons plus loin au sujet de la durée.)

Formalités

L'*Argentine* ne protège les œuvres américaines que si elles remplissent les formalités américaines et, en ce qui concerne le droit de traduction, également les formalités spéciales argentines; *Cuba* exige que les formalités américaines soient accomplies et qu'une copie dûment certifiée du certificat d'enregistrement soit déposée auprès de l'autorité compétente cubaine; l'*Espagne*, le *Mexique*²⁾ et les *Philippines* exigent l'enregistrement des œuvres américaines, respectivement en Espagne, au Mexique et aux Philippines. Les œuvres américaines doivent être enregistrées également au *Chili*, l'enregistrement se faisant sur la base d'un certificat consulaire chilien établissant l'existence de la réciprocité dans le pays d'origine de l'œuvre. L'*Australie*, l'*Espagne*, la *Nouvelle-Zélande*, le *Royaume-Uni* et l'*Union Sud-Africaine* exigent que les formalités américaines soient remplies.

Selon les termes de la Convention universelle, « la publication sur le territoire national » est aussi considérée comme l'une des formalités éliminées. Celle-ci est requise présentement par l'*Australie*, l'*Irlande*, la *Nouvelle-Zélande*, le *Royaume-Uni* et l'*Union Sud-Africaine*.

Comme on vient de le spécifier, tous ces États, qui exigent comme condition de protection des œuvres d'origine améri-

¹⁾ Nous ne connaissons pas de cas où le *Register of Copyrights* ait fait usage de cette faculté vis-à-vis d'œuvres étrangères.

²⁾ Effets douteux.

¹⁾ Il s'agit seulement de la question de savoir si les 32 mesures ci-dessus énumérées protègent ou ne protègent pas ces œuvres — ce qui n'exclut pas que grâce à d'autres mesures (par exemple la Convention de Berne) ces œuvres soient protégées.

²⁾ Si la Convention universelle est applicable à l'œuvre en question.

caine que des formalités soient accomplies, devraient considérer ces exigences comme satisfaites si, dès la première publication de ces œuvres, tous les exemplaires portent le symbole (C), le nom du titulaire du droit d'auteur et l'indication de l'année de la première publication.

Durée de la protection

La loi mexicaine n'assure aux œuvres américaines qu'une protection de 20 ans *p. m. a.*; sous le régime de la Convention universelle, cette durée devrait être augmentée de 5 années.

Presque toutes les mesures en question contiennent, explicitement ou implicitement, la règle selon laquelle le pays qui les a édictées ne protège pas une œuvre d'origine américaine plus longtemps qu'elle n'est protégée aux Etats-Unis.

Il y a pourtant une différence entre le régime résultant de ces « mesures » et celui de la Convention universelle. Tandis que, sous le premier de ces régimes, chaque œuvre doit être examinée individuellement, sous le second la comparaison des délais se fait par catégorie d'œuvres, et c'est seulement après l'expiration des 28 premières années qu'elle peut se faire par œuvre individuellement. C'est ce qui est exprimé de la façon suivante dans la Convention universelle:

« Aucun Etat contractant ne sera tenu d'assurer la protection pendant une durée plus longue que celle fixée, pour la catégorie dont elle relève, par la loi... » américaine, en ce qui nous concerne. « Toutefois, si pour une raison quelconque, une œuvre déterminée n'est pas protégée par [les Etats-Unis] pendant la seconde période... les autres Etats contractants ne sont pas tenus de protéger cette œuvre pendant cette seconde période... » (Art. IV.)

Exemple: X. Y., auteur américain, publie son livre pour la première fois aux Etats-Unis d'Amérique sans accomplir les formalités prescrites par la loi américaine. Le livre en question n'est donc pas protégé aux Etats-Unis. Dans la situation actuelle, la plupart des pays peuvent refuser de protéger ce livre du fait que toute durée de protection excéderait la durée américaine qui, en effet, est nulle. Sous le régime de la Convention universelle, ces mêmes pays devront raisonner comme suit: (i) pendant la seconde période, nous avons le droit d'examiner chaque œuvre déterminée: le livre de X. Y. n'est pas protégé aux Etats-Unis, parce que les formalités n'ont pas été accomplies, donc nous ne protégerons pas ce livre; (ii) pendant la première période, nous n'avons pas le droit d'examiner les œuvres individuellement, nous avons seulement le droit de faire la comparaison selon les catégories: l'œuvre de X. Y. est un livre, les livres sont protégés aux Etats-Unis, il faut que nous protégeions les livres américains; donc pendant les 28 premières années *p. p. o.* nous devons protéger le livre de X. Y.

Droit de traduction

Au Mexique, dans la situation pré-conventionnelle, une œuvre américaine peut être traduite en espagnol, si une traduction en espagnol n'a pas été faite ou autorisée dans les trois ans qui suivent la première publication de l'œuvre originale. Dans la situation post-conventionnelle, les garanties stipulées dans l'article V de la Convention universelle devront être appliquées par le Mexique.

En Argentine, le droit de traduction n'est reconnu, quant à l'œuvre d'origine américaine, que si le contrat de traduction a été inscrit à l'Office national argentin de la propriété intellectuelle, dans l'année de la publication de l'œuvre traduite. Cette condition deviendra inapplicable sous le régime de la Convention universelle, si les exemplaires publiés de l'œuvre portent le symbole (C), etc.

15, 4. — *Argentine-Danemark.*

D'après le décret argentin de 1937, les œuvres « publiées au Danemark par les auteurs danois » jouissent, sur le territoire argentin, des mesures de protection que la loi argentine concède aux œuvres publiées en Argentine. Les effets de la Convention universelle différeront de ceux du décret sur les points suivants: (i) l'Argentine protégera non seulement les œuvres des ressortissants danois publiées au Danemark, mais aussi les œuvres inédites des ressortissants danois, les œuvres des ressortissants danois publiées pour la première fois dans un tiers pays, et les œuvres des ressortissants d'un tiers pays publiées pour la première fois au Danemark; (ii) la protection de toutes ces œuvres — notamment le droit de traduction sur ces œuvres — sera exempte de toute formalité en Argentine si les exemplaires publiés de l'œuvre portent le symbole (C), etc.

D'après le décret danois de 1938, les dispositions de la loi danoise s'appliquent aux œuvres « produites par les citoyens de l'Argentine, que ces œuvres soient inédites ou publiées pour la première fois sur le territoire de la République argentine ou dans un autre pays n'ayant pas accédé à la Convention de Berne¹⁾, à la seule condition toutefois que l'œuvre en question satisfasse aux conditions requises pour être protégée en vertu des lois argentines », mais, « la protection accordée dans le Royaume [du Danemark] aux dites œuvres ne peut être de plus longue durée que celle accordée à l'œuvre en question en Argentine ». Les effets de la Convention universelle différeront de ceux du traité, sur les points suivants: (i) le Danemark protégera également les œuvres des ressortissants de tiers pays publiées pour la première fois en Argentine; (ii) la comparaison des délais se fera par catégorie d'œuvres et non par œuvre individuellement.

15, 5. — *Colombie-Italie.*

D'après la note italienne de 1892, « les Italiens en Colombie et les Colombiens en Italie », et d'après la note colombienne de la même date « les Colombiens en Italie et les Italiens en Colombie » « auront les mêmes droits que ceux accordés aux nationaux », « sous les conditions et réserves qui ont été établies ou qui seront établies à l'avenir par les lois du pays respectif ».

Les effets de la Convention universelle diffèreraient, sur les points suivants, du régime établi par cet échange de notes: (i) chaque pays protégerait non seulement les œuvres des ressortissants de l'autre pays, mais également les œuvres d'un ressortissant d'un tiers pays publiées pour la première fois sur le territoire de l'autre pays; (ii) les œuvres d'origine ita-

¹⁾ Les œuvres des citoyens argentins publiées pour la première fois dans un pays ayant accédé à la Convention de Berne sont protégées, au Danemark, par cette Convention.

lienne seraient protégées sans avoir à remplir les formalités colombiennes (dépôt, enregistrement) si les exemplaires publiés de ces œuvres portaient le symbole (C), etc.; (iii) la durée de la protection des œuvres d'origine italienne en Colombie pourrait être réduite de 80 ans *p. m. a.* à 50 ans *p. m. a.* et la comparaison des délais s'effectuerait par catégorie d'œuvres.

Arpad BOGSCH

Correspondance

Lettre d'Allemagne¹⁾

(Première partie)

I. — Le dernier tome de *Urheber- und Verlagsrecht*, de Runge²⁾, est paru: voilà donc achevée cette volumineuse étude. Après avoir dû travailler pendant longtemps avec des instruments désuets, nous disposons maintenant de deux ouvrages modernes: celui de Runge, et celui d'Ulmer également intitulé *Urheber- und Verlagsrecht*; ce dernier livre a été publié en 1951, et il en a été déjà question dans ces colonnes³⁾. Les deux ouvrages sont très différents. Le travail d'Ulmer est celui d'un savant qui se fonde sur une large connaissance des réalités juridiques; il bâtit un système rigoureux, approfondit les rapports entre notions, en faisant également progresser, sur de nombreux points, la théorie du droit d'auteur, sans pour cela perdre de vue les applications pratiques. Il a pu ainsi présenter, en quelque 300 pages, une étude irréprochable du point de vue scientifique, et qui restera longtemps le manuel par excellence. Qu'il continue dans cette voie, c'est ce que montrent bien les notions dont il a été traité, à plusieurs reprises, dans cette revue, sur le droit d'auteur en matière de cinématographie. Le livre de Runge est beaucoup plus volumineux; il comprend près de 1000 pages. L'acuité et la concentration de la pensée n'y atteignent pas le même degré que dans l'œuvre d'Ulmer. En revanche, il a les mérites qui répondent à ceux de l'avocat expérimenté. Il n'existe probablement pas, dans notre doctrine, d'exposé aussi minutieux sur les réalités juridiques, lesquelles ont, précisément en matière de droit d'auteur, une si grande importance. Runge vise toujours à l'application pratique, et les avis qu'il donne pour la conclusion des contrats se révéleront très utiles aux gens du métier. Ainsi, ces deux ouvrages se complètent de la plus heureuse façon.

D'autre part, un commentaire sur la législation allemande relative au droit d'auteur se présente sous une forme nouvelle. Kleine a remanié l'ouvrage de Voigtländer-Elster⁴⁾. La tâche n'était pas facile. Il fallait éliminer les conceptions fondamentales d'Elster, qui étaient très subjectives, et qui aboutissaient à associer trop étroitement le droit d'auteur et le droit de concurrence — conceptions qui n'ont trouvé aucun écho dans la doctrine allemande — tout en conservant

soigneusement un grand nombre des idées formulées par cet auteur à l'esprit fécond. Kleine s'est acquitté de cette tâche avec habileté et discernement; aussi le livre présente-t-il, en sa nouvelle édition, une utilité beaucoup plus grande que dans les précédentes. Si l'on ajoute à cet ouvrage le commentaire de Bappert et Maunz¹⁾ sur la législation en matière d'édition — ouvrage qui embrasse également le droit d'édition autrichien et suisse, ainsi que la pratique de l'édition et de la librairie — il est permis de dire que, dans cette branche juridique, on dispose de nouveau, en Allemagne, des instruments modernes dont notre discipline a besoin. Seul l'*Archiv für Urheber-, Theater- und Filmrecht (Ufita)* qui, sous la direction de W. Hoffmann, avait considérablement fait progresser le droit d'auteur, aussi bien sur le plan théorique que sur le plan pratique, n'a pas encore pu réparaître, malgré diverses tentatives. C'est que les difficultés de vente que rencontrent en Allemagne les revues savantes sont, à l'heure actuelle, encore très grandes.

II. — On attend toujours le projet de loi sur le droit d'auteur que prépare le Ministère fédéral de la justice, mais il paraîtra sans doute dès cette année. C'est peut-être pourquoi, depuis deux ans, les périodiques n'ont pas été très pourvus d'articles sur le droit d'auteur, excepté en ce qui concerne la cinématographie et la Convention universelle. En revanche, les tribunaux ont rarement été aussi actifs que pendant cette période. Il s'agit, avant tout, des problèmes que posent les nouveaux procédés techniques: photocopie, microcopie, ruban magnétique et, à l'occasion aussi, les nouveaux types de haut-parleurs. On a l'impression que les milieux intéressés veulent faire trancher par une décision de la juridiction suprême, et selon le droit en vigueur, les questions juridiques qui se posent à cet égard, afin de préparer leur position en vue de la réforme. Au sujet des différends qui l'ont opposée aux fabricants de magnétophones — différends qui ont abouti dans certains cas au paiement d'un droit de licence par les fabricants en attendant que soit définitivement élucidée la question de droit — la Société pour l'exécution et la reproduction mécanique de la musique (*Gema*) a publié un recueil de consultations juridiques²⁾ qui a largement retenu l'attention des tribunaux. La plupart, mais non la totalité de ces avis, sont favorables aux auteurs, donc en fait à la *Gema*, mais différent beaucoup quant à la méthode aussi bien qu'à la manière dont ils sont motivés.

Dans ma « Lettre d'Allemagne » de 1951³⁾, j'ai exposé le problème en détail, tel qu'il se pose au regard de la loi allemande. Selon l'article 15, alinéa 1, de la loi relative au droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales, toute reproduction est subordonnée au consentement de l'ayant droit, quel que soit le procédé par quoi elle est obtenue, et que l'œuvre soit reproduite en un ou plusieurs exemplaires. Cette disposition est beaucoup plus stricte que ne l'était le droit en vigueur avant 1901; il a donc fallu la tempérer pour certaines catégories de cas. Aussi, le deuxième alinéa du même article 15 prévoit-il l'exception suivante: « Est licite une re-

¹⁾ Texte traduit de l'allemand et revu par l'auteur après traduction.

²⁾ 1948-53, F. Dümmlers Verlag.

³⁾ Cf. *Droit d'Auteur*, 1952, p. 22.

⁴⁾ Voigtländer-Elster-Kleine, «Die Gesetze betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, sowie an Werken der bildenden Künste und der Photographie». Verlag de Gruyter, 1952.

¹⁾ Bappert-Maunz, «Verlagsrecht». Verlag C. H. Beck, 1952.

²⁾ *Magnettongeräte und Urheberrecht*, recueil de consultations juridiques, publié par la *Gema*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1952.

³⁾ Cf. *Droit d'Auteur*, 1951, p. 29 et suiv.

production pour l'usage personnel, lorsqu'elle n'a pas pour but de tirer un profit pécuniaire de l'œuvre ». C'est autour de cette exception que tourne la controverse. Deux questions essentielles se posent. D'abord celle de savoir si, d'une manière générale, la photocopie et l'enregistrement sur ruban peuvent tomber sous le coup de cette disposition d'exception, étant donné que le législateur de 1901 ne pouvait encore prévoir de tels procédés. Si la réponse à cette question est négative, il faut, dans le deuxième alinéa, donner au mot *reproduction* un autre sens que dans le premier: un sens plus étroit. Si, au contraire, la disposition d'exception est applicable, la question se pose de savoir quelles sont les limites de l'usage personnel.

Jusque là, du moins, la position du problème est à peu près identique pour la photocopie et le ruban magnétique. Mais, pour ce dernier, le problème vient se compliquer, car une autre question se pose: l'enregistrement sur ruban est-il bien une reproduction, ou n'est-il pas plutôt une adaptation? Il peut, tout d'abord, paraître surprenant de soulever une telle question; mais celle-ci est motivée par une disposition de la loi allemande que l'on s'accorde aujourd'hui à considérer comme malheureuse. Lorsque, en 1910, à la suite de la Conférence de révision de Berlin, on entreprit d'incorporer dans la loi des dispositions destinées à régler les problèmes résultant de l'enregistrement sonore, on a voulu protéger des contrefaçons l'industrie phonographique. A l'époque, on ne disposait pas encore du concept de protection de production (*Leistungsschutz*), qui nous permettrait aujourd'hui de résoudre le problème, sans difficulté, dans le cadre des *droits voisins*; on a donc cherché une solution grâce aux moyens qu'offrait le droit d'auteur. Il est évident que l'on ne pouvait, pour une activité telle que la sienne, accorder à l'industrie un droit d'auteur. On trouva donc un expédient, qui consista à protéger l'artiste exécutant, dans l'attente, justifiée par l'évolution ultérieure, que l'industrie obtiendrait de l'artiste exécutant la cession de ses droits. D'où la première phrase de l'article 2, alinéa 2: « Lorsque une œuvre littéraire ou musicale est enregistrée sur un instrument servant à la reproduction mécanique des sons, grâce à l'intervention personnelle d'un exécutant, l'instrument ainsi confectionné sera considéré comme une adaptation de l'œuvre ». La solution n'est pas très heureuse, car l'artiste exécutant n'adapte pas l'œuvre en question, mais l'interprète aussi fidèlement que possible. Il y a là deux éléments qui se superposent: l'apport personnel de l'artiste exécutant, que l'on assimile à une adaptation, et le travail de la firme productrice, qui, considéré en soi, serait qualifié de reproduction. Ainsi s'explique la controverse sur le point de savoir si l'enregistrement sur ruban est une adaptation ou une reproduction.

Gentz¹⁾, il est vrai, tient pour erronées les deux thèses en présence; à son avis, l'enregistrement d'une œuvre sur un instrument enregistreur de son ne peut être assimilé à aucun des droits exclusifs existants. L'enregistrement de son serait plutôt une exécution, une récitation ou une émission «fixées». S'il tire une conclusion favorable à l'auteur, c'est en se fon-

dant sur des considérations d'ordre général. Certes, on peut fort bien appeler l'enregistrement sur ruban une « exécution fixée », mais on n'y gagne guère. Il faudrait pourtant, autant que possible, chercher à se tirer d'affaire avec les notions que nous offre la loi, et c'est ici possible, comme l'a montré la jurisprudence. Voilà donc indiqué le cadre dans lequel se placent les décisions dont il sera question ci-après.

a) A l'occasion d'une foire hôtelière, la firme défenderesse a enregistré sur ruban magnétique des mélodies en vogue jouées au moyen de disques et elle a fait entendre en public les enregistrements sonores ainsi obtenus, afin d'achalander son commerce d'appareils magnétophones et d'en développer la vente. Les fabricants des disques en question, qui sont des firmes importantes, demandent, en vertu des droits que leur ont cédés les artistes exécutants, que soient interdits le « réenregistrement » de leurs phonogrammes ainsi que l'exécution publique de ceux-ci, et réclament en outre des dommages-intérêts. En son jugement du 23 janvier 1952, le *Landgericht* de Hambourg, donnant suite à cette demande, a condamné la défenderesse. La Cour fédérale de justice, saisie de la question de droit selon une procédure par quoi elle a connu directement de l'affaire, a confirmé ce jugement¹⁾. Se fondant sur des motifs convaincants, les deux juridictions établissent que le « réenregistrement » des disques n'est pas une adaptation, mais une reproduction. La confection du disque lui-même ne constitue pas non plus une véritable adaptation, car l'artiste exécutant ne modifie pas l'œuvre: il n'obtient une protection juridique que grâce à la fiction de l'adaptation. Et cela même n'a pu être accordé à l'artiste qu'en raison de son apport productif. Le « réenregistrement » constitue une opération purement mécanique, par laquelle est créé un autre exemplaire de l'œuvre; il s'agirait donc là d'une reproduction. La Cour fédérale rejette ainsi expressément l'opinion de Gentz citée plus haut.

