

LE DROIT D'AUTEUR

68^e année - août 1955

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

68^e année - n° 8 - août 1955

SOMMAIRE

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES : Le droit d'auteur sera-t-il un tissu sans coutures ou un rapiéage ? (Arpad L. Bogsch et Arthur Fisher), p. 109. — La portée internationale des avant-projets allemands sur la réforme du droit d'auteur (*troisième partie*) (Dr A. Troller), p. 112.

CORRESPONDANCE: Lettre de France (*deuxième et dernière partie*). Le

projet de loi français sur le droit d'auteur (fin); jurisprudence (Robert Plaisant), p. 117. — Lettre d'Italie (*deuxième et dernière partie*). Jurisprudence; relations internationales (Valerio de Sanctis), p. 124.

NOUVELLES DIVERSES: Unesco. Communication relative à la prochaine entrée en vigueur de la Convention universelle sur le droit d'auteur, p. 128.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

Le droit d'auteur sera-t-il un tissu sans coutures ou un rapiéage? ¹⁾

Il apparaît à beaucoup d'entre nous qui s'intéressent à une meilleure protection légale des créations intellectuelles, que le droit d'auteur et ce qu'on appelle les droits connexes traversent une période de développement rapide et, peut-être, de transition difficile. Pour quelles raisons? Et dans quel esprit devrions-nous aborder l'examen de ces problèmes aussi complexes qu'actuels?

De nouvelles inventions techniques ont révolutionné les relations entre le public, les auteurs et les distributeurs de créations intellectuelles. Les méthodes modernes d'impression et d'enregistrement, de cinématographie, de radio et de télévision ont accru dans des proportions énormes le nombre de personnes qu'elles peuvent atteindre — qu'il s'agisse des lecteurs, des spectateurs, des auditeurs ou des téléspectateurs. Il existe des millions d'« usagers », là où, il y a quelques dizaines d'années, un concert ou une représentation ne s'adressaient qu'à quelques centaines de personnes, et les œuvres imprimées, sauf exception, à quelques milliers de lecteurs seulement. Ces modifications, à la fois quantitatives et qualitatives, appellent un nouvel examen des possibilités actuelles quant à l'application des principes juridiques traditionnels.

Les nouveaux moyens techniques de diffusion ont amené la création d'industries entièrement nouvelles comme de nouvelles revendications. Les producteurs de films, les photographes, les techniciens du son, de la radio et de la télévision,

les fabricants de phonogrammes, et, bien entendu, les interprètes et artistes exécutants qui utilisent ces nouveaux moyens techniques comme véhicule de leur art, sont, d'un point de vue pratique, indispensables, en notre siècle, à la diffusion des œuvres littéraires et artistiques. Il n'est pas surprenant qu'ils attirent l'attention sur l'importance de leur contribution, et qu'ils insistent sur la nécessité d'une forme appropriée de reconnaissance légale.

Il est également naturel que les auteurs des œuvres initiales et les personnes ayant l'expérience des méthodes plus anciennes, mais toujours importantes, de distribution s'inquiètent — tout en désirant mettre à profit les nouvelles techniques — des effets que celles-ci peuvent avoir sur leur propre position traditionnelle, et de la forme que pourront enfin revêtir les adaptations, juridiques et autres, à cette situation nouvelle.

De nombreuses propositions ont été formulées en ce qui concerne des cas particuliers, mais la nature du problème dans son ensemble, et les principes dont devraient s'inspirer les solutions appropriées, ne se dégagent pas encore nettement. Pour le moment, non seulement on est loin d'un accord complet sur les sujