

LE DROIT D'AUTEUR

67^e année - septembre 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.—

**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° 9 - septembre 1954

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

LÉGISLATION INTÉRIEURE: Canada. Loi concernant le droit d'auteur. S. R., c. 32, art. 1 (*suite*), p. 145.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: Observations suggérées par l'avant-projet de Convention internationale relative à la protection des artistes interprètes ou exécutants, des fabricants de phonogrammes et des orga-

nismes de radiodiffusion (*première partie*) (Professeur Henri Desbois et Docteur Valerio de Sanctis), p. 149.

NOUVELLES DIVERSES: Etats-Unis d'Amérique. Vers le dépôt de la ratification de la Convention universelle sur le droit d'auteur, p. 154. — Haïti. Ratification de la Convention universelle sur le droit d'auteur, p. 154.

BIBLIOGRAPHIE: *Ouvrages nouveaux* (W. Bappert et Th. Maunz, Bundesjustizministerium, P. Monnet), p. 154.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

CANADA

Loi

concernant le droit d'auteur

S. R., c. 32, art. 1

(*Deuxième partie*)¹⁾

Possession du droit d'auteur

12. — (1) Sous réserve des dispositions de la présente loi, l'auteur d'une œuvre est le premier titulaire du droit d'auteur sur cette œuvre.

(2) Lorsqu'il s'agit d'une gravure, d'une photographie ou d'un portrait et que la planche ou autre production originale a été commandée par une tierce personne et confectionnée contre rémunération en vertu de cette commande, celui qui a donné la commande est, à moins de stipulation contraire, le premier titulaire du droit d'auteur.

(3) Lorsque l'auteur est employé par une autre personne en vertu d'un contrat de louage de service ou d'apprentissage, et que l'œuvre est exécutée dans l'exercice de cet emploi, l'employeur est, à moins de stipulation contraire, le premier titulaire du droit d'auteur; mais lorsque l'œuvre est un article ou une autre contribution, à un journal, à une revue ou à un périodique du même genre, l'auteur, en l'absence de convention contraire, est censé posséder le droit d'interdire la publication de cette œuvre ailleurs que dans un journal, une revue ou un périodique semblable.

(4) Le titulaire du droit d'auteur sur une œuvre peut céder ce droit, en totalité ou en partie, d'une manière générale, ou avec des restrictions territoriales, pour la durée complète ou partielle de la protection; il peut également concéder, par une licence, un intérêt quelconque dans ce droit;

mais la cession ou la concession n'est valable que si elle est rédigée par écrit et signée par le titulaire du droit qui en fait l'objet, ou par son agent dûment autorisé.

(5) Lorsque l'auteur d'une œuvre est le premier titulaire du droit d'auteur sur cette œuvre, aucune cession du droit d'auteur ni aucune concession d'un intérêt dans ce droit, faite par lui (autrement que par testament) après le 4 juin 1921, n'a l'effet d'investir le cessionnaire ou le concessionnaire d'un droit quelconque, à l'égard du droit d'auteur sur l'œuvre, pendant plus de vingt-cinq ans à compter de la mort de l'auteur; la réversibilité du droit d'auteur, en expectative à la fin de cette période, est dévolue, à la mort de l'auteur, notwithstanding tout arrangement contraire, à ses représentants légaux comme faisant partie de ses biens; toute stipulation conclue par lui concernant la disposition d'un tel droit de réversibilité est nulle et non avenue; cependant, le présent paragraphe ne doit pas s'interpréter comme s'appliquant à la cession du droit d'auteur sur un recueil ou à une licence de publier une œuvre, en totalité ou en partie, à titre de contribution à un recueil.

(6) Lorsque, en vertu d'une cession partielle du droit d'auteur, le cessionnaire est investi d'un droit quelconque compris dans le droit d'auteur, on traite comme titulaire de ce droit, pour les objets de la présente loi, le cessionnaire en ce qui concerne le droit ainsi cédé, et le cédant en ce qui concerne les droits non cédés, et les dispositions de la présente loi reçoivent leur application en conséquence.

(7) Indépendamment de ses droits d'auteur, et même après la cession partielle ou totale desdits droits, l'auteur conserve la faculté de revendiquer la paternité de l'œuvre, ainsi que le privilège de réprimer toute déformation, mutilation ou autre modification de ladite œuvre, qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation. S.R., c. 32, art. 12; 1931, c. 8, art. 5.

Licences obligatoires

13. — Lorsque, à un moment quelconque après la mort de l'auteur d'une œuvre littéraire, dramatique ou musicale, déjà publiée ou exécutée ou représentée publiquement, il est pré-

¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* d'août 1954, p. 133.

senté au gouverneur en conseil une plainte portant que le titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre a refusé de la publier à nouveau, ou d'en permettre une nouvelle publication, ou bien qu'il a refusé d'en permettre l'exécution ou la représentation publique, en sorte que le public en est privé, le titulaire du droit d'auteur peut être sommé d'accorder une licence de reproduire l'œuvre, de l'exécuter ou de la représenter en public, selon le cas, aux conditions jugées convenables par le gouverneur en conseil. S.R., c. 32, art. 13.

Licences

14. — (1) Toute personne peut présenter au Ministre une requête pour obtenir une licence l'autorisant à imprimer et publier au Canada un livre qui fait l'objet d'un droit d'auteur, si, après la publication de ce livre et tant que ce livre fait l'objet d'un droit d'auteur, le titulaire de ce droit d'auteur omet

- a) d'imprimer ce livre ou de le faire imprimer au Canada, ou
- b) de mettre sur le marché canadien un nombre suffisant d'exemplaires ainsi imprimés de ce livre pour satisfaire la demande raisonnable.

(2) Cette demande peut se faire suivant la formule prescrite par les règlements, et elle doit mentionner le prix projeté de vente au détail de l'édition du livre qu'on se propose d'imprimer.

(3) Quiconque demande une licence, sous l'autorité du présent article, doit déposer chez le Ministre, en même temps que sa demande, une somme d'au moins dix pour cent du prix de vente au détail de mille exemplaires dudit livre et d'au moins cent dollars, et si la demande est rejetée, cette somme est remboursée audit requérant, déduction faite des taxes que peuvent autoriser les règlements.

(4) Le Ministre doit immédiatement communiquer avis de cette demande au titulaire du droit d'auteur de la manière que prescrivent les règlements.

(5) Si le titulaire du droit d'auteur, dans le délai que fixent les règlements, après communication dudit avis, ne s'engage pas, au moyen de la garantie que prescrivent les règlements, à procurer, dans les deux mois qui suivent la date de cette communication, l'impression au Canada d'une édition d'au moins mille exemplaires dudit livre, le Ministre peut à sa discrétion accorder au requérant une licence l'autorisant à imprimer et publier ce livre, aux conditions qu'établit le Ministre, après avoir entendu les parties intéressées ou leur avoir fourni, en vue de se faire entendre, l'occasion prévue aux règlements.

(6) Lorsque deux ou plusieurs personnes ont demandé une licence sous le régime du présent article, le Ministre l'accorde au requérant qui, à son avis, offre les conditions les plus avantageuses pour l'auteur; et si deux requérants proposent des conditions également avantageuses pour l'auteur, la licence est adjugée à celui dont la demande a été reçue la première.

(7) Cette licence une fois délivrée confère à son porteur le droit exclusif d'imprimer et de publier ce livre au Canada pendant la période d'au plus cinq ans qu'elle spécifie, ou d'en publier l'édition ou les éditions qu'elle détermine.

(8) Ce porteur de licence doit payer le tantième fixé par le Ministre, sur le prix de vente au détail de tous les exemplaires de ce livre imprimé en vertu de cette licence.

(9) L'acceptation d'une licence pour un livre implique l'obligation, de la part du porteur de cette licence,

- a) d'imprimer et publier au Canada une édition d'au moins mille exemplaires de ce livre, au prix mentionné dans la licence, et dans un délai de deux mois de la date de licence, et
- b) de faire cette impression d'après l'édition autorisée la plus récente du livre, de la façon qu'indique le Ministre, et de faire cette impression complète, sans abréviations ni altérations de la typographie, et sans apporter de modifications, d'additions ou de retranchements aux grandes lignes des estampes, gravures, cartes, graphiques, compositions musicales ou photographies, contenues dans le livre, que reproduit le porteur de la licence.

(10) Tout livre publié en vertu d'une licence, par l'effet du présent article, doit porter, imprimés ou autrement empreints, les mots « Imprimé en vertu d'une licence canadienne », l'année civile de cette licence et le prix de vente au détail de ce livre.

(11) Si le Ministre est convaincu, après le dépôt d'une plainte, que le porteur de licence ne fait pas imprimer et ne tient pas en vente au Canada un nombre suffisant d'exemplaires du livre pour satisfaire à la demande raisonnable, il doit révoquer la licence, après avoir fourni au porteur l'occasion de se faire entendre et d'exposer un motif valable contre cette révocation.

(12) Lorsque le titulaire du droit d'auteur retire de la circulation un livre qui a fait l'objet d'une licence, le porteur de la licence ne doit pas faire imprimer ce livre ni d'autres exemplaires de ce livre, mais il peut vendre les exemplaires déjà imprimés, et terminer et vendre les exemplaires en voie d'impression en vertu de sa licence. Le titulaire du droit d'auteur est cependant autorisé à acheter tous ces exemplaires à leur coût d'impression.

(13) Rien au présent article ne doit autoriser l'octroi, sans le consentement de l'auteur, d'une licence de publier une deuxième ou subséquente édition d'une œuvre lorsque l'auteur a publié une ou plus d'une édition de cette œuvre au Canada. S. R., c. 32, art. 14.

Licence de série

15. — (1) Si la publication d'un livre est légitimement commencée comme feuilleton ailleurs que dans les possessions de Sa Majesté ou dans un pays étranger visé par la présente loi et que le titulaire du droit d'auteur ait refusé d'accorder à un éditeur d'un périodique au Canada une licence l'autorisant à publier ce livre en feuilleton, une licence peut, à la discrétion du Ministre, être accordée à un éditeur d'un périodique au Canada pour l'autoriser à publier ce livre une fois en feuilleton dans ce périodique, mais une licence ne doit pas être accordée à plus d'un de ces éditeurs en la même cité, ville ou localité.