A la question suivante, celle de savoir si, d'une manière générale, les nouveaux procédés de reproduction peuvent tomber sous le coup de l'exception prévue à l'article 15, alinéa 2, le *Landgericht* donne une réponse affirmative, fondée sur des motifs détaillés. A son avis, le mot « reproduction » ne peut s'interpréter de manières différentes dans une seule et même loi. Il estime que la disposition d'exception était destinée à soustraire aux effets du droit d'auteur la vie privée de chacun. Il serait donc licite pour le particulier d'enregistrer des disques et des émissions au moyen d'un appareil *ad hoc*. La Cour fédérale de justice ne tranche pas la question, car elle confirme le jugement du *Landgericht* en invoquant d'autres motifs. Il n'y a là, certes, rien à redire; afin de ne pas engager l'avenir sans nécessité, les juridictions suprêmes ont coutume de n'en pas dire plus qu'il ne faut pour fonder leur décision. Pourtant, en vue des affaires qui devront se juger prochainement, il aurait été fort souhaitable de connaître la position de la Cour suprême sur ce point.

A mon avis, le point de vue du *Landgericht* ne doit pas être approuvé. Il n'est pas exact que le même mot doive toujours signifier la même chose tout au long d'une loi. On peut

¹⁾ *Ueberspielungsfreiheit zum persönlichen Gebrauch?* GRUR, 1952, p. 495.

¹⁾ Cf. arrêt de la 1^{re} chambre civile, du 21 novembre 1952, *Entscheidungen des Bundesgerichtshofs in Zivilsachen*, vol. 8, p. 88 et suiv., repris dans GRUR, 1953, p. 140.

déjà citer le terme *Werk* (œuvre), qui, dans les lois allemandes sur le droit d'auteur, n'a pas toujours la même signification. Il vise presque toujours un objet intellectuel, ou, si l'on veut, le bien immatériel; mais, dans d'autres cas, le même mot signifie incontestablement le support matériel de l'œuvre, le manuscrit. On ne serait pas en peine de citer un grand nombre d'exemples analogues. C'est que la science juridique n'est pas dans l'heureuse situation des sciences physiques et naturelles, qui peuvent choisir leurs termes techniques librement et de telle sorte qu'ils ne puissent prêter à confusion pour le savant. Dans le droit, on se trouve lié par les expressions employées par les lois. Mais le législateur lui-même n'est pas libre non plus. Car il faut qu'il se fasse comprendre non seulement du spécialiste, mais encore de chacun, et il doit donc se servir des termes juridiques que lui offre la langue vulgaire. Il ne peut éviter des mots tels que propriété, gage, créance, mariage, héritage. Aussi les divers termes de notre vocabulaire juridique sont-ils très souvent imprécis, et leur sens exact n'est alors donné que par le contexte: ils peuvent donc, selon le cas, prendre des significations différentes.

N'est pas non plus convaincante l'opinion du *Landgericht* selon laquelle l'exception prévue à l'article 15, alinéa 2, aurait pour objet de soustraire la vie privée aux obligations du droit d'auteur. Cette considération est sans aucun doute de grande importance lorsqu'il s'agit du droit d'auteur en général, mais elle n'entre pas en ligne de compte dans le cas particulier du droit relatif à la reproduction. Sans le consentement de l'auteur, toute reproduction est en principe interdite, quelque privé que puisse être son caractère. L'idée se retrouve, certes, dans l'autorisation de la reproduction pour l'usage personnel, mais là non plus la vie privée n'est pas pleinement à l'abri: tout esprit de lucre rend également illicite la reproduction pour l'usage personnel. J'ai déjà plus d'une fois exposé la solution telle que je l'entends, notamment dans ma « Lettre d'Allemagne » de 1951.

Si, toutefois, on admet comme valable la manière de voir du *Landgericht* — et il ne faut pas oublier que la Cour fédérale n'a pas eu à se prononcer à ce sujet — il reste encore une dernière question: la défenderesse a-t-elle confectionné les rubans sonores pour l'usage personnel et sans esprit de lucre? C'est-à-dire: peut-elle invoquer l'article 15, alinéa 2? A vrai dire, ce qu'il faut entendre par « usage personnel » n'est pas clair, et la doctrine est partagée sur ce point. Le *Landgericht* considère qu'il ne peut y avoir usage personnel que si la reproduction est destinée à servir uniquement les propres intérêts de l'opérateur, à l'exclusion des intérêts des tiers. Cette délimitation est fort vague, et il n'est probablement pas toujours possible de l'appliquer. Car enfin, dans le cas considéré, la défenderesse n'a cherché que son propre intérêt: elle voulait gagner de l'argent en vendant ses appareils. La Cour fédérale de justice se garde de donner une définition et se contente de dire: la limite de l'usage personnel est en tout cas franchie lorsqu'il y a reproduction à des fins commerciales, avec l'intention de faire entendre, aussitôt, à un tiers quelconque, les enregistrements reproduits. Voilà qui est parfaitement exact, et qui tranche la question.

C'est pourquoi la Cour fédérale a pu ne pas se prononcer non plus sur la dernière question, celle de savoir si la défen-

deresse a voulu tirer de l'œuvre un profit pécuniaire. Le *Landgericht* avait, sur ce point aussi, donné une réponse affirmative et estimé que, de ce fait, l'article 15, alinéa 2, n'était pas applicable: bien que le profit pécuniaire ne dût pas provenir directement de l'œuvre, mais de la vente des appareils, l'utilisation des œuvres protégées a été nécessaire à cet effet. Quoi qu'il en soit, on peut fort bien contester qu'un tel profit indirect suffise, au sens de l'article 15, alinéa 2.

b) La question essentielle, celle de savoir si, d'une manière générale, la disposition d'exception de l'article 15, alinéa 2, est applicable aux nouveaux modes de reproduction, est donc, en l'espèce, restée sans réponse. En revanche, elle se trouve au centre d'une nouvelle affaire, qui avait trait au magnétophone et qui visait manifestement à faire trancher la question de principe.

La défenderesse a mis dans le commerce des appareils de sa fabrication, qui permettent d'enregistrer sur ruban des disques phonographiques et des émissions radiodiffusées, de même que d'autres manifestations acoustiques, telles que dictées, débats, etc. Dans ses prospectus publicitaires, elle a évoqué expressément le premier genre d'utilisation susmentionnée: « Vous pouvez, par exemple, disent ceux-ci, enregistrer sur ruban vos mélodies préférées lorsqu'elles sont émises par la radio ». La *Gema* a vu là une atteinte aux droits d'auteur qu'elle administre pour les compositeurs, et a requis que la défenderesse s'abstînt de mettre en circulation les appareils, à moins qu'elle n'imposât à ses clients l'obligation d'obtenir son consentement à elle, *Gema*, pour la reproduction et l'exécution; elle a demandé en outre que la publicité de la défenderesse contînt un avertissement à ce sujet; enfin elle a réclamé des dommages-intérêts. Dans le jugement qu'il a rendu, le *Landgericht* de Berlin a rejeté la demande en dommages-intérêts, estimant que — la situation juridique n'étant pas encore élucidée et une décision de la juridiction suprême faisant défaut en la matière — la défenderesse pouvait, sans être taxée de négligence, agir comme elle l'avait fait; en revanche, le Tribunal a donné suite à la demande visant la cessation de la mise en circulation des appareils lorsqu'aucune obligation adéquate n'est imposée aux usagers de ceux-ci.

S'il peut être question d'une responsabilité de la défenderesse, c'est seulement dans le cas où les acquéreurs des appareils portent atteinte aux droits d'auteur des compositeurs en enregistrant des œuvres protégées, c'est-à-dire s'il y a reproduction illicite. Les acquéreurs sont, en général, des particuliers, qui enregistrent les œuvres musicales pour leur usage personnel comme sans esprit de lucre, et se constituent ainsi une collection de rubans sonores. La disposition d'exception de l'article 15, alinéa 2, serait applicable, et la reproduction licite, si les enregistrements sur ruban sonore faisaient bien partie des reproductions que le législateur a visées dans cette disposition. La question fondamentale se trouve ainsi posée d'une façon parfaitement nette.

Faisant suite à la décision susmentionnée de la Cour fédérale, le jugement du *Landgericht* se fonde sur le fait que l'enregistrement sur ruban sonore de disques phonographiques ou de radioémissions est une reproduction — pouvant seul être considéré comme une adaptation au sens de l'article 2, alinéa 2, l'enregistrement d'une œuvre de l'esprit exécutée di-

rectement devant le microphone de l'appareil à ruban sonore. Même l'utilisation privée d'un tel appareil ne peut se prévaloir de l'article 15, alinéa 2. En effet, si les termes de la disposition cadrent bien, il n'en faut pas moins, selon le Tribunal, leur donner une interprétation limitative, sans quoi il en résulterait pour les auteurs un préjudice excessif, ce qui n'était pas dans l'intention du législateur. Le *Landgericht* reconnaît qu'il est fâcheux d'attribuer au mot « reproduction » un sens différent de celui qu'il a habituellement dans la loi — un sens plus étroit — mais cela ne devrait pas, à son avis, conduire à une décision qui, si elle était soutenable sur le plan formel, n'en serait pas moins injuste. La disposition d'exception ne vise que les copies, etc. qui ne portent pas atteinte d'une manière appréciable à l'exploitation du droit d'édition. Personne, en 1901 et même en 1910, ne pouvait songer à des appareils qui permettraient à un particulier de fixer d'une manière parfaite des exécutions fidèles d'une œuvre, et de confectionner ainsi des reproductions susceptibles d'être mises en circulation.

Constater que même l'acquéreur privé d'un appareil à ruban sonore commet une infraction au droit d'auteur en fixant des exécutions d'œuvres protégées ne signifie pas nécessairement que la défenderesse ait, elle aussi, porté atteinte à ce droit en vendant les appareils. Le Tribunal admet néanmoins qu'elle est ou bien l'auteur indirect du dommage, pour autant que l'usager privé n'a pas commis sciemment l'infraction, ou bien co-auteur de ce dommage, s'il y a eu faute. Car la défenderesse, en offrant ses appareils, a mentionné expressément qu'ils pouvaient servir à l'enregistrement de disques phonographiques et d'émissions radiophoniques. C'est d'ailleurs là une des fins principales de l'appareil et, pour de nombreuses personnes, le motif véritable de l'acquisition. Il en résulte que la défenderesse doit imposer aux acheteurs l'obligation de ne pas employer les appareils d'une manière telle qu'il y ait atteinte au droit d'auteur. Le Tribunal invoque à cet égard la jurisprudence relative à la violation indirecte de brevets, selon laquelle personne n'a le droit de mettre en circulation des appareils qui ne peuvent normalement être employés qu'en violant un brevet, à moins que l'on ne se soit assuré que les preneurs ont obtenu l'autorisation de l'ayant droit au brevet¹⁾.

Il serait prématuré de prendre position à l'égard de ce jugement, car il n'a pas encore force de chose jugée. Selon toute probabilité, l'affaire sera portée devant la Cour fédérale de justice.

c) Un autre procès fondamental est en cours, qui soulève la question de savoir si, aux termes de l'article 15, alinéa 2, la photocopie peut être licite. Jusqu'à présent, seule la juridiction de première instance a rendu un jugement.

La défenderesse, une grosse entreprise d'électricité, établit des photocopies pour certaines parties des périodiques qu'elle reçoit — texte complet ou fragments d'articles, chroniques, etc. — et les communique à ses employés. Le *Börsenverein deutscher Verleger- und Buchhändlerverbände* (Bourse des éditeurs et libraires allemands), invoquant le préjudice subi par les éditeurs qui lui ont cédé leurs droits, demande que

soit interdite la confection de photocopies ou de microcopies lorsqu'il s'agit de périodiques parus pendant l'année en cours ou l'année précédente, et poursuit la défenderesse en dommages-intérêts.

Par son jugement du 11 juin 1953, le *Landgericht* de Francfort-sur-le-Mein donne en substance gain de cause au demandeur.

A son avis, la disposition d'exception de l'article 15, alinéa 2, est bien applicable à la photocopie. Le Tribunal ne tranche pas la question de savoir s'il est en principe possible d'attribuer au terme « reproduction » des sens différents dans le premier et le deuxième alinéas de l'article 15. Il mentionne le jugement du *Landgericht* de Berlin, dont nous venons de parler, mais ajoute que l'article 15, alinéa 2, rend libres également les procédés mécaniques de reproduction et doit donc s'appliquer à la photocopie. On ne peut pas dire, déclare-t-il, qu'il s'agisse là d'une méthode qui, du point de vue technique, soit très différente de celles que l'on connaissait en 1901.

En revanche, le Tribunal se prononce négativement sur la question de l'usage personnel, et il se fonde pour cela sur des considérations d'ordre général concernant le droit d'auteur. A son avis, la disposition d'exception de l'article 15, alinéa 2, qu'il faut interpréter dans un sens strict, trouve sa limite lorsque sont en jeu les intérêts de l'auteur, lesquels doivent avoir le pas sur tous les autres; lorsque les droits de l'auteur sont exploités, ils ne doivent pas subir d'atteinte essentielle. C'est selon les circonstances qu'il convient de décider si un préjudice important a été ou non causé; en tout cas, la limite est dépassée, estime le Tribunal, lorsque la reproduction revêt un caractère courant et régulier. La photocopie courante de périodiques porte préjudice à l'éditeur. Or, le demandeur lui-même a limité ses prétentions, en se basant sur la valeur que la nouveauté donne au périodique: il s'est borné à requérir l'interdiction de la photocopie pour les numéros parus durant l'année civile en cours et l'année précédente. Dans ces limites, la demande d'interdiction est fondée; la défenderesse a dû également le reconnaître. Elle n'a pas seulement porté atteinte objectivement au droit d'auteur, mais encore agi d'une manière fautive, et doit donc des dommages-intérêts. Ce jugement, dans lequel le Tribunal, pour trancher la question de l'usage personnel, ne se fonde pas sur la situation du contrevenant, mais se place au point de vue des intérêts de l'auteur, appellerait maintes observations. Toutefois, comme, là encore, la décision prise n'a pas encore force de chose jugée, l'on ne saurait prendre position.

Le résultat est donc le suivant: dans les trois cas examinés ci-dessus, les ayants droit des auteurs ont eu gain de cause. Pour autant que la thèse de l'usage personnel a pu être réfutée, les tribunaux ont admis que l'article 15, alinéa 2, était en principe applicable; dans le cas contraire, l'application de principe de cette disposition a été rejetée. La question ne pourra être élucidée définitivement que lorsque la Cour fédérale de justice se sera prononcée sur ces deux affaires fondamentales.

(A suivre.)

Prof. Dr de BOOR
Göttingen

¹⁾ Cf. arrêt du *Reichsgericht*, 1^{re} chambre civile, du 5 octobre 1935, vol. 149, p. 12 et suiv.

Lettre de France

Sommaire : I. Généralités. — II. Oeuvres protégées: architecture, arts appliqués, photographie, plaidoiries, titres. — III. Sujets du droit d'auteur. — IV. Droit moral. — V. Droit pécuniaire sous ses diverses formes: adaptation, collaboration, emprunt; commande; responsabilité des auteurs; sociétés de perception; droit de reproduction, contrat d'édition graphique; enregistrement mécanique; radiodiffusion; cinéma-tographie. — VI. Droit international.

Le droit d'auteur suscite actuellement une abondante jurisprudence qui se rapporte aux points les plus divers. Une certaine opposition se révèle entre les propriétés littéraire et artistique d'une part, industrielle de l'autre; cette dernière suscite un certain nombre de litiges, mais il semble que les questions soulevées soient essentiellement de fait et ne mettent pas en cause les règles traditionnelles. Incontestablement, le droit d'auteur évolue très vite; le temps d'arrêt et les conditions d'une stabilisation provisoire n'apparaissent pas encore. Nous nous proposons de signaler à ceux qui veulent nous faire l'honneur de nous lire les événements les plus marquants de l'année passée, en suivant un plan systématique emprunté à un traité destiné à paraître prochainement sous les signatures de M^e Boutet, M. Saporta et l'auteur de la présente lettre, plan qui est le suivant: généralités, objets du droit d'auteur, sujets, droit moral, droit pécuniaire sous ses diverses formes et sanctions, droit international privé, droit fiscal.

I. Généralités

Il nous faut signaler à ce titre le nouvel ouvrage du Professeur Desbois, *La propriété littéraire et artistique* (Armand Colin, Paris 1953); nous renvoyons au compte rendu paru dans le *Droit d'Auteur* de cette année, p. 40. Nous relevons l'article de M. Parès sur la conception française du droit d'auteur (*Revue internationale du droit d'auteur*, 1954, p. 3), dans lequel cet éminent spécialiste oppose la tradition française aux conceptions anglo-saxonnes.

Nous notons encore la suite d'articles publiés dans la *Bibliographie de la France*, organe du Cercle de la librairie, sous le titre « La propriété littéraire, notions pratiques », par M. P. Monnet, dans lequel cet auteur analyse la matière en insistant spécialement sur les points concernant les rapports entre créateurs et éditeurs.

Il nous appartient enfin d'attirer tout particulièrement l'attention sur le traité du Professeur Savatier, intitulé *Le droit de l'Art et des Lettres; les travaux des Muses dans les balances de la Justice* (Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris 1953). M. Savatier n'entend pas se livrer à une étude exhaustive du droit d'auteur, mais donne des aperçus si larges et si nombreux qu'il laisse dans l'ombre peu de problèmes. Il se montre très strictement fidèle aux principes qu'admet généralement la doctrine française et spécialement à l'inaliénabilité du droit moral. M. Savatier consacre une première partie aux rapports des droits moraux et pécuniaires, aux conséquences résultant de l'existence du droit moral dans les contrats passés avec les tiers pour l'exploitation de l'œuvre et sur le régime matrimonial. La seconde partie a trait au domaine du droit d'auteur; se posent alors les questions de la photographie, de la cinématographie, des artistes exécutants; un chapitre spécial se rapporte à l'exploitation des œuvres par le théâtre, le disque et la radiodiffusion.

Par sa précision, sa richesse et son originalité, le livre de M. Savatier captivera l'attention des juristes.

II. Objets du droit d'auteur. Oeuvres protégées

Nous distinguerons les œuvres originales et dérivées, puis les limitations à la protection, procédant par ordre alphabétique à l'intérieur de chaque groupe.

A) Oeuvres premières

a) *Architecture*. — Il suffit de rappeler une décision déjà rapportée au *Droit d'Auteur* pour indiquer les commentaires nouveaux dont elle a fait l'objet. Le Tribunal civil de la Seine a jugé à bon droit que la personne qui photographie un château sans l'agrément de son propriétaire et architecte viole à la fois le droit de propriété sur le bien corporel et le droit d'auteur sur la création artistique que constitue l'aspect du bâtiment (*Gaz. du Palais*, 1^{er} mars 1952, 2, 164; *Droit d'Auteur*, « Lettre de France », 1953, p. 120). Cette solution est approuvée par le Professeur Desbois (*Revue trim. de droit commercial*, 1953, p. 918), sous cette réserve que la photographie serait licite si elle était prise de la voie publique et qu'elle ait pour objet le site, non point le château en soi.

b) *Oeuvres d'art appliquées à l'industrie*. — Les œuvres d'art appliquées à l'industrie suscitent une doctrine et une jurisprudence abondante.