(2) Le Ministre peut délivrer cette licence sur demande faite par l'éditeur selon la formule que peuvent prescrire les règlements.

(3) L'expression « feuilleton », en vertu du présent article, signifie et désigne un livre qui est d'abord publié sous forme d'articles distincts, ou sous forme de récit ou de nouvelle complète en un numéro d'un journal ou périodique.

(4) L'expression « titulaire d'un droit d'auteur », sous le régime du présent article, peut signifier le titulaire du droit de publier sous forme de feuilleton, à l'exclusion et indépendamment d'autres droits de publication.

(5) La demande d'une licence, sous l'autorité du présent article, peut être sous forme d'un projet de contrat entre le porteur de la licence et le titulaire du droit d'auteur.

(6) Cette licence peut être émise aux conditions stipulées dans ce projet de contrat, ou aux conditions prescrites par les règlements, mais avant que ces conditions soient arrêtées, le titulaire du droit d'auteur est admis à être entendu à fond pour appuyer les représentations qu'il juge à propos de faire valoir dans son intérêt.

(7) Quiconque demande une licence sous l'autorité du présent article doit déposer avec sa demande la somme d'argent que peuvent prescrire les règlements, et, à la délivrance de la licence, cette somme doit être immédiatement versée au titulaire du droit d'auteur.

(8) Aucune disposition de la présente loi n'interdit l'importation et la circulation de journaux, magazines et périodiques qui, avec un texte étranger original, contiennent des feuilletons dont l'impression et la publication au Canada sont autorisées par licence. S. R., c. 32, art. 15.

16. — (1) Toute licence délivrée sous le régime des articles 13, 14 et 15 est censée constituer un contrat, aux conditions formulées dans cette licence ou dans la présente loi, entre le titulaire du droit d'auteur et le porteur de la licence, et ce dernier a droit au même recours que s'il s'agissait d'un contrat.

(2) Le détenteur de la licence possède le même pouvoir et le même droit d'exercer une action ou d'intenter des procédures judiciaires afin de prévenir ou d'empêcher toute violation du droit d'auteur qui porte atteinte aux droits de ce porteur de licence ou afin de recouvrer une indemnité ou des dommages-intérêts du fait de cette violation, que posséderait le titulaire du droit d'auteur dans le cas de violation de son propre droit d'auteur.

(3) Outre tout autre recours concernant cette licence à titre de contrat, le titulaire du droit d'auteur est admis, si le porteur de cette licence omet de se conformer aux conditions de cette licence, sur requête à la Cour de l'Échiquier du Canada, à obtenir que cette licence soit révoquée.

(4) Les détails de cette révocation de licence peuvent être inscrits au registre des droits d'auteur.

(5) Toutes les sommes payées ou payables par un porteur ou un demandeur de licence, sous le régime des articles 13, 14 et 15, doivent être versées au Ministre.

(6) Toutes les sommes déposées par un requérant qui a obtenu une licence et les sommes dues, de temps à autre, sous forme de tantièmes ou autrement, par des porteurs de licences, doivent également être versées au Ministre qui en fait remise aux ayants droit.

(7) Le Ministre peut prescrire, par règlement, que soit timbré ou marqué d'une manière appropriée chaque exem-

plaire d'un livre sur lequel le tantième a été régulièrement acquitté.

(8) Le présent article et les articles 14 et 15 ne s'appliquent à aucune œuvre dont l'auteur est sujet britannique, autre qu'un citoyen canadien, ou dont l'auteur est sujet ou citoyen d'un pays qui a adhéré à la Convention et au Protocole additionnel de cette Convention publiés dans la deuxième annexe. S. R., c. 32, art. 16.

Violation du droit d'auteur

17. — (1) Est considéré comme ayant porté atteinte au droit d'auteur sur une œuvre, quiconque, sans le consentement du titulaire de ce droit, exécute un acte qu'en vertu de la présente loi seul ledit titulaire a la faculté d'exécuter.

(2) Ne constituent aucune violation du droit d'auteur:

- a) l'utilisation équitable d'une œuvre quelconque pour des fins d'étude privée, de recherche, de critique, de compte rendu ou en vue d'en préparer un résumé destiné aux journaux;
- b) l'utilisation, par l'auteur d'une œuvre artistique, lequel ne possède pas le droit d'auteur sur cette œuvre, des moules, moulages, esquisses, plans, modèles ou études qu'il a faits en vue de la création de cette œuvre, à la condition de ne pas en répéter ou imiter par là les grandes lignes;
- c) l'exécution ou la publication de tableaux, dessins, gravures ou photographies d'une œuvre de sculpture ou d'une œuvre due au travail artistique d'un artisan, érigée en permanence sur une place publique ou dans un édifice public, ni l'exécution ou la publication de tableaux, dessins, gravures, ou photographies n'ayant pas le caractère de dessins ou plans architecturaux, d'une œuvre d'art architecturale;
- d) la publication de courts passages empruntés à des œuvres littéraires encore protégées, publiées et non destinées elles-mêmes à l'usage des écoles, dans un recueil qui est composé principalement de matières non protégées, préparé de bonne foi pour être utilisé dans les écoles et désigné comme tel dans le titre et dans les annonces faites par l'éditeur, si dans l'espace de cinq ans, le même éditeur ne publie pas plus de deux passages tirés des œuvres du même auteur, et si la source de l'emprunt est indiquée;
- e) la publication, dans un journal, du compte rendu d'une conférence faite en public, à moins qu'il n'ait été défendu d'en rendre compte par une notice visiblement écrite ou imprimée et affichée, avant et pendant la conférence, à la porte ou près de la porte d'entrée principale de l'édifice où elle a lieu; l'affiche doit encore être posée à une place près du conférencier, sauf lorsqu'il parle dans un édifice servant, à ce moment, à un culte public; toutefois, le présent alinéa n'affecte en rien la disposition contenue dans l'alinéa a) au sujet des résumés destinés aux journaux;
- f) la lecture ou récitation en public, par une personne, d'un extrait, d'étendue raisonnable, d'une œuvre publiée;
- g) l'exécution, sans intention de gain, d'une œuvre musicale à une exposition ou foire agricole ou industrielle et agricole, qui reçoit une subvention fédérale, provinciale ou

municipale, ou est tenue par ses administrateurs en vertu d'une autorisation fédérale, provinciale ou municipale.

(3) Aucune église, collège ou école, ni organisation religieuse, charitable ou fraternelle n'est tenue de payer quelque compensation au propriétaire d'une œuvre musicale ni à une personne réclamant au lieu et place d'un tel propriétaire contre l'exécution publique d'une œuvre musicale dans l'intérêt d'une entreprise religieuse, éducative ou charitable.

(4) Est également considéré comme ayant porté atteinte au droit d'auteur, quiconque

a) vend ou loue, ou commercialement met ou offre en vente ou en location;

b) met en circulation, soit dans un but commercial, soit de façon à porter préjudice au titulaire du droit d'auteur;

c) expose commercialement en public; ou

d) importe pour la vente ou la location au Canada;

une œuvre qui, à sa connaissance, viole le droit d'auteur ou le violerait si elle avait été produite au Canada.

(5) Est également considéré comme ayant porté atteinte au droit d'auteur quiconque, dans un but de lucre personnel, permet l'utilisation d'un théâtre ou d'un autre local de divertissement pour l'exécution ou la représentation publique d'une œuvre sans le consentement du titulaire du droit d'auteur, à moins d'avoir ignoré et de n'avoir eu aucun motif raisonnable de soupçonner que l'exécution ou la représentation constituerait une violation du droit d'auteur. S.R., c. 32, art. 17; 1938, c. 27, art. 2, 5.

18. — Nonobstant les dispositions de la présente loi, le fait de publier dans un journal le compte rendu d'une allocution de nature politique, prononcée dans une assemblée publique, ne constitue aucune violation du droit d'auteur à cet égard. S.R., c. 32, art. 18.

19. — (1) N'est pas considéré comme une violation du droit d'auteur sur une œuvre musicale, littéraire ou dramatique, le fait de confectionner, au Canada, des empreintes, rouleaux perforés ou autres organes au moyen desquels des sons peuvent être reproduits et l'œuvre exécutée ou représentée mécaniquement, lorsque celui qui les confectionne prouve

a) que de tels organes ont été fabriqués antérieurement par le titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre, ou avec son consentement ou assentiment; et

b) qu'il a fait la notification prescrite de son intention de confectionner les organes et qu'il a été payé, de la manière prescrite, au titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre, ou pour son compte, des tantièmes par rapport à tous ces organes vendus par lui, tels qu'ils sont mentionnés ci-après.

(2) Rien au paragraphe (1) n'autorise à modifier ou tronquer l'œuvre reproduite, à moins que des organes reproduisant l'œuvre semblablement modifiée ou tronquée n'aient été antérieurement faits par le titulaire du droit d'auteur, ou avec son consentement ou assentiment, ou que ces modifications ou retranchements ne soient raisonnablement nécessaires pour adapter l'œuvre aux organes en question.

(3) Pour les fins du paragraphe (1), une œuvre musicale, littéraire ou dramatique n'est pas censée comprendre un organe au moyen duquel des sons peuvent être reproduits mécaniquement.

(4) Les adaptations et orchestrations manuscrites nécessaires de l'œuvre protégée, aux seules fins de rendre celle-ci propre aux organes en question, ne sont pas considérées comme des violations du droit d'auteur.

(5) Le tantième précité est de deux cents pour chaque face de reproduction de toute semblable empreinte, et de deux cents pour chaque rouleau perforé ou autre organe.

(6) Lorsqu'un tel organe reproduit, sur la même face de reproduction, deux ou plusieurs œuvres différentes encore protégées, et à l'égard desquelles le droit d'auteur appartient à diverses personnes, la somme payable à titre de tantièmes, dus en vertu du présent article, doit être répartie en parts égales entre les divers titulaires du droit d'auteur.