Il faut citer, pour la doctrine, l'article de M. Duchemin: « La protection des œuvres d'art appliquées à l'industrie » (*Revue internationale du droit d'auteur*, 1953, p. 91). La question étudiée par M. Duchemin est celle de savoir si la loi du 14 juillet 1909, relative à la protection et au dépôt des dessins et modèles, doit être abrogée, seuls les textes relatifs à la propriété littéraire et artistique demeurant applicables, ou modifiée. M. Duchemin incline en faveur de la seconde solution, estimant que cette loi, dûment simplifiée pour être d'une application moins onéreuse, doit rendre des services que l'on ne peut attendre des lois relatives au droit d'auteur.

Les décisions notables sont les suivantes:

Selon un arrêt rendu par la Cour de Colmar le 12 juillet 1952 (*Ann. prop. ind.*, 1953, p. 216), est protégée par les lois de 1793 et de 1909 la figure constituée par un couple alsacien en bois peint, suspendu par une ficelle à une agrafe, à laquelle est accroché un cœur, avec l'inscription « Alsace »; il en est ainsi parce que l'originalité exigée par la loi est toute relative et que la qualité esthétique de la création n'intervient pas. La création étant protégée en soi, le dépôt n'étant qu'un moyen de prouver l'antériorité, la divulgation antérieure ne fait pas perdre la protection.

La Cour de Nancy, dans un arrêt du 8 février 1952, refuse la protection à un dessin publicitaire représentant un homme vêtu d'un complet droit, faute d'originalité, mais condamne le défendeur pour concurrence déloyale. Cette décision mérite approbation. Il n'y a pas droit d'auteur, faute d'une création originale (*Ann. prop. ind.*, 1953, p. 132, rapporté dans la « Lettre de France » de M^e Vaunois, *Droit d'Auteur*, 1953, p. 130).

La Cour de Paris, en son arrêt du 9 mars 1953 (*Revue internationale du droit d'auteur*, 1953, p. 124), fait une application intéressante du principe selon lequel la protection est accor-

dée au titre des brevets d'invention et non des dessins et modèles lorsque la forme nouvelle comporte un effet technique et non seulement esthétique. Il est rappelé tout d'abord que la preuve du fait qu'il y aurait effet technique incombe à qui invoque la nullité du dessin ou modèle comme telle. Il est statué ensuite au fond dans les termes suivants :

Mais considérant que le Tribunal paraît avoir oublié que la protection d'une invention par un brevet n'exclut pas la protection, par un dépôt de modèle, d'une forme de réalisation de ce brevet; que la non-protection du modèle, par la loi du 14 juillet 1909, n'intervient que si la preuve est rapportée de ce que les éléments constitutifs de la nouveauté du modèle sont inséparables de ceux de l'invention; que les sociétés intimées ne rapportent pas cette preuve; qu'en effet, toutes les carrosseries protègent les éléments mécaniques de la machine et assurent le confort relatif du conducteur; que certains éléments de forme de la carrosserie sont nécessairement conditionnés par ces nécessités pratiques mais qu'il ne s'ensuit pas que tous les éléments de forme de la carrosserie et spécialement, comme en l'espèce, les éléments constitutifs de la physionomie propre du modèle, caractérisant sa nouveauté, sont inséparables du résultat de protection et de confort recherché; que le modèle déposé par la société appelante, tel qu'il apparaît des photographies qui le définissent, comporte une physionomie propre et nouvelle caractérisée par l'aspect général et la ligne de l'objet représenté; que les sociétés intimées ne tentent même pas, dans leurs écritures, de démontrer en quoi les éléments constitutifs de cette ligne et de cet aspect seraient précisément inséparables des réalisations de protection et de confort, définies dans le modèle d'utilité; que, d'ailleurs, lesdites sociétés, en concluant à la confirmation, se réclament des constatations du jugement concernant les différences d'aspect des scooters et n'ont jamais songé à prétendre que la machine « Lambretta », quoique différente, dit le jugement, de celle faisant l'objet du modèle, n'assure pas comme celle-ci, et comme beaucoup d'autres, la protection des organes mécaniques et le confort du conducteur;

Considérant que l'applicabilité invoquée de l'alinéa 2 de l'article 2 de la loi précitée n'étant pas démontrée, le modèle critiqué doit être déclaré valide conformément aux conclusions de la société appelante...

Dans un jugement du 23 mars 1953, le Tribunal de commerce de la Seine décide que le juge civil est compétent comme le juge pénal pour statuer sur les conséquences civiles d'une contrefaçon ayant un dessin ou modèle pour objet et ordonner la confiscation des objets contrefaits. Il décide aussi que le façonnier, fabriquant pour le compte du contrefacteur, est lui-même contrefacteur, le défaut de se renseigner étant constitutif d'une mauvaise foi, qui est présumée en cette matière (*Revue internationale du droit d'auteur*, 1954, p. 112).

c) *Photographie*. — Le Tribunal de commerce de la Seine, par un jugement du 24 avril 1953 (*Revue internationale du droit d'auteur*, 1954, p. 114), décide qu'une photographie d'information prise par un reporter dans le feu d'une action militaire, sans qu'il soit justifié d'un choix de caractère esthétique, mais étant seulement relevé le fait que « le reporter photographique manifeste incontestablement sa personnalité en captant... les scènes les plus saisissantes des événements...; que l'esprit d'opportunité dont il fait preuve, le pittoresque et le dramatique de la situation... confèrent à son œuvre une empreinte personnelle, lui donnant droit à une propriété particulière ». Cette solution est critiquable. Une photographie, intéressante en tant qu'elle relate l'actualité mais ne comportant aucun choix esthétique, ne présente pas l'originalité qui caractérise l'œuvre artistique et fonde la protection. Ce jugement étend la protection par rapport aux décisions antérieures et le fait de manière à notre sens excessive; il faut attendre des sentences nouvelles pour être fixé sur le point de savoir si la jurisprudence s'établit définitivement en ce sens (cf. R. Plaisant, *Jurisclasseur*, fasc. 4, n° 84).

d) *Plaidoiries*. — Il faut rappeler le jugement pris par le Tribunal civil de la Seine le 24 avril 1952 (cf. *Droit d'Auteur*, 1953, p. 119, commentaire de M^e Vaunois), rapporté à la *Semaine juridique*, 1953.7416, avec une note de R. Plaisant.

B) *Oeuvres dérivées*

Le Tribunal civil de la Seine a rendu une décision relative aux anthologies (5 novembre 1953; *Revue internationale du droit d'auteur*, 1954, p. 111). Le point mérite d'être noté, car il n'est en droit français ni texte, ni même de jurisprudence relative à la matière. Il est jugé à juste titre que l'auteur d'une anthologie est titulaire d'un droit de propriété littéraire, mais que celui-ci n'a pour objet que « le choix, le groupement, l'assemblage, une ordonnance et une présentation », si bien qu'il n'a aucune prérogative à exercer sur les œuvres originales qu'il cite outre l'autorisation qui lui a été donnée et qu'il ne peut les utiliser en aucune façon hors la licence qui lui a été concédée.

e) *Titres*. — L'ordonnance de référé rendue par le Président du Tribunal civil de la Seine le 17 octobre 1952, interdisant l'utilisation du titre *Délivrez-nous du bien*, considéré comme œuvre littéraire, a été rapportée depuis au *Dalloz* 1952.767 et à la *Revue trim. de droit commercial*, avec un commentaire de M. Desbois (1953, p. 672)¹⁾. Cet éminent auteur approuve la décision au fond, mais la critique quant à la procédure, estimant que le juge des référés dépasse les limites de sa compétence. La chose est exacte, mais la compétence du juge des référés est en pratique étendue de manière fort heureuse par une jurisprudence constante.

Il faut signaler le jugement du Tribunal civil de la Seine, du 31 décembre 1951 (D. 52.156; *Revue trim. de droit commercial*, 1953, p. 674, commentaire Desbois), et l'arrêt de la Cour de Paris, du 1^{er} juin 1953 (D. 53.526), relatifs au titre *L'Observateur*. Il est décidé à bon droit que nul ne peut donner à un périodique un titre susceptible de créer une confusion avec un autre organe ayant précédemment adopté un titre similaire. Cette protection est conférée par l'action en concurrence déloyale, le titre ne constituant pas une création originale.

III. Sujets du droit d'auteur

L'arrêt rendu par la Cour de Paris dans l'affaire de la succession laissée par le peintre Bonnard a fait l'objet de nombreux commentaires depuis celui de M^e L. Vaunois (cf. *Droit d'Auteur*, 1953, p. 131). Il faut indiquer la chronique de M. Desbois à la *Revue trim. de droit commercial*, 1953, p. 431, la note de M^e Mathely aux *Ann. prop. ind.*, 1953, p. 58, et celle de M. Mazeaud à la *Semaine juridique* (J. C. P. 1953.7427). Ce procès n'est pas terminé et sans doute aurons-nous l'occasion d'en traiter à nouveau.

IV. Droit moral

Il suffit de renvoyer à la rubrique cinématographie, p. 80, col. 1, ci-dessous.

V. Droit pécuniaire sous ses diverses formes

A) *Adaptation. Collaboration. Emprunt*. — L'arrêt rendu par la Cour de Paris le 17 juillet 1953 (cf. *Droit d'Auteur*,

¹⁾ Cf. *Droit d'Auteur*, 1953, p. 134. (*Réd.*)

1953, p. 150; *Revue internationale du droit d'auteur*, 1954, p. 106, et commentaire Vilbois, p. 47: « Une controverse sur les droits cinématographiques de *La Tosca* ») mérite de retenir l'attention, à plusieurs titres¹⁾.