(7) Lorsque des organes servant à l'exécution mécanique d'une œuvre littéraire, dramatique ou musicale ont été confectionnés, le titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre est, pour les fins du présent article et à l'égard de quiconque lui adresse les requêtes prescrites, censé avoir donné l'autorisation de confectionner lesdits organes, s'il ne répond pas à ces requêtes dans le délai prévu.

(8) Pour l'application du présent article, le gouverneur en conseil peut établir des règlements ordonnant tout ce qui, aux termes du présent article, doit être prescrit et déterminant la façon de donner des avis ainsi que les détails à y indiquer, de même que le mode, l'époque et la fréquence des versements de tantièmes; et tout semblable règlement peut, si le gouverneur en conseil le juge à propos, comprendre des prescriptions exigeant le paiement anticipé, ou autre garantie de l'acquittement, des tantièmes.

(9) Les dispositions qui précèdent sont applicables aux œuvres musicales, littéraires ou dramatiques, publiées avant le 1^{er} janvier 1924, sous réserve, toutefois, des modifications et adjonctions que voici:

a) ne sont applicables ni les conditions concernant la confection préalable des organes par le titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre ou leur confection faite avec son consentement ou assentiment, ni les restrictions relatives aux modifications ou retranchements de l'œuvre;

b) aucun tantième n'est payable à l'égard des organes licitement fabriqués et vendus par le fabricant avant le 1^{er} janvier 1924;

c) quand bien même le droit d'auteur sur une œuvre littéraire, dramatique ou musicale, aurait été cédé avant le 4 juin 1921, tout droit, conféré par la présente loi, de confectionner, ou d'autoriser que soient confectionnés, des organes servant à l'exécution mécanique de l'œuvre, appartient, non pas au cessionnaire, mais à l'auteur ou à ses représentants légaux à qui, ou pour le compte de qui, les tantièmes précités doivent être payés.

(10) Nonobstant les dispositions de la présente loi, lorsqu'une empreinte, un rouleau perforé ou autre organe au moyen desquels des sons peuvent être reproduits mécaniquement ont été confectionnés avant le 1^{er} janvier 1924, le droit d'auteur existe à leur égard, à partir de ladite date, de la même manière et pour la même durée que si cette loi avait été en vigueur au moment où la planche originale dont l'organe a été tiré, directement ou indirectement, a été fabriquée; la personne qui, le 1^{er} janvier 1924, est propriétaire de la

planche originale, est le premier titulaire dudit droit d'auteur; et la présente disposition ne doit pas être interprétée comme si elle assurait le droit d'auteur à l'égard d'un organe semblable, dont la confection aurait porté atteinte au droit d'auteur sur un autre organe de ce genre, si cette disposition avait été en vigueur au moment où l'organe mentionné en premier lieu a été fabriqué. S.R., c. 32, art. 19.

(A suivre)

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

Observations suggérées par l'avant-projet de Convention internationale relative à la protection des artistes interprètes ou exécutants, des fabricants de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion¹⁾

(Avant-projet de Rome, du 17 novembre 1951)

(Première partie)

(1) Une préoccupation dominante apparaît, à la lecture de la plupart des réponses que les Gouvernements, consultés par le Bureau de Berne, ont présentées sur l'avant-projet, élaboré à Rome le 17 novembre 1951: il ne suffit pas de définir avec le plus grand soin les droits qui seraient attribués aux artistes interprètes ou exécutants, aux fabricants de phonogrammes, aux organismes de radiodiffusion — ce dont la Conférence de Rome s'est acquittée avec le plus grand soin. Un autre problème surgit: selon quelles règles l'exercice des prérogatives de ces divers ayants droit se combinera-t-il, se conciliera-t-il avec le respect des droits d'auteur?

Sans aucun doute, l'importance d'une telle coordination n'a pas échappé aux rédacteurs de l'avant-projet. Dès les premiers mots, en effet, une idée maîtresse est énoncée, qui doit servir de fil conducteur dans l'aménagement des rapports entre les auteurs et les interprètes, les sociétés d'enregistrements phonographiques, les firmes de radiodiffusion: selon l'article 1^{er}, § 1, « sans qu'il soit porté atteinte aux droits appartenant aux auteurs des œuvres littéraires et artistiques, les pays contractants s'engagent à protéger... ». Cette formule est essentielle, elle constitue la base essentielle de l'édifice.

(2) Il importe maintenant d'aller au-delà de l'affirmation d'un principe, de développer celui-ci, afin de discerner quelles conséquences en dériveront, au contact des faits.

Ce que tous les intéressés désirent connaître sans ambiguïté, c'est, d'abord et essentiellement, comment il est possible de conférer aux interprètes, aux fabricants de phonogrammes, aux organismes de radiodiffusion, une protection qui ne porte aucune atteinte *aux droits des auteurs* d'œuvres littéraires et artistiques. Les écrivains, les compositeurs, les artistes n'ont pas la naïveté de croire que l'apparition de

nouveaux prétendants n'entraînera aucune répercussion à leur égard, à leur détriment.

Mais quel sera le retentissement de ce sacrifice éventuel *sur le plan juridique*? La formule présentée au seuil de l'article 1^{er}, § 1, en une proposition incidente, est susceptible d'un double sens: faut-il comprendre que les auteurs conserveront l'exercice de leur droit exclusif, discrétionnaire et absolu, en présence d'interprètes, de sociétés d'enregistrements phonographiques ou de radiodiffusion, respectivement investis d'une protection adéquate, et par là même demeureront fondés à prendre, seuls et sans partage, la décision d'enregistrer telle interprétation de leurs œuvres ou de la radiodiffuser? Ou bien, leur droit exclusif est-il appelé à s'exercer en concours avec un droit équivalent des interprètes, si bien qu'en définitive l'enregistrement et la radiodiffusion de l'interprétation pourraient être empêchés par l'opposition de l'auteur? Dans la seconde version, le résultat serait à peu près le même, malgré la différence des situations, que si auteur et interprète avaient participé à l'élaboration d'une seule et même œuvre, et pouvaient revendiquer la qualité de collaborateurs. Des questions analogues se posent dans les rapports entre auteurs et fabricants de phonogrammes ou entrepreneurs de radiodiffusion.

Comment seront donc aménagés les rapports des auteurs avec les titulaires des prérogatives instituées par l'avant-projet?

(3) Pour résoudre ce problème, il ne suffit pas de recourir à une analyse, dont l'exactitude et la subtilité ne parviennent pas à écarter les difficultés que soulève la coordination des droits d'auteur et de ceux qu'il s'agit d'instituer sur le plan international. Les droits d'auteur, dira-t-on, diffèrent *par leur source* de ceux qui appartiendraient aux interprètes, aux fabricants de phonogrammes et aux entreprises de radiodiffusion; malgré qu'à la différence de la propriété d'un corps certain, tous soient d'essence immatérielle, les uns et les autres auraient des domaines d'application distincts: les compositeurs, les écrivains, les artistes se réclament d'une création, les exécutants d'une *interprétation*, les sociétés d'enregistrement de la *fixation d'une impression éphémère*, et les firmes de T. S. F. de la *diffusion des sons et des images à travers l'espace*. Entre tous ces ayants droit, on ne conçoit donc pas que surgisse un conflit de même nature qu'entre des co-héritiers qui exercent des droits indivis sur les mêmes biens, compris dans la masse successorale; auteurs, interprètes, entreprises industrielles de phonographie et de diffusion sans fil se réclament de prérogatives qui ont des objets différents.

Mais cette observation ne parvient pas à éliminer les problèmes que pose la réalité, ni même à les masquer: en fait, des conflits risquent de surgir entre les titulaires des droits d'auteur et ceux des droits dits « voisins », « connexes » et « dérivés », car les prérogatives, de provenance diverse, se rencontreront au même carrefour, dans le studio d'une station d'émission ou un établissement d'enregistrements phonographiques; le même *corpus mechanicum*, un disque, sera un point d'application commun; une seule et même initiative donnera prise à des droits différents, mais concurrents, ceux de l'auteur, de l'interprète, de l'enregistreur, du diffuseur.

¹⁾ Le texte reproduit ci-après est celui d'un rapport présenté au Comité permanent de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, à sa session de Lugano (28 juin-2 juillet 1954).
(Réd.)

De toute nécessité, il faut prévoir un règlement des modalités d'exercice de droits appelés à se développer au même moment et au même lieu, d'autant plus qu'il importe d'éviter que la multiplication des redevances ne se retourne contre les ayants droit, en surchargeant les usagers qui se détourneraient de la matière imposable.

Comment établir ce règlement? A quelle source en puiser les idées directrices? Telle est la raison d'être de cette étude; elle n'a d'autre ambition que de présenter, en marge du projet de Convention, quelques suggestions qui soient de nature à attirer l'attention des rédacteurs d'un texte définitif vers l'opportunité du choix d'un critère qui facilite la coordination des multiples prérogatives dont ils auront à prévoir la conciliation. Cet examen achevé, nous aurons encore, prenant pour base les réponses des Gouvernements intéressés, à présenter quelques remarques, dans une étude analytique de ceux des articles de l'avant-projet qui paraissent avoir le plus fréquemment attiré et retenu l'attention.

I. Des idées générales qui président à l'aménagement des rapports entre les droits d'auteur et les prérogatives instituées par l'avant-projet en faveur des interprètes, des fabricants de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion

(I) Afin de respecter, comme un principe fondamental, la *prééminence des droits d'auteur*, il importe de mettre à la base de tout système de coordination la *différenciation* des prérogatives appelées éventuellement à s'exercer en même temps qu'eux. *La nature des titres invoqués par les interprètes suggère de leur refuser des prérogatives identiques à celles des auteurs, lorsqu'ils se réclament de l'interprétation d'œuvres protégées*; dans le même esprit, les fabricants de phonogrammes et les organismes de radiodiffusion ne peuvent invoquer, à l'appui d'une protection justifiée et adéquate, des considérations *de même ordre que celles des auteurs, d'une part, et celles des interprètes, d'autre part*.

(II) D'ailleurs, nous ne faisons là que nous conformer fidèlement aux directives données par la Conférence de Bruxelles dans les vœux proposés aux rédacteurs du projet de Convention actuellement en cours d'étude. — Tout d'abord, il est bien évident que, selon l'esprit de ces vœux, *la protection des interprètes doit être recherchée dans une voie différente de celle des droits d'auteur*: sinon, c'est dans la Convention de Berne, ou tout au moins dans une convention relative aux droits d'auteur, que serait édifié le statut des interprètes; cette observation suffit à souligner que la Conférence de Bruxelles a considéré les titres invoqués par les interprètes comme différents de ceux des auteurs.

La divergence n'est pas moins apparente, dans la rédaction des vœux, entre le cas des interprètes et celui des entrepreneurs de phonographie ou de radiodiffusion: le vœu VI préconise l'étude des « moyens d'assurer la protection des fabricants d'instruments servant à reproduire mécaniquement les œuvres musicales, sans qu'il soit porté atteinte aux droits des auteurs »; le vœu VII, modelé sur le précédent, propose l'examen « des moyens d'assurer la protection des émissions réalisées par les organismes de radiodiffusion afin d'éviter toute utilisation non autorisée de ceux-ci, sans qu'il soit porté

atteinte aux droits des auteurs ». — Au contraire, nous ne croyons pas trahir l'aspect du vœu VIII en observant qu'il est inspiré par l'idée que les interprètes ont des titres différents de ceux des fabricants de phonogrammes ou des entrepreneurs de radiodiffusion: tout d'abord, c'est le « caractère artistique » des interprétations qui est à la base de la protection souhaitée à leur égard, ce qui permet de conclure *a contrario* que les fabricants de phonogrammes ou les entrepreneurs de radiodiffusion ont des *intérêts industriels* à faire valoir et à défendre.

Puis, la protection des artistes exécutants est reliée par le vœu VIII à la notion de *droits*: elle prend place parmi les « droits voisins du droit d'auteur » (« en ce qui concerne les droits voisins du droit d'auteur et notamment la protection des artistes exécutants »), alors que le statut des fabricants de disques et des organismes de radiodiffusion n'est pas, selon la lettre des vœux VI et VII, placé sous l'égide d'un droit.

Il est donc conforme aux directives données par la Conférence de Bruxelles de mettre en relief les différences qui séparent les contributions respectivement apportées au patrimoine intellectuel des collectivités par les auteurs, les interprètes et les entreprises industrielles, puis de déduire de ces distinctions une différenciation de leurs prérogatives.

(III) Notons aussitôt que ces distinctions n'ont d'intérêt, entre auteurs et interprètes, qu'à l'égard d'œuvres protégées, et, entre auteurs ou interprètes et industriels, qu'à l'occasion d'œuvres ou d'interprétations non encore incorporées au domaine public. Quelles que soient les différences de nature entre les apports des auteurs et ceux des interprètes, ou entre les contributions des uns et des autres et celles des industriels, peu importe, *en présence d'une œuvre incorporée au domaine public*, que l'interprète ait un *droit exclusif*, et, *en face d'une interprétation qui a cessé d'être protégée, d'une œuvre devenue « res communis »*, que les industriels soient à leur tour investis d'un pouvoir discrétionnaire: *c'est sur l'aménagement de leurs rapports, dans les cas où sont appelées à co-exister les prérogatives des uns et des autres, que retentit la différence foncière de leurs titres*.

La subordination, que nous croyons légitime, a un caractère *essentiellement relatif* et ne peut en rien paraître vexatoire à ceux qui n'occupent pas la première place, puisque l'aménagement proposé résulte, croyons-nous, d'une exacte vision de l'ordre naturel des choses, de l'analyse des apports respectifs de chacune des catégories d'ayants droit. De plus, il ne faut pas oublier que fabricants de phonogrammes et entrepreneurs de radiodiffusion ont toujours la ressource d'acquérir par voie de cession les droits d'auteur, ou de convenir d'une participation aux revenus de l'œuvre.

(IV) Il suffit d'observer *l'enchaînement chronologique* des initiatives qui sont à la source des droits en présence, en contact, pour apercevoir une première raison de la prééminence des droits d'auteur, et de la subordination de ceux qui seraient reconnus aux interprètes, puis aux entreprises d'enregistrement et de radiodiffusion: l'interprétation implique la création antécédente d'une œuvre littéraire ou musicale, de même que l'enregistrement et la radiodiffusion s'appliquent à l'interprétation d'une œuvre préexistante.

Mais le juriste ferait, pensons-nous, fausse route, s'il s'en tenait à cette remarque. Car la même constatation vaut pour les rapports des œuvres dérivées avec les productions qui leur ont donné naissance: si ce rapprochement était fondé, les relations qui uniraient les créations littéraires ou musicales aux interprétations, aux enregistrements et aux émissions, seraient régies par les mêmes règles que les rapports entre les œuvres adaptées et celles qui résultent de l'adaptation: or, l'adaptateur a sur la production *issue d'une œuvre protégée un droit de même nature* que celui du créateur de l'œuvre adaptée, sous réserve de l'exercice du droit d'adaptation.

Tout autre est la condition, pensons-nous, d'un interprète vis-à-vis du créateur de l'œuvre interprétée, et celle d'un fabricant de phonogrammes ou d'un organisme de radiodiffusion à l'égard d'une interprétation qui ne serait pas dans le domaine public, comme *a fortiori* d'une création musicale ou littéraire qui donnerait encore prise aux droits patrimoniaux d'auteur. La comparaison de la nature des *apports respectifs* de l'auteur, de l'interprète et des entreprises d'enregistrements ou de radiodiffusion conduit à investir, *en présence de l'auteur d'une œuvre protégée*, les exécutants et les entreprises de *prérogatives différentes* de celles des hommes de lettres ou des compositeurs.

A. Comparaison des apports d'un dramaturge ou d'un compositeur avec ceux de l'interprète

(1) Le dramaturge est le créateur d'une œuvre originale qui porte l'empreinte de sa personnalité à la fois par la composition et l'expression; le sceau de la personnalité est imprimé au drame, déduit d'un roman, tant dans la composition que dans l'expression, — à la traduction, dans laquelle, si le plan est préétabli, imposé, du moins le choix des équivalences donne prise à des manifestations d'originalité — et à l'anthologie, pour laquelle la sélection porte, non plus sur les mots, mais sur les passages, si bien que la composition se prête à un apport personnel, créateur. L'assujettissement le plus strict d'un traducteur, ou de l'auteur de « morceaux choisis », n'est pas incompatible avec la *création d'une œuvre nouvelle*, génératrice de droits d'auteur.

(2) Les interprètes d'une œuvre littéraire ou musicale ont une tout autre mission, que leur intervention comporte une activité scénique, une mimique, ou se limite à l'exécution, voire à la récitation: quand ils interviennent, l'œuvre est achevée, si bien qu'en aucune mesure ils ne peuvent être considérés et traités comme les collaborateurs des compositeurs ou des dramaturges, les co-auteurs d'une œuvre réalisée en commun. Leur initiative a pour objet l'interprétation de la création préexistante, à laquelle ils n'ajoutent rien. Bien plus, les auteurs seraient fondés à élever une protestation, sur le fondement de leur droit moral, si les acteurs s'avisait de modifier, sans leur assentiment, les rôles, et un musicien peut exiger que sa composition soit exécutée dans l'esprit, selon le rythme et dans le mouvement qui correspondent à son propre idéal.

(3) Est-ce à dire que les acteurs et les artistes ne réalisent aucun apport qui porte l'empreinte de leur personnalité? Il serait vain et ridicule de leur refuser un tel témoignage d'estime, car, même dans le cas extrême où l'auteur impose une

conception rigide des rôles ou de l'interprétation musicale, encore faut-il reconnaître à l'interprète le mérite d'exécuter les consignes intransigeantes qui lui seraient données et, pour y parvenir, de choisir les moyens qui lui paraissent le mieux appropriés. De là, maintes difficultés à vaincre, autant de choix à accomplir, qui donnent à sa personnalité l'occasion de se manifester dans le développement de l'activité la plus subordonnée: son intervention réalise le destin de l'œuvre dramatique ou musicale, *qui a été créée pour être interprétée*.

(4) *Mais, de toute évidence, l'interprétation ne se confond pas avec la création.* Un acteur « crée un rôle »; il n'intervient pas comme tel dans l'élaboration de l'œuvre. C'est pourquoi son apport n'a rien de commun avec celui d'un traducteur — c'est-à-dire de l'auteur d'une œuvre dérivée — précisément parce que l'interprétation s'applique à une œuvre achevée, prise telle quelle, loin de réaliser une œuvre seconde, déduite d'une création préexistante.

(5) C'est cette différence de nature entre les apports des interprètes et ceux des auteurs et compositeurs qui doit, en raison et en équité, retentir sur la *définition de leurs prérogatives: créateurs d'une interprétation, non de l'œuvre interprétée*, ils doivent être, en droit comme en fait, dans un état de subordination vis-à-vis des auteurs, *aussi longtemps, du moins, que l'œuvre qu'ils exécutent est protégée, car ils mettent leur personnalité au service de celle-ci*, selon les directives et les intentions du créateur. Nous tirerons les déductions de cette constatation, au moment de régler leurs rapports patrimoniaux avec les auteurs, après avoir procédé à la comparaison entre les contributions des fabricants de phonogrammes ou des organismes de radiodiffusion, et celles des auteurs et des exécutants.

B. Comparaison des apports des fabricants de phonogrammes ou des organismes de radiodiffusion avec ceux des auteurs ou des interprètes

(1) L'enregistrement phonographique, la radiodiffusion et la télévision relèvent *de l'activité industrielle*; les entreprises ressortissent à un tel secteur, même lorsqu'elles sont prises en charge — telles la radiophonie et la télévision — par l'État ou des établissements publics: c'est dire que leur raison d'être est tout autre que celle des auteurs et des interprètes.