Le film italien *Devant lui tremblait tout Rome*, sur la résistance italienne contre l'Allemagne, comporte certaines scènes reprises sans modification de l'opéra *La Tosca*; la projection de ces emprunts dure au total 31 minutes, ce qui est notable. L'opéra *La Tosca* est l'adaptation au théâtre d'une tragédie originale créée par Victorien Sardou, qui autorisa cette utilisation de son œuvre, mais ne participa aucunement à l'élaboration de la création dérivée, bien que celle-ci ait été publiée sous son nom, joint à celui de Puccini, compositeur, Illica et Giacosa, rédacteurs du livret, sans aucune précision. Les héritiers Sardou exigèrent une redevance à raison de l'utilisation ainsi faite de l'œuvre.

La première question qui se pose est celle de savoir si Sardou est co-auteur de l'opéra, s'il y a collaboré. La Cour admet à juste titre qu'il n'y a pas collaboration, faute d'une participation personnelle à la création.

La seconde question qui se pose est celle de savoir s'il y a adaptation. Il est clair qu'il y a adaptation et naissance d'une œuvre dérivée en ce qui concerne l'opéra. Il est non moins clair qu'il n'y a pas adaptation mais emprunt, transposition partielle, pure et simple, en ce qui concerne le film.

La troisième question qui se pose est celle de savoir si les héritiers Sardou peuvent faire valoir un droit sur le film à raison de l'emprunt. Deux difficultés apparaissent alors. La première est celle de savoir si Sardou a cédé la totalité de ses droits sur l'œuvre adaptée. La seconde est celle de savoir si, à supposer qu'il n'ait pas cédé la totalité de ses droits, il peut prétendre à quelque chose à raison de l'emprunt fait à l'opéra.

Résoudre la première difficulté oblige à interpréter le contrat passé entre Sardou et la Société Ricordi, éditeur de l'opéra. Le contrat est conçu en termes à la fois larges et vagues. Aucune précision n'est donnée; naturellement, le cas du cinéma n'est pas prévu. Le tribunal a débouté les héritiers Sardou en se fondant sur une interprétation libérale. La Cour leur a donné raison en se fondant sur une interprétation stricte. Faut-il en conclure que la jurisprudence française interprète systématiquement de manière restrictive les contrats ayant pour objet la cession de droits d'auteur? (*pro*, Matthysens, *Inter-Auteurs*, 1953, p. 108). Il est un précédent classique, l'arrêt rendu par la Cour de cassation le 10 novembre 1930 (cf. *Droit d'Auteur*, 1931, p. 100, « Lettre de France »; *Dalloz, périodique*, 1932, I, p. 29), s'en tenant à l'interprétation étroite lorsqu'il s'agit de savoir si la cession du droit d'édition par un contrat antérieur à l'apparition du phonographe comporte celle de l'enregistrement mécanique. Telle semble bien être la tendance générale. Cependant, cette règle ne peut être appliquée sans nuance. Elle se heurte en effet au principe général selon lequel les contrats doivent être interprétés de bonne foi (art. 1134 du Code civil); le juge ne peut donc pas restreindre arbitrairement la portée d'une convention. En matière de contrat d'édition, il est fort difficile de savoir s'il y a toujours lieu à interprétation étroite (R. Plaisant, *Jurisclasseur*, fasc. 13, n° 29 et suiv.; Rault, *Le contrat*

d'édition, p. 417). M. Vilbois, dans son article, estime qu'il n'y a pas eu cession de droit d'auteur, mais simple licence à des fins limitées. L'idée est très intéressante, mais elle est nouvelle; jusqu'à ce jour, en matière de propriété littéraire, contrairement à ce qu'il en est en matière de propriété industrielle, la distinction entre la licence, transfert de jouissance, et la cession, transfert de la propriété, n'a pas été faite à notre connaissance. Il serait très souhaitable de l'introduire en droit français, car elle paraît correspondre à la réalité des faits.

Reste la deuxième difficulté. Sardou n'ayant pas cédé tous ses droits sur l'opéra dérivé de sa tragédie, a-t-il un droit sur l'œuvre troisième dérivée de l'opéra? Telle est, semble-t-il, la solution admise en France et consacrée par la Convention de Berne en son article 14, alinéa 3. Le problème n'est pas entièrement réglé pour autant, car, en l'espèce, il y a un emprunt, il n'y a pas d'adaptation. Sardou a cédé tous ses droits sur l'opéra; il conserve, eu l'absence d'une clause contraire, un droit sur les adaptations de l'opéra parce que celles-ci, par l'intermédiaire de l'opéra, participent de la tragédie; il n'est rien de tel s'agissant d'un simple emprunt. Il est vrai que cet emprunt comporte une transposition dans un art différent; est-ce suffisant pour fonder la résurrection du droit d'auteur? Nous avouons n'être pas plus convaincu que ne semble l'être M. Vilbois lui-même.

Il est permis de se demander si l'extension indéfinie du droit d'auteur ne présente pas certains dangers à échéance plus ou moins longue, surtout lorsque la stricte logique juridique ne l'impose pas.

B) *Commande*. — La question se pose de déterminer l'auteur de l'œuvre créée sur commande, celui qui la commande ou celui qui l'exécute? Est auteur celui qui a conçu, mais le problème n'est pas réglé pour autant, car l'originalité dans l'exécution suffit à donner naissance au droit d'auteur; la jurisprudence est libérale, la doctrine l'est plus encore (Desbois, *Le droit d'auteur*, p. 95); telle est la situation, bien que personnellement nous inclinions à plus de rigueur. Il en résulte que l'auteur de la commande ne jouit seul de la propriété artistique que dans l'hypothèse où son co-contractant exécute de manière mécanique. Cette solution est celle adoptée par la Cour de Lyon en son arrêt du 19 février 1952 (*Ann. prop. ind.*, 1953, p. 135).

C) *Responsabilité des auteurs*. — Cette matière délicate suscite une jurisprudence relativement abondante en ces dernières années. La multiplication des œuvres, la multiplication des moyens de diffusion, la vivacité des passions prêtent à de pareils procès.

a) Jadis, les juges se montraient d'une extrême prudence. Dans un arrêt récent rendu par la Cour de cassation, le 27 février 1951 (*Ann. prop. ind.*, 1951, p. 31; D. 1951.329, note Desbois; J. C. P. 1952.6193, note Mihura; et encore Carbonnier, *Chronique*, D. 1951.105), la juridiction suprême condamna un auteur pour atteinte à la vérité historique, sans que la mauvaise foi ou l'intention de nuire fût prouvée, alors même qu'elle paraissait assez claire en fait, parce que celui-ci avait écrit une histoire de la radiodiffusion sans même mentionner le nom de Branly. Le doyen Carbonnier indique à ce propos qu'un ecclésiastique aurait écrit sous la Restauration

¹⁾ Cf. *Droit d'Auteur*, 1953, p. 150. (*Réd.*)

une histoire de la France entre 1790 et 1815 sans faire allusion à Napoléon. Dès lors, une grande incertitude apparaît. Limiter la responsabilité au cas où la mauvaise foi est prouvée est, à coup sûr, dérogoratoire au droit commun; peut-être les juges, qui souvent manifestent une hardiesse toute prétorienne mais fort heureuse en ce domaine, pourraient-ils se fonder sur les nécessités tenant à la liberté de l'information pour statuer ainsi. Ne pas admettre une telle limitation conduit à faire des tribunaux les arbitres de la vérité historique, tâche plus difficile et plus dangereuse encore que celle d'arbitres esthétiques, dont la loi française les décharge.

Le Tribunal civil de Nantes fut récemment appelé à statuer sur le cas d'un livre historique consacré aux villes de Nantes et de St-Nazaire, dont l'auteur passerait sous silence les faits de la Résistance et insisterait sur certains excès commis par celle-ci (*Gaz. du Palais*, D. 1953.656). Il condamne en relevant la « malice intentionnelle », mais n'apporte aucune preuve de son existence et se réfère de plus à la faute pure et simple, non intentionnelle, tenant au fait que l'auteur n'a pas exposé tous les événements et a procédé à un choix qui serait manifestement partial, et qui suffit à engager la responsabilité selon le droit commun. Cette décision mérite donc les critiques formulées ci-dessus.

b) Un arrêt rendu par la Cour de Paris, le 6 janvier 1953, en matière de critique théâtrale (*Ann. prop. ind.*, 1953, p. 70; D. 1953.198; note Lalou) mérite entière approbation; nous citons un passage caractéristique qui nous paraît dispenser de commentaire¹⁾:

Or, considérant que rien dans les trois articles de presse incriminés, publiés par l'appelante dans *Cité Soir* le 4 juin 1946, dans la *Marseillaise* le 2 janvier 1947 et dans *Combat* le 1^{er} juillet 1949, sur des spectacles chorégraphiques qui d'ailleurs, d'après les documents de la cause, apparaissent avoir été à l'époque très vivement discutés, ne permet d'y voir un abus des droits du critique;

Considérant que si, dans *Cité Soir*, le 4 juin 1946, parlant des danses de dame Solane, l'appelante, après des appréciations élogieuses, continue en ces termes: « Elle est très belle, et ses mouvements sont harmonieux. Mais dans tout ce qu'elle fait, elle semble poser pour des peintres et des sculpteurs et vouloir dire: voyez comme je suis belle. Elle montre d'ailleurs généreusement son corps sculptural. Il ne paraît pas y avoir d'autre but dans son „Saint-Sébastien sous les flèches”, dans lequel on chercherait vainement une autre explication »; ce passage, pour sévère qu'il puisse être, n'excède nullement le droit d'un critique d'exprimer sa désapprobation, qui apparaît avoir été en l'occurrence vive et parfaitement sincère, de ce qui lui apparaît relever, chez une danseuse, d'une certaine complaisance dans l'exhibition de sa beauté physique;

Considérant qu'on ne saurait davantage trouver de faute en ce que, dans la *Marseillaise* du 2 janvier 1947, revenant sur la même impression qu'elle paraît avoir fortement ressentie, l'appelante exprime son regret de ce que la danse de dame Solane, comparée à ce qu'elle était naguère, apparaisse désormais « consister essentiellement à faire admirer son corps sculptural sous tous ses angles, jusqu'à l'inconvenance »;

Considérant que semblables appréciations, dont rien ne permet d'admettre qu'elles ne soient pas émises en toute loyauté et ne rendent pas sincèrement l'impression spontanée du critique, ne sauraient être regardées comme abusives, dans le compte rendu d'un spectacle de danses où l'élément physique et plastique tient nécessairement une place tout à fait prépondérante et s'offre au premier chef au jugement du spectateur.

c) Il faut enfin citer un arrêt de la Cour de cassation (17 juillet 1953, *Gaz. du Palais*, 1953.2.307) relatif au cas d'un journal qui taisait systématiquement le nom d'un avocat dans ses comptes rendus judiciaires. Il est décidé que la responsabilité de cet organe n'est pas engagée, en l'absence de

toute intention de nuire et de tout devoir professionnel obligeant à renseigner de manière complète.

La lecture de ces différents arrêts conduit donc à penser, jusqu'à plus ample informé, que l'arrêt du 27 février 1951 n'implique pas une évolution jurisprudentielle, qui serait redoutable, et que la Cour de cassation, suivie par les autres juridictions, entend rester dans la réserve qui est traditionnellement la sienne en la matière.

D) *Sociétés de perception*. — Plusieurs décisions ont statué au sujet de la *Sacem* (Lyon, 26 mai 1952 et 23 octobre 1952; Angers, 18 juin 1952; Seine, 12 mars 1952, inédits; Commentaire Desbois, *Revue trim. de droit commercial*, 1953, p. 120). Deux questions essentielles étaient posées: la première est celle de savoir si la *Sacem* constitue une société, la seconde est celle de savoir si la *Sacem*, dans les contrats d'abonnements qu'elle passe, peut valablement stipuler le paiement d'une redevance à raison de l'exécution d'œuvres n'appartenant pas au répertoire de la société.

Ces deux questions avaient déjà été soumises au juge et les solutions données par les juridictions susindiquées sont conformes à celles précédemment adoptées. La *Sacem* constitue une société civile; il y a en effet: 1° *affectus societatis*; 2° un apport qui consiste principalement, pensons-nous, en le droit exclusif de procéder à la perception des droits d'auteur; 3° participation aux bénéfices et aux pertes. La *Sacem* est libre de subordonner l'usage de son répertoire au paiement d'une redevance à raison du fait qu'il est exécuté des œuvres ne lui appartenant pas; la liberté des conventions suffit à valider cette clause en l'absence de toute disposition contraire dans la loi (cf. R. Plaisant, *Jurisclasseur*, fasc. 12, nos 17 et suiv.).

E) *Le droit de reproduction. Le contrat d'édition graphique*. — Le contrat d'édition graphique donne toujours naissance à une jurisprudence abondante qui suscite un double intérêt: en soi, pour les rapports entre auteurs et éditeurs, de manière générale du fait que ce contrat est le plus anciennement pratiqué, par conséquent le mieux connu de tous ceux concernant le droit d'auteur.

a) Un jugement rendu par le Tribunal civil de la Seine, le 28 mars 1952 (*Gaz. du Palais*, 1952.1.418; Commentaire Desbois, *Revue trim. de droit commercial*, 1952, p. 118), a traité à la preuve du contrat. Se fondant sur le caractère consensuel de celui-ci, le juge décide que le contrat est valable et que l'éditeur est tenu de publier, bien qu'il n'y ait pas d'écrit mais seulement un commencement de preuve par écrit résultant d'une lettre adressée par l'éditeur à l'auteur. Le tribunal considère de plus comme une avance sur redevance le versement d'une somme de 15 000 francs, que l'éditeur qualifie d'indemnité payée par lui à raison de l'immobilisation du manuscrit. La décision paraît exacte, bien que libérale en ce qui concerne la preuve. Elle est au contraire critiquable au fond, car il semble que l'un des éléments essentiels du contrat, à savoir la rémunération de l'auteur, fait défaut, de telle sorte qu'il n'y a pas accord de volonté suffisamment complet pour que le contrat se forme. On ne voit guère comment le juge réglerait cette difficulté au cas, improbable en fait, où l'éditeur exécuterait le contrat. (En ce sens, M. Desbois précité.)

¹⁾ Cf. *Droit d'Auteur*, 1954, p. 38. (Réd.)

b) Par jugement du 10 juillet 1951, confirmé par la Cour de Paris le 12 mai 1952 (*Ann. prop. ind.*, 1953, p. 311), le Tribunal civil de la Seine applique le principe, déjà invoqué dans l'affaire de *La Tosca*, selon lequel les cessions ayant pour objet le droit d'auteur, et spécialement le contrat d'édition, doivent être interprétées étroitement. L'éditeur auquel Aristide Bruant a cédé le droit de publier des œuvres musicales ne peut éditer que sous la forme musicale et non sous la forme d'un recueil de chansons. Le tribunal décide en termes formels: « qu'en matière d'édition, l'interprétation doit être stricte » et la Cour confirme. Il semble donc que la jurisprudence incline plus nettement encore que par le passé dans ce sens. Il faut cependant remarquer que le litige se posait en termes défavorables pour l'éditeur, taxé de contrefaçon pour diverses raisons de fait, si bien que la portée de la décision n'est peut-être pas aussi grande que le donne à penser sa lettre.

c) Trois décisions se rapportent à l'obligation de publier incombant à l'éditeur.

La première est un arrêt rendu par la Cour de Paris, le 8 juillet 1953 (*Revue internationale du droit d'auteur*, 1954, p. 104), pour clore le litige Montherlant-Grasset (Paris, 7 novembre 1951; D. 1951.759; *Revue trim. de droit commercial*, Commentaire Desbois). Le passage caractéristique mérite d'être cité:

Considérant que de Montberlant était lié par plusieurs conventions aux Editions Bernard Grasset et notamment par le contrat du 27 juillet 1934 qui concernait tout ce que de Montberlant devait écrire pendant 8 ans;

Considérant que l'article 9 de ce contrat décidait qu'au cas où l'éditeur, sommé de le faire, refuserait, dans les 6 mois qui suivront l'épuisement d'un tirage d'un des ouvrages faisant l'objet de ce contrat, de procéder à l'impression d'un tirage nouveau, l'auteur reprendrait la libre disposition de l'ouvrage;

Considérant que les droits d'auteur étaient également fixés par cette convention;

Considérant que, dès 1942, date d'expiration de ce contrat, de Montherlant s'inquiéta de ce qu'il ne recevait pas les droits d'auteur fixés et de ce que ses œuvres n'étaient pas réimprimées comme convenu; que ces réclamations, qui n'eurent pas plus de succès les unes que les autres, s'échelonnèrent jusqu'en 1948;

Considérant qu'il pouvait penser qu'il s'agissait là d'une mesure délibérément voulue par Grasset qui, le 1^{er} février 1942, avait, dans une lettre où il demandait le renouvellement du contrat, écrit: « Ne pas traiter sans délai pour le renouvellement de votre contrat général, c'est vous exposer à être privé de tous vos gains réguliers et à laisser oublier toute votre œuvre à ce jour »;

Considérant qu'un contrat d'édition aussi général que celui dont il s'agit est une convention par laquelle l'auteur confie à l'éditeur son patrimoine matériel et intellectuel à gérer et à exploiter et son art à protéger; qu'il n'est pas permis à l'éditeur de disposer arbitrairement de ce patrimoine et de le gérer comme s'il en était le seul maître;

Considérant que l'éditeur avait, en vertu des conventions, le devoir d'imprimer et d'avoir toujours des exemplaires en vente, qu'il devait exploiter et diffuser;

Considérant que, par son arrêt de céans du 7 novembre 1951, la Cour d'appel de Paris a déclaré que Grasset, en n'agissant pas ainsi, a commis des fautes graves de nature, si elles étaient prouvées, à faire prononcer, en vertu de l'article 1184 du Code civil, la résiliation des conventions; que l'expertise susvisée, ordonnée par l'arrêt du 7 novembre 1951, avait justement pour but de déterminer la réalité de ces fautes.

Les experts ayant constaté que la maison Grasset a commis une faute en ne réimprimant pas, ayant également constaté que M. de Montherlant a commis certaines fautes, mais de moindre importance, prononce la résiliation du contrat aux torts du premier contractant et le condamne à payer des dommages-intérêts.

La seconde décision émane du Tribunal civil de la Seine (16 décembre 1953; *Gaz. du Palais*, 5 février 1954). Elle complète heureusement la précédente, car elle se rapporte à l'exercice, par l'éditeur, du « droit de préférence » stipulé au profit de celui-ci sur les œuvres à venir. Nous reproduisons le sommaire donné par la *Gazette du Palais*:

La clause dite « de préférence », inscrite dans un contrat d'édition et stipulant que l'auteur s'engage à présenter à l'éditeur sa production littéraire mais que ce dernier pourra souverainement retenir ou refuser un ou plusieurs ouvrages, est licite; elle constitue une prérogative accordée à l'éditeur qui a accepté le risque du lancement du premier roman d'un auteur parfois inconnu, et l'option que celui-ci donne n'est que la contre-partie du risque encouru et des sacrifices consentis par son co-contractant.

L'acte abusif est celui qui est accompli sans aucun intérêt réel et qui apparaît comme intentionnellement nocif; la mauvaise foi peut encore résulter de l'imprudence ou de la négligence coupables commises dans l'exercice du droit et de nature à nuire aux intérêts d'autrui.