Elles ne créent aucune œuvre, et n'en interprètent aucune.

(2) On n'objectera pas que les ondes propagent des *œuvres radiophoniques*, créées spécialement en vue de la radiophonie ou de la télévision, car la création de celles-ci précède l'émission: les émetteurs commettraient, s'ils se prévalaient de telles productions pour prétendre à la protection de leurs émissions comme telles, une confusion semblable à celle d'un directeur de théâtre qui revendiquerait la paternité d'une comédie, sous le prétexte que la pièce a été élaborée pour être représentée sur la scène.

(3) Loin de nous l'idée de nier les services que les entrepreneurs rendent à la collectivité; les enregistrements phonographiques confèrent la *durée à l'éphémère*, assurent la *pérennité d'un moment* et permettent d'entendre des voix qui, dès longtemps, se sont tuées; les émissions de radiophonie ou de télévision *abolissent les distances et propagent à travers l'espace les sons ou les images*. Mais les titres qu'invoquent les entrepreneurs de radiodiffusion et les fabricants de pho-

nogrammes sont tout autres que ceux des interprètes ou des artistes. Une formule permet tout à la fois *de mesurer les différences de vocation des uns et des autres* et d'apercevoir les *points de contact*, ceux où il importe d'éviter les conflits, de réaliser une harmonieuse coordination: *créer — interpréter — perpétuer l'interprétation ou en assurer la diffusion à travers l'espace*. Voilà trois ordres d'activités d'essence différente: alors que l'auteur *créé l'œuvre*, que l'acteur ou l'exécutant *créé l'interprétation*, le fabricant et l'entrepreneur de radiodiffusion accomplissent *un acte d'ordre industriel*, qui a une grande utilité pour le développement des lettres et des arts, mais ne présente aucun des traits de la création littéraire ni de l'interprétation.

(4) On ne saurait, pour atténuer la portée de cette conclusion, objecter que l'enregistrement phonographique et la radiodiffusion requièrent une somme de connaissances, une expérience et un goût sans lesquels les usagers iraient de déception en déception; car ces qualités ne suffisent pas à revêtir l'activité des caractères de la création. Il serait encore vain d'ajouter que les interprètes, lorsqu'ils se présentent devant l'appareil enregistreur ou le microphone, sont soumis à des règles rigoureuses que prescrivent les entrepreneurs afin de respecter les exigences d'ordre technique; car, de même qu'en présence d'un dramaturge qui ne lui laisse aucune initiative, l'interprète, au moment de l'enregistrement ou de l'émission, applique seul les conseils et les directives qu'il reçoit: c'est le choix des voies et moyens de la réussite qui constitue l'originalité de son titre de protection.

(5) Il n'est donc pas arbitraire de penser qu'à l'occasion de l'enregistrement, ou de l'émission d'une œuvre protégée, les entrepreneurs ne peuvent être investis de prérogatives de même nature que les droits des auteurs et ceux des interprètes, tout comme nous avons conclu à la subordination des interprètes aux créateurs des œuvres interprétées, qui ne sont pas incorporées au domaine public.

On ne saurait cependant aller jusqu'à soutenir que la protection des « industriels » de la phonographie et de la radiodiffusion doit prendre place dans une convention relative à la propriété industrielle, non aux droits voisins du droit d'auteur. Car les entrepreneurs d'enregistrements ou de T. S. F. contribuent au rayonnement des œuvres de l'esprit et de leur interprétation, si bien que leurs prérogatives doivent être réglementées par le même ensemble de dispositions que celles des interprètes: comme ceux-ci, quoique par des moyens différents, ils sont les auxiliaires de la création littéraire ou musicale. — De plus, les prérogatives de ces divers ayants droit ont des points de contact, sur le plan international, comme dans le cadre des législations nationales; il importe d'éviter les frictions, les conflits: l'aménagement des relations de bon voisinage ne peut être réalisé que dans le cadre d'une seule et même convention, où les droits respectifs des industriels et ceux des interprètes sont *traités les uns par rapport aux autres*, et *tous par rapport aux droits des auteurs*.

C. Le règlement des rapports entre les droits des auteurs et ceux des interprètes, des entrepreneurs d'enregistrements ou de radiodiffusion

Envisageons successivement le cas de l'interprète d'une œuvre protégée, puis celui d'un fabricant de phonogrammes

et d'un entrepreneur de radiodiffusion qui appliquent leur activité à une œuvre et à une interprétation non incorporées au domaine public. — La distinction de ces deux cas est justifiée, imposée par la différence de nature qui sépare la création artistique et l'interprétation, des activités d'ordre industriel, qui « ont raison du temps et de l'espace ».

I. Les droits de l'interprète d'une œuvre protégée

Laissons à l'écart la solution qui protège les interprètes sous le signe d'un droit dérivé, c'est-à-dire sur la base d'un droit d'adaptation; quoique certaines législations fassent appel à un tel mode de sauvegarde des intérêts de l'artiste ou de l'acteur, il ne nous paraît pas approprié à la nature de l'apport des interprètes, puisqu'ils ne remanient en aucune manière l'œuvre dramatique ou musicale, étant tenus au contraire à la plus grande fidélité envers le dramaturge ou le compositeur. — Il serait encore insuffisant de les protéger en qualité de cessionnaires des droits d'auteur, car les créateurs des œuvres interprétées pourraient se refuser à toute cession à leur profit, et, quand les œuvres interprétées seraient tombées dans le domaine public, ils seraient dépourvus de tous droits.

Une protection propre, non dérivée, convient à leur vocation, mais leurs prérogatives, qui procèdent de la création d'un rôle, non d'une œuvre, ne doivent porter aucun préjudice aux droits d'auteur, et, partant, leur être subordonnées. C'est pourquoi, lorsque l'auteur sera investi d'un droit exclusif, c'est lui qui aura le pouvoir discrétionnaire de décision: l'interprète devra se contenter d'une équitable indemnité, si l'auteur décide de procéder à l'un des modes de publication protégés, enregistrement, réenregistrement, radiodiffusion. — Si l'auteur n'est titulaire que d'un droit à équitable indemnité, l'interprète qui, en raison de la nature de son apport, ne peut être mieux traité que l'auteur, ne pourra prétendre lui-même qu'à une indemnité équitable.

En revanche, puisque l'acteur ou l'artiste marque d'une empreinte personnelle son interprétation, la reconnaissance d'un *droit moral* serait justifiée par la nature de ses apports, dans le sens déterminé par l'article 6^{bis} de la Convention de Berne.

II. Les droits des entrepreneurs d'enregistrements phonographiques ou de radiodiffusion en présence d'œuvres ou d'interprétations non incorporées au domaine public

Des principes communs dominant l'aménagement des rapports entre les auteurs et les fabricants de phonogrammes ainsi que les entrepreneurs de radiodiffusion; nous les développerons dans les relations entre les auteurs et les fabricants de disques, puis nous en ferons l'application par voie d'analogie aux entreprises de radiodiffusion, tout en soulignant quelques particularités dans ce second cas.

(A) Fabricants de disques

Deux idées directrices commandent une réglementation, proposée à titre de simple suggestion.

(1) *Il n'a pas paru, tout d'abord, opportun d'assurer aux entreprises d'enregistrement une protection aussi énergique*

à l'égard de la radiodiffusion ou de tout autre mode de communication au public des disques, que d'un réenregistrement. Ce qu'il importe essentiellement d'éviter, c'est le dommage que leur causerait une initiative de même objet que leur activité spécifique, c'est-à-dire l'édition non autorisée de disques élaborés par des concurrents à partir de ceux qu'elles ont produits et dont elles ont assumé les frais: dans cette perspective, la radiodiffusion ou tout autre mode de communication au public est moins préjudiciable à leurs intérêts que le réenregistrement. De là, une différence fondamentale: *droit d'autoriser ou d'interdire à l'égard d'un réenregistrement — droit à rémunération équitable, selon les modalités de la licence légale, au cas de radiodiffusion ou d'un autre mode de communication au public.*

(2) Mais cette distinction ne suffit pas, car, dans les deux hypothèses, il faut prendre contact avec les droits d'auteur, s'agissant d'œuvres protégées.

(a) *A l'égard de réenregistrements*, le fabricant jouit d'un droit discrétionnaire et absolu, s'il s'agit d'œuvres non protégées. Mais quel régime adopter, lorsque l'œuvre n'appartient pas au domaine public? Une conception strictement logique, dans laquelle serait mise en vedette la différence de nature entre l'œuvre artistique ou littéraire et la contribution des fabricants de phonogrammes, qui ont pour seule mission de fixer l'interprétation d'une création antécédente, conduirait à refuser aux entrepreneurs d'enregistrements un droit exclusif en face des auteurs d'œuvres protégées. Un raisonnement *a fortiori* vient à l'esprit: si les interprètes, qui marquent d'une empreinte personnelle leurs rôles et sont les créateurs de leur interprétation, ne reçoivent, en présence des auteurs d'œuvres protégées, qu'une équitable indemnité, les fabricants de disques ne peuvent prétendre à un droit exclusif, qui s'exercerait en concours avec les droits d'auteur, car ils ne sont les créateurs ni d'une œuvre, ni d'une interprétation, ayant pour seule tâche d'assurer par l'enregistrement la durée à l'interprétation. La logique voudrait donc que le dernier mot appartînt à l'auteur; non seulement son veto mettrait obstacle au réenregistrement, mais aussi, en sens inverse, il pourrait imposer celui-ci au fabricant récalcitrant, moyennant une équitable indemnité.