Tel n'est pas le cas lorsque l'éditeur, qui a refusé successivement 4 manuscrits, justifie qu'ils ont fait l'objet d'une lecture attentive, de demandes de coupures et de corrections, et que la décision définitive de refus paraît avoir été prise après une étude sérieuse, sans légèreté, et en tous cas sans aucune intention de nuire.

Mais après avoir sollicité l'auteur de poser sa candidature à un prix littéraire en présentant un manuscrit qui a subi, avec succès, la première épreuve éliminatoire, l'éditeur qui a refusé d'imprimer les 1000 exemplaires exigés par le règlement du concours pour être soumis aux jurés chargés d'attribuer le prix, a commis une faute qui a empêché l'auteur de courir sa chance et qui, en outre, l'a privé de la publicité qui serait résultée de la lecture de son œuvre par 1000 lecteurs.

d) La troisième décision (Trib. civ. Seine, 3 mars 1952; D. 1952.429; commentaire Desbois; *Revue trim. de droit commercial*, 1952, p. 118) applique également le principe selon lequel l'éditeur a l'obligation de publier, mais constitue pour l'essentiel une solution d'espèce relative à l'interprétation des clauses par lesquelles était fixé le montant de la rémunération due à l'auteur. Nous ne faisons donc que la mentionner.

F) *Enregistrement mécanique*. — Nous ne faisons que mentionner l'arrêt rendu par la Cour de Bruxelles le 9 mai 1953 en ce qui concerne l'utilisation par les postes radioémetteurs des disques achetés dans le commerce¹); cette décision étrangère n'est pas de notre compétence. Il faut cependant indiquer qu'elle suscite de vives controverses en France. La solution adoptée est, à notre sens, la conséquence logique et inéluctable du principe selon lequel le droit d'auteur est général ou absolu, opposable à tous. Dès lors que, en droit belge ou français, il ne constitue pas un assemblage de prérogatives définies et limitées, mais un droit couvrant toute exploitation de l'œuvre quelle qu'elle soit, nul ne peut utiliser celle-ci outre la stricte limite de la concession accordée par l'auteur sans une nouvelle autorisation. Quiconque veut utiliser une création littéraire ou artistique doit se renseigner sur le point de savoir s'il en a le droit. Le poste de radiodiffusion est au surplus renseigné par l'étiquette qui ne laisse aucun doute sur la volonté de l'auteur (cf. R. Plaisant, « Propriété littéraire et artistique », *Jurisclasseur*, fasc. 16, n° 26). Quoi qu'il en soit, l'arrêt est approuvé par M. Tournier (*Revue internationale du droit d'auteur*, 1953, p. 11) et fortement critiqué par le Professeur Desbois (*Revue trim. de droit commercial*, 1953, p. 910).

M. Philippe Parès a publié, avec une préface de M. Tournier, un livre des plus intéressants et vivant, intitulé *Histoire du*

¹ Cf. *Droit d'Auteur*, 1953, p. 67. (*Réd.*)

droit de reproduction mécanique. Nous renvoyons aux comptes rendus parus dans le *Droit d'Auteur* (1952, p. 128; 1954, p. 60).

G) *Radiodiffusion.* — Rendant compte du rapport présenté par la commission du droit d'auteur constituée en Angleterre pour la modification éventuelle du *Copyright Act* de 1911, M. Tournier analyse « la notion d'enregistrement éphémère » (*Revue internationale du droit d'auteur*, 1954, p. 31). Nous ne pouvons que renvoyer à cette étude très claire et très intéressante.

H) *Cinématographie.* — a) Le litige auquel a donné lieu le film *La Bergère et le Ramoneur* n'ajoute rien au succès mérité de l'œuvre, mais suscite de vives controverses juridiques (voir le compte rendu au *Droit d'Auteur*, 1953, p. 133¹); le texte de l'ordonnance a été publié aux *Ann. prop. ind.*, 1953, p. 221, note P. M., à la *Semaine juridique*, au J. C. P. 1953.7935, note R. Plaisant, à la *Revue internationale du droit d'auteur*, 1954, p. 102, avec un commentaire de M^e Castellain, p. 17). Il n'y a pas lieu de revenir longuement sur cette décision. Nous croyons cependant qu'il faut attirer l'attention à nouveau sur l'importance qu'elle revêt et qu'elle revêtera si la jurisprudence continue de statuer avec autant de sagesse sur cette matière délicate. La question essentielle était celle de savoir si, un co-auteur d'un film ayant été licencié par le producteur, le film ayant été achevé sans lui et présenté en dépit de son opposition, l'intéressé pouvait, en vertu de son droit moral, faire mettre l'œuvre sous séquestre. La Cour, statuant en appel de référé, écarte le séquestre du film mais ordonne celui d'une partie des recettes. Il est donc admis que le refus par un co-auteur de laisser utiliser sa participation à l'œuvre commune ne donne pas seulement lieu, le cas échéant, à paiement de dommages-intérêts, mais à exécution en nature, ce qui constitue une limitation, à notre sens équitable, mais sensible du droit moral. La décision est d'espèce et il ne faut pas lui donner une portée exagérée; elle n'en est pas moins des plus intéressantes en son principe.

b) La Cour de Paris, en son arrêt du 2 mars 1953 (J. C. P., 1953, IV, p. 95; *Revue trim. de droit commercial*, 1953, p. 722, note Desbois), a été appelée à statuer en appel de référé sur les conditions en lesquelles s'exerce le droit du créancier ayant un nantissement sur un film en vertu de la loi du 22 février 1941. Il s'agissait de déterminer le rang du privilège résultant du nantissement dans son conflit avec le privilège général des salariés. Nous ne faisons que signaler la décision, car la difficulté n'a pas été réglée, la Cour ayant estimé à juste titre qu'elle n'appartient pas à la compétence du juge des référés.

c) Nous devons signaler deux études doctrinales d'inégale importance mais de valeur notable. L'une est l'article de M. Fernay intitulé « L'invitation de Neuchâtel » (*Revue internationale du droit d'auteur*, 1953, p. 45), relatif aux suggestions faites par certains pour la révision de la Convention de Berne en matière de cinéma et à la consultation du Professeur Ulmer; l'autre est le livre de M. Gérard, docteur en droit, sur « Les auteurs de l'œuvre cinématographique » (Paris, 1953).

M. Gérard procède à une analyse très claire, précise et complète de la notion d'auteur en droit français en ce qui concerne les œuvres émanant de plusieurs personnes, qu'il s'agisse soit d'œuvres de collaboration ou d'œuvres collectives, soit d'œuvres de commande. Il s'attache particulièrement à la notion de collaboration. Il conclut que l'œuvre cinématographique naît d'une collaboration, solution admise de manière constante par la jurisprudence, et expose toutes les conséquences de droit résultant de cette qualification¹).

VI. Droit international

A) Les décisions relatives au statut du droit d'auteur selon le droit national français sont rares, tant est grande l'importance de la Convention d'Union. Les œuvres des artistes russes ont le quasi-monopole des procès. Le producteur du film américain *Le Rideau de Fer* a introduit dans sa bande plusieurs passages d'œuvres composées par MM. Chostakovitch, Khatchaturian, Prokofiev et autres. Les intéressés protestèrent et procédèrent à une saisie. La question se posait de savoir:

en premier lieu, si les auteurs russes ont en France la jouissance du droit à la propriété littéraire et artistique;

en second lieu, si les auteurs russes, à supposer qu'ils aient la jouissance du droit, sont régis en France par la loi française et peuvent en conséquence procéder à une saisie selon la loi du 19 juillet 1793, article 3. La Cour de Paris, en son arrêt du 13 janvier 1953²) (*Ann. prop. ind.*, 1953, p. 51, note R. P.; J. C. P. 1953.7667, note R. Plaisant; *Revue trim. de droit commercial*, 1953, p. 668, note Desbois; *Revue critique de droit international privé*, 1953, p. 739, note Loussouarn; voir encore *Sirey*, 1951.2.177 et les conclusions en première instance de M. le Substitut Gégout), leur donne raison sur les deux points.

Sur le premier point, il n'est guère de difficulté; la jurisprudence française est fermement établie en ce sens que l'étranger jouit de tous les droits qui ne sont pas refusés par un texte formel. Il n'en est pas en matière de droit d'auteur.

Sur le second point, il est au contraire une controverse quasi classique. La solution traditionnelle serait celle soumettant le droit d'auteur en France à la loi du pays dans lequel il est né; en l'espèce celui de la première publication; M. Loussouarn, dans sa note précitée, se prononce en ce sens, conformément à une jurisprudence ancienne. La solution nouvelle, déjà adoptée par le Tribunal civil de la Seine dans ses jugements des 14 février 1931 et 6 décembre 1933 à propos de Moussorgski, consiste à soumettre le droit d'auteur à la loi du pays dans lequel la protection est demandée; cette solution est celle de l'Union de Berne, sauf exception; elle est la plus simple et la plus protectrice.

Il semble donc résulter de l'arrêt commenté que la jurisprudence se range fermement, sauf une décision contraire rendue éventuellement par la Cour de cassation, à la compétence de la loi de l'Etat où le droit est exercé. Cette règle nous paraît la plus logique et la meilleure; elle a le gros avantage de mettre à l'unisson la Convention et le droit national.

B) Nous devons citer le commentaire sur la Convention universelle, publié par le Professeur Desbois, au *Dalloz*, 1954, chronique, p. 35.

Robert PLAISANT

Professeur à la Faculté de droit de Caen

¹) Cf. également *Droit d'Auteur*, 1954, p. 39. (*Réd.*)

²) Cf. *Droit d'Auteur*, 1953, p. 111. (*Réd.*)

²) *Ibid.*, 1954, p. 16. (*Réd.*)