Une telle proposition appellerait cependant la critique, quoiqu'elle fût rigoureusement déduite d'une comparaison exacte entre les apports respectifs. Les réalités économiques et financières ne peuvent être perdues de vue: les fabricants de phonogrammes exposent des frais considérables, courent des risques, dont le juriste ne peut faire abstraction. Il convient donc d'établir un équilibre entre les considérations d'ordre intellectuel qu'invoquent les créateurs d'œuvres littéraires et artistiques et les données de caractère industriel, dont les fabricants font état: l'enregistrement des œuvres de l'esprit risquerait d'être contrarié, et partant compromise leur diffusion, si des réenregistrements, opérés à bon compte, étaient permis à des concurrents sans l'autorisation du fabricant de la matrice originale. Aussi, en présence d'œuvres protégées, serait-il difficile d'appliquer aux fabricants un régime analogue à celui qui est préconisé dans les rapports entre auteurs et interprètes; le régime de la licence légale pur

et simple imposerait un sacrifice plus lourd aux fabricants qu'aux interprètes, en raison des risques financiers que courent les uns, non les autres.

C'est pourquoi auteurs et fabricants peuvent, semble-t-il, être investis de droits équivalents, quoique fondés sur des considérations différentes, d'ordre intellectuel pour les uns, d'ordre économique et industriel pour les autres: le veto du fabricant ou celui de l'auteur mettra obstacle au réenregistrement.

Mais les fabricants ne peuvent recevoir une protection supérieure à celle des auteurs: c'est pourquoi, pensons-nous, lorsque l'enregistrement initial aura eu lieu sous le régime de la licence légale, le fabricant ne pourra lui-même, au cas de réenregistrement, prétendre qu'à une équitable indemnité. De même, bien entendu, si l'enregistrement avait été libre de toute redevance au profit de l'auteur, le réenregistrement ne pourrait donner prise à aucune rémunération pour le fabricant.

(b) *Au cas de radiodiffusion de l'enregistrement*, moins préjudiciable aux intérêts du fabricant que le réenregistrement, un régime d'équitable rémunération suffira, selon la proposition de l'avant-projet (art. 6).

Par ailleurs, il ne nous paraît pas absolument indispensable d'envisager l'extension du droit à rémunération équitable de la radiodiffusion à toute communication au public, selon l'article 6, § 1, b, de l'avant-projet: c'est surtout contre l'exploitation gratuite de leurs disques par T. S. F. que protestent les fabricants; les autres modes de communication au public ne semblent pas les préoccuper autant, d'autant moins que le contrôle serait malaisé en raison de la diversité des modes et des lieux d'utilisation publique des disques.

(B) Entreprises de radiodiffusion

Les mêmes distinctions sont préconisées pour les entreprises de radiodiffusion que pour les fabricants de phonogrammes.

(1) Une distinction serait faite *entre la réémission par fil ou sans fil de tout ou partie de l'émission, d'une part, et, d'autre part, l'enregistrement de l'émission à des fins publiques, l'utilisation publique de l'enregistrement d'une émission réalisée à des fins privées, et la communication au public de l'émission ou de la réémission par un instrument transmetteur d'images*. La réémission, en effet, participe de la même nature que l'émission initiale; elle est dans la ligne de l'activité spécifique de l'entreprise de radiodiffusion, lui porte une concurrence directe et doit, par conséquent, croyons-nous, être traitée comme le réenregistrement d'un disque: *droit d'autoriser ou d'interdire*. Les autres initiatives (enregistrement d'une émission ou d'une réémission à des fins publiques, utilisation de l'enregistrement privé d'une émission à des fins publiques, communication au public d'une émission ou d'une réémission par tout instrument transmetteur d'images), au contraire, se situent hors du domaine normal d'activité des entreprises de radiodiffusion, et ne semblent en conséquence devoir donner prise qu'à un régime d'équitable indemnité, par voie de symétrie avec la radiodiffusion d'un enregistrement, auquel il semble opportun de n'attribuer qu'une équitable indemnité (cf. ci-dessus A).

(2) Dans l'aménagement des relations entre les entrepreneurs de radiodiffusion et les auteurs intervient le même principe qui doit dominer, croyons-nous, les rapports entre l'auteur et un fabricant de disques. Auteur et entrepreneur de radiodiffusion ont des droits de nature différente, les uns d'ordre intellectuel, les autres d'ordre économique et industriel — exactement comme nous l'avons fait observer pour les auteurs et les fabricants de phonogrammes; mais ces droits, quoique leurs fondements respectifs soient différents, sont équivalents: *la réémission ne pourra avoir lieu qu'avec le consentement de l'auteur et de l'entrepreneur de l'émission antécédente.* — Mais lorsque les émissions auront lieu sous un régime de licence légale, l'organisme de radiodiffusion ne pourra prétendre qu'à une équitable indemnité, de manière à ne pas exercer plus de droits que l'auteur: la protection de ses intérêts économiques justifie l'équivalence entre un apport intellectuel et une contribution d'ordre industriel; mais on ne comprendrait pas que l'équilibre fût rompu en sa faveur: cette observation est, dans les relations entre organismes de radiodiffusion et auteurs, symétrique de celle que nous avons mise en relief dans les rapports entre fabricants de disques et auteurs.

(3) Il est opportun, selon les dispositions de l'avant-projet de Rome, d'assimiler, dans le régime de l'équitable indemnité, à l'enregistrement d'une émission réalisée à des fins publiques celui qui, après avoir été fait à titre strictement privé, sert ensuite à un usage public, et la communication au public par tout instrument transmetteur d'images.

III. Observations complémentaires

(1) *Les artistes exécutants ont les mêmes droits vis-à-vis des fabricants de phonogrammes ou des organismes de radiodiffusion que les auteurs, lorsque les œuvres interprétées ne sont pas ou ne sont plus protégées: leurs rapports avec les industriels sont alors aménagés sur la même base que ceux des auteurs.* — *Quand un concours s'institue entre auteurs, interprètes et entrepreneurs, les interprètes n'ont droit qu'à une équitable indemnité, selon le principe applicable à tous les cas où ils exécutent des œuvres non dépendantes du domaine public.*

(2) Pour les organismes de radiodiffusion et les fabricants de phonogrammes, il faut assimiler, au cas où l'œuvre interprétée est entrée dans le domaine public, celui dans lequel l'objet de l'enregistrement ou de l'émission n'est pas une création littéraire ou musicale — mais une manifestation publique, par exemple, un fait naturel, tel que des cris de bêtes ou des chants d'oiseaux. C'est, en effet, la prestation phonographique ou radioélectrique qui donne prise à un droit spécifique, indépendamment de l'objet auquel elle s'applique; les entrepreneurs d'enregistrements ou de radioémissions ne contribuent pas alors, il est vrai, à la propagation des créations de l'esprit, mais leur intervention est utile aux besoins d'information, d'érudition ou de distraction, si bien que protection est due à ces émissions ou à ces enregistrements-là, comme à leur initiative qui porte sur des œuvres littéraires ou musicales.

Conclusions

Telles sont les observations d'ordre général que suggère la lecture des réponses des Gouvernements à l'avant-projet: elles tendent essentiellement à développer le principe posé dès l'article 1^{er}, alinéa 1: « sans qu'il soit porté atteinte aux droits appartenant aux auteurs ... ». C'est pour mettre en œuvre un tel système de coordination, compte tenu des données d'ordre économique, industriel, qui entrent en contact avec les données d'ordre intellectuel, que nous avons insisté sur la différence de nature qui sépare la création de l'interprétation, et l'une et l'autre des contributions d'ordre industriel dues aux fabricants de disques et aux organismes de radiodiffusion. Ces distinctions doivent se refléter dans la réglementation.

Au demeurant, les droits propres qu'institueraient la Convention seraient opposables *erga omnes* comme les droits d'auteur, mais ils ne seraient pas incompatibles avec des accords contractuels, conclus entre les titulaires des trois catégories.

Enfin, les droits reconnus *ex jure conventionis* aux industriels ne contrarieraient naturellement pas la faculté, qui leur appartient, d'invoquer les règles du droit commun sur le *corpus mechanicum*, et en particulier toutes dispositions relatives à la concurrence déloyale, par exemple au cas de surmoulage.

(A suivre)

Professeur Henri DESBOIS
Docteur Valerio DE SANCTIS

Nouvelles diverses

Etats-Unis d'Amérique

Vers le dépôt de la ratification de la Convention universelle sur le droit d'auteur

Le Copyright Office, à Washington, nous informe que le Sénat des Etats-Unis d'Amérique a adopté la législation nécessaire pour faire porter effet à la Convention universelle.

Lorsque cette législation aura reçu l'approbation présidentielle, la ratification de la Convention universelle pourra être considérée comme un fait acquis.

Haïti

Ratification de la Convention universelle sur le droit d'auteur

Le Chef de la Division du droit d'auteur de l'Unesco nous a annoncé, par lettre du 1^{er} septembre 1954, que la République de Haïti avait ratifié la Convention universelle sur le droit d'auteur.

Bibliographie

OUVRAGES NOUVEAUX

Das Verlagsrecht. Commentaire par *Walter Bappert*, Dr en droit, avocat près l'Oberlandesgericht de Fribourg-en-Brisgau, et *Theodor Maunz*, Dr en droit, professeur à l'Université de cette même ville. Un volume de 538 pages, 14,5 × 23 cm. Editions C. H. Beck. Munich et Berlin 1952.

La loi allemande sur le droit d'édition est contemporaine des deux lois sur le droit d'auteur concernant les œuvres littéraires et musicales d'une part, et les œuvres artistiques et photographiques d'autre part. Les trois lois remontent à 1901 et ont été amendées en 1910, au moment où l'Allemagne a adhéré à la Convention de Berne révisée à Berlin le 13 no-

vembre 1908. On sait que tout le régime allemand du droit d'auteur est, depuis de longues années, considéré comme mûr pour une révision totale, dans laquelle la loi sur le droit d'édition pourrait bien être entraînée. Était-il donc nécessaire que cette dernière loi suscitât maintenant un nouveau commentaire, après ceux, remarquables, d'Allfeld, de Voigtländer-Elster-Kleine, de Heinitz-Marwitz, de Hoffmann, de Mittelstaedt-Hillig, sans parler de plusieurs autres? Les lois vieillissent, mais la vie continue et leur apporte constamment de nouveaux faits à régir. Or, la loi allemande sur le droit d'édition s'est montrée à l'usage un instrument très souple entre les mains des juges, qui en ont tiré un excellent parti. En un demi-siècle, elle a donné de multiples preuves de sa sagesse reconnue non seulement en Allemagne, mais aussi en Suisse, en Tchécoslovaquie et en Autriche, où elle a inspiré d'importants travaux législatifs. Que, dans ces circonstances, il se soit trouvé en Allemagne occidentale deux spécialistes de renom pour reprendre toute la matière amoncelée avec les années et pour la répartir entre les diverses rubriques représentées par les articles de la loi, voilà qui doit nous réjouir comme le symptôme d'une vitalité scientifique intacte malgré les difficultés du moment. Même si la refonte de la législation allemande sur le droit d'auteur devait englober aussi la loi sur le droit d'édition, le travail fourni par les commentateurs de cette dernière ne serait pas vain, car les solutions en vigueur dans le domaine de l'édition allemande ayant fait leurs preuves ne pourraient qu'être largement reprises à l'occasion d'une réforme législative généralisée.

La méthode suivie par MM. Bappert et Maunz est celle du commentaire et non de l'exposé systématique tel que l'a pratiqué avec maîtrise M. le professeur Eugen Ulmer dans un traité récent et déjà classique intitulé *Urheber- und Verlagsrecht* (voir le compte rendu de M. Alfred Baum, dans le *Droit d'Auteur* du 15 février 1952, p. 22). Pour le praticien, le commentaire est l'indispensable complément du manuel ou du traité. Les idées maîtresses et les grands principes peuvent être développés à loisir dans un ouvrage dont le plan est librement arrêté par l'auteur. En revanche, toutes les questions de détail sont beaucoup plus aisément repérables, si le spécialiste qui les traite n'établit pas une classification personnelle des matières, mais s'en tient à l'ordre adopté par le législateur dans la loi entrant en considération.

En droit allemand, le contrat d'édition (qui vise uniquement les œuvres littéraires et musicales) oblige l'auteur (ou son ayant cause) à remettre l'œuvre à l'éditeur, à charge par celui-ci de la reproduire et de la diffuser pour son compte personnel. Cette définition est nettement pragmatique, elle met tout l'accent sur les prestations des parties et le but du contrat, sans préciser la nature juridique de ce dernier. Aussi diverses théories ont-elles fleuri dans la doctrine. On a voulu voir dans le contrat d'édition un cas spécial du contrat d'ouvrage ou d'entreprise (*Werkvertrag*), ou bien un usufruit du droit d'auteur considéré comme inaliénable, l'usufruitier étant tenu d'exercer son droit (conception de Joseph Kobler). Une opinion voisine discerne dans le droit d'édition une charge (*Belastung*) grevant le droit d'auteur. Ces explications, si ingénieuses et méritoires qu'elles soient, restent aux yeux de MM. Bappert et Maunz à côté de la réalité. En particulier, la théorie de la charge ne tient pas compte de ce que le but du contrat d'édition n'est pas d'accorder à l'éditeur un droit distinct et différent du droit d'auteur, mais au contraire de l'investir de certaines prérogatives essentielles contenues dans ce droit. Nous serions donc en présence d'une véritable cession, quoique matériellement restreinte: l'auteur transfère à l'éditeur, pour que celui-ci les exerce, des droits que lui, auteur cédant, possédait au moment de la conclusion du contrat. Cette construction se recommande par sa simplicité: elle est adoptée également par Allfeld, Ulmer et Runge. Toutefois, on se gardera de prêter à ces jurisconsultes des intentions dépassant leur pensée. M. Ulmer, par exemple, note expressément (*op. cit.*, p. 245) qu'en accordant à l'éditeur le droit d'édition, l'auteur ne procède pas à une cession du droit d'auteur. C'est que, pour l'éminent professeur, une telle cession supposerait l'abandon du droit moral par le cédant, ce qui n'est pas admissible. Intimement lié à la personnalité du créateur, le droit moral est inaliénable. Mais le droit d'auteur présente tout un côté patrimonial livré à la vie des affaires, et pour lequel l'auteur accepte et souhaite que des contrats d'exploitation interviennent. Parmi ceux-ci, le contrat d'édition est l'un des plus importants, il était même le plus important en 1901, au moment du vote de la loi allemande. Les législateurs suisse en 1911 (Code des obligations) et autrichien en 1936 (loi concernant le droit d'auteur et les droits connexes) se sont inspirés du modèle allemand: ils ont décidé que certaines facultés d'utilisation inhérentes au droit d'auteur, à savoir celles de reproduire et de répandre l'œuvre, pouvaient être cédées par l'auteur à un éditeur, et qu'une telle cession constituait la base du contrat d'édition. (La loi autrichienne, de beaucoup la plus récente, ne règle pas le contrat d'édition isolément, comme le font les droits allemand et suisse; elle l'englobe dans des dispositions plus générales visant les divers contrats relatifs à l'exploitation des œuvres.)

Bien que le contrat d'édition, d'après la loi allemande (suivie en Suisse et en Autriche), porte sur la reproduction et la diffusion de l'œuvre, la notion de reproduction (ou de multiplication) n'est pas la même envisagée sous l'angle de l'édition ou sous celui du droit d'auteur. La reproduction éditoriale, si l'on peut s'exprimer de la sorte, a lieu par le moyen de l'impression typographique essentiellement, mais aussi par le procédé de la photographie ou à l'aide de clichés. En revanche, et ceci est fort important, la reproduction par les disques phonographiques, rubans sonores, films n'est pas une édition pour le législateur allemand (cf. Ulmer, *op. cit.*, p. 243; Bappert-Maunz, p. 40), et pas davantage, croyons-nous, pour les législateurs suisse et autrichien. En sens contraire, la Convention de Berne, révisée en dernier lieu à Bruxelles le 26 juin 1948, considère qu'une œuvre est publiée ou éditée, dès l'instant où une quantité suffisante d'exemplaires en sont mis à la disposition du public, quel que soit le mode de la fabrication. Cette formule couvre les instruments mécaniques porteurs de sons et les bandes cinématographiques, que le programme de la Conférence de Bruxelles avait d'ailleurs expressément visés. Il n'est pas douteux non plus qu'une œuvre ainsi multipliée ne soit reproduite au sens des lois sur le droit d'auteur. Que l'exemplaire soit un disque de gramophone, un ruban de magnétophone, ou la copie positive d'un négatif cinématographique, cela ne fait pas de différence pour qui applique à la reproduction le critère du droit d'auteur. Il en va autrement dans le contrat d'édition, où la reproduction s'adresse à la vue et, le cas échéant, au toucher (méthode Braille), la copie phonographique destinée à faire entendre l'œuvre n'étant pas une édition dans l'acception technique et étroite du terme. D'accord. Mais voici la copie cinématographique: n'est-elle pas typiquement un exemplaire grâce à quoi l'œuvre est rendue perceptible par la vue? Oui. Rappelons-nous cependant que la loi allemande sur le droit d'édition se réfère aux œuvres littéraires et musicales, à l'exclusion des œuvres artistiques. L'édition est une reproduction telle quelle. Or, une œuvre littéraire utilisée pour la cinématographie subit inévitablement des modifications, ne serait-ce qu'à cause du mode d'exploitation par l'image. Le film tiré d'un roman ou d'une comédie ne saurait donc être qualifié d'édition de cette œuvre. C'est une adaptation, une reproduction transformée, qui déborde le cadre de l'édition *sensu stricto*. Quant à l'œuvre musicale reproduite dans un film, elle ne réalise pas la définition de l'édition visuelle.

Nous venons de voir que les œuvres artistiques (y compris, précisons-le, les œuvres photographiques) échappent au contrat d'édition selon la loi allemande. Il n'en faut pas conclure qu'elles ne seraient pas susceptibles d'édition (au sens large). Seulement les relations entre les artistes (dessinateurs, peintres, graveurs, sculpteurs) et ceux qui éditent leurs œuvres n'ont pas été codifiées par le législateur germanique. Il est probable qu'on appliquera assez souvent, par analogie, les dispositions de la loi sur le droit d'édition. En outre, les artistes et leurs éditeurs ont établi entre eux un certain *modus vivendi* coutumier. Il n'en reste pas moins que nous sommes en marge des cas régis par le contrat d'édition proprement dit. En Suisse, ce contrat est plus compréhensif: il peut avoir pour objet, selon la définition légale, toute œuvre quelconque littéraire ou artistique.

Le contrat de filmage peut-il être qualifié de «voisin» du contrat d'édition? Dans les deux cas, l'auteur d'une œuvre préexistante et un exploitant de celle-ci sont en présence. Mais si l'on se réfère à l'analyse ci-dessus, dont MM. Bappert et Maunz ont fort bien mis en relief le résultat, on constatera que la ressemblance est superficielle et ne porte pas sur le fond des choses. L'éditeur reproduit l'œuvre de l'auteur, le producteur cinématographique fait surgir de l'œuvre littéraire adaptée à l'écran une œuvre nouvelle, originale, protégée comme telle indépendamment de l'œuvre de base. Aussi bien, le Tribunal du Reich a-t-il décidé que le contrat de filmage était un contrat *sui generis*, non régi par les principes du contrat d'édition. Le procédé de l'interprétation par analogie paraît donc écarté. Ceci est à retenir (théoriquement) pour le droit de modifier l'œuvre première lorsqu'elle est adaptée à l'écran cinématographique. Si nous étions dans le domaine du droit d'édition, le producteur pourrait faire les changements auxquels l'auteur ne saurait de bonne foi s'opposer (loi sur le droit d'édition, art. 13, al. 2). Mais cette disposition n'intervient pas dans le contrat de filmage, soumis en revanche à l'article 9 de la loi sur le droit d'auteur littéraire et musical, où les mêmes facilités sont, il est vrai, accordées au cessionnaire du droit d'auteur. Pratiquement, la situation est la même dans les deux contrats. Il va sans dire que le droit de modifier l'œuvre intéresse au premier chef le producteur cinématographique. Les contrats de filmage contiendront donc souvent, sinon toujours, une clause concernant les changements à apporter à l'œuvre de base. Mais *in dubio* seront seules autorisées les modifications auxquelles l'auteur ne pouvait pas de bonne foi faire obstacle.

Nous n'avons pas trouvé, dans le commentaire de Bappert et Maunz, d'exposé relatif au contrat de fixation phonographique. Aurions-nous mal

cherché? Bien entendu, ce ne serait pas une lacune, puisque ce contrat n'est pas un contrat d'édition. Néanmoins, les notions d'édition (*sensu stricto*), de filmage, d'enregistrement par le phonographe, le magnétophone, etc., rentrent toutes les trois dans l'exploitation des œuvres en moyen d'exemplaires corporels. Et, du moment que nos deux savants jurisconsultes avaient jugé utile de consacrer au contrat de filmage une rubrique spéciale (quoique fort brève naturellement), nous sentions notre curiosité éveillée à l'égard du contrat de fixation phonographique. D'autant que l'édition musicale-papier, en face de l'édition sonore (ainsi qu'on appelle parfois la fixation phonographique), pose plusieurs délicats problèmes, qui ont trouvé sur le terrain international la solution ingénieuse et efficiente du *Biem* (Bureau international de l'édition mécanique), nom qui montre bien que l'enregistrement par le phonographe et les instruments mécaniques similaires (magnétophone, ruban sonore) est en réalité un procédé d'édition. Pourtant ce procédé, espèce du genre édition, est exercé par les auteurs d'une manière tout à fait particulière, voire unique, qu'on ne retrouve ni dans la reproduction par les caractères d'imprimerie, ni dans la gravure employée pour les cahiers de musique. Pourquoi? Sans doute parce que l'industrie phonographique, d'abord décentralisée par pays, a été pratiquement trônée en 1927 par un capital de plusieurs millions de livres sterling. A cette puissance unifiée des exploitants, les auteurs ont répondu par la création d'un front unique lui aussi dans le secteur de la fixation de l'œuvre par le phonographe et les instruments similaires. Le *Biem* est également une façon du trust constitué afin de permettre sur un pied d'égalité la négociation avec l'industrie phonographique. De fait, ayant obtenu les mandats collectifs des auteurs, compositeurs et éditeurs d'un grand nombre de pays, le *Biem* s'est approché de l'industrie et les deux parties ont signé un contrat-type dit *Biem-industrie* qui, amendé pour la dernière fois en 1952, pose les principes de l'édition mécanique. Cette évolution, dont on trouvera les détails dans l'ouvrage très documenté que M. Philippe Parès consacre à l'histoire du droit de reproduction mécanique (v. *Droit d'Auteur* du 15 mars 1954, p. 60), s'est accomplie en marge du droit d'édition *sensu stricto* infiniment plus ancien (on en retrouve des traces jusque dans l'antiquité). Nous ne nous étendrons pas davantage sur la question; il suffit de l'avoir située par un bref rappel.

S'agissant des divers articles de la loi allemande sur le droit d'édition, il est à peine besoin de dire que MM. Bappert et Maunz les commentent le plus attentivement du monde. Une méthode rigoureuse de présentation facilite encore au lecteur l'intelligence d'un texte déjà clair en lui-même: chaque article de loi forme la matière d'un chapitre bien circonscrit, plus ou moins long suivant le nombre des informations à donner, celles-ci étant réparties entre les diverses rubriques d'un plan publié en tête de l'exposé. De plus, cet exposé est divisé en une succession de fragments numérotés à la suite, auxquels renvoie la table alphabétique, à la fin du volume. Les recherches sont ainsi simplifiées et abrégées au maximum, avantage que la complexité croissante des problèmes rend très précieux.

Citons un exemple pour terminer: il illustrera d'autre part la richesse des aperçus contenus dans l'ouvrage de Bappert et Maunz. La loi allemande sur le droit d'édition (art. 13) interdit à l'éditeur de modifier notamment le titre de l'œuvre. Cette disposition impose un devoir d'abstention à l'éditeur: elle protège le titre en tant qu'élément du manuscrit confié à l'éditeur par l'auteur. Cette protection (interne) du titre n'appelle pas de longues observations. Mais le titre doit encore être protégé dans sa fonction, en tant qu'il désigne l'œuvre à l'attention du public. Nous avons alors à considérer la protection externe du titre, celle à quoi l'on pense généralement et qui est aussi juridiquement et économiquement la plus importante. Nos auteurs n'ont pas manqué de la soumettre à une pénétrante analyse: ayant achevé le commentaire de l'article 13, ils y ont ajouté, sous chiffre VIII, un supplément où les différentes possibilités de faire protéger le titre dans son rôle d'enseigne de l'œuvre sont passées en revue (protection du titre envisagé lui-même comme une partie de l'œuvre ou comme une création verbale originale, ou comme une appellation distinctive ne devant pas être concurrencée, ou enfin comme une marque de fabrique). Toutes ces modalités sont définies et décrites avec la rigueur de pensée et d'expression qui caractérise le vrai juriste.

Le livre de MM. Bappert et Maunz conquerra sa place au soleil. Témoignage éloquent de patience, d'érudition et de talent, il est réellement l'instrument de travail dont les éditeurs allemands d'aujourd'hui ont besoin, selon la juste remarque de M. le professeur de Boor (cf. *Droit d'Auteur* du 15 avril 1954, p. 73). De plus, tous les juristes, désireux de se familiariser avec les problèmes du droit d'édition, trouveront dans ce commentaire l'initiation générale et les informations particulières désirées. Il n'est pas jusqu'au *copyright* américain qui ne soit l'objet d'un examen des auteurs. Leur savoir et leur conscience se complètent, heureuse conjonction qui produit le meilleur effet.

B. M.

Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform, publication du *Bundesjustizministerium*. Un volume de 394 pages, 15 × 21 cm., Bonn 1954.

La réforme du droit d'auteur allemand a subi, depuis quelque vingt ans, des retards successifs dus à des événements d'ordre majeur. L'actuel Gouvernement de Bonn se montre soucieux de rattraper le temps perdu et d'instituer, aussitôt que possible, de nouvelles normes qui donneront à la protection des œuvres littéraires et artistiques une efficacité accrue. L'ancienneté des lois actuellement en vigueur dans ce domaine rend, en effet, quelquefois difficile l'application des textes à certaines situations que le législateur n'avait pu prévoir.

Avant de soumettre des projets de lois au Parlement — ce qui doit avoir lieu au début de l'année prochaine — M. Neumayer, Ministre de la Justice du Gouvernement fédéral, a voulu, autant que faire se pouvait, recueillir l'avis du plus grand nombre des intéressés, qu'il s'agisse des créateurs ou des usagers. A cette fin, il a publié, dans un ouvrage substantiel et remarquablement bien présenté, trois avant-projets accompagnés de leur exposé des motifs: le premier sur le droit d'auteur, le second sur les sociétés de perception, et le troisième sur l'adhésion de la République fédérale à la Convention de Bruxelles du 26 juin 1948. Tous ceux qui concernent ces questions pourront ainsi, en pleine connaissance de cause, donner leur avis; et le Ministre attache une importance particulière à cette consultation publique qui, ouverte en mars, se terminera le 1^{er} novembre de cette année.

La partie de l'ouvrage consacrée à la loi sur le droit d'auteur ne contient pas moins de 284 pages, dont 230 sont réservées à l'exposé des motifs. On y trouve indiquées les idées essentielles qui sont à la base de la réforme, l'historique de celle-ci, sa conception d'ensemble, ainsi que de substantiels commentaires sur les différents articles.

Cet avant-projet traite non seulement du droit d'auteur proprement dit, mais encore des droits voisins ou connexes, au sujet desquels il apporte de nouvelles et intéressantes solutions.

On lira notamment avec le plus grand intérêt la partie consacrée aux dispositions spéciales sur l'œuvre cinématographique et les chapitres qui traitent de la protection des artistes exécutants, des fabricants de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion.

Par les solutions originales et très étudiées qu'il apporte sur de nombreuses questions actuellement en discussion, cet ouvrage intéressera non seulement le public allemand, mais aussi tous ceux qui, dans le monde, suivent l'évolution du droit d'auteur.

Nouveau memento de propriété littéraire pour la France et l'étranger, par Pierre Monnet, Dr en droit, Directeur du Cercle de la librairie. Un volume de 220 pages, 17 × 25 cm. Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris 1954.

L'auteur, qui, dans l'exercice de ses fonctions, a acquis une large expérience de l'édition, a voulu essentiellement faire œuvre pratique en présentant avec concision et clarté certaines notions qui sont nécessaires à tous ceux dont le métier exige une connaissance précise du droit d'auteur. Dans son avant-propos, M. Pierre Monnet nous dit en effet que le but de son ouvrage « reste de donner des indications usuelles sur les conditions de protection des œuvres littéraires en France et à l'étranger, ainsi que sur les rapports entre auteurs et éditeurs... Cet ouvrage s'attachera, dans une simple intention de commodité pratique, à répondre aux questions courantes qui se posent journellement dans ce domaine aux professionnels du livre ».

La première partie (pages 9 à 120) ainsi que la seconde (pages 133 à 136) sont consacrées aux généralités et au droit français (protection en France des œuvres françaises ou étrangères); la troisième partie (pages 137 à 212) traite de la protection des œuvres françaises à l'étranger.

En ce qui concerne le droit français, l'auteur fait une grande place à la jurisprudence, dont on sait le rôle capital, en France, quant à la protection des œuvres littéraires et artistiques. Notons que le contrat d'édition est étudié sous ses différents aspects avec un soin particulier. Les obligations de l'auteur, du traducteur et de l'éditeur sont indiquées avec précision.

L'étude de la protection des œuvres françaises à l'étranger comporte, pour chaque pays, une notice où l'on trouve les données les plus importantes sur les normes résultant du droit interne et des conventions internationales ou des accords bilatéraux.

Présenté sous une forme qui rendra sa consultation aisée et agréable, cet ouvrage sera de grand service à tous ceux qui veulent être informés rapidement et commodément sur les questions essentielles en matière de droit d'auteur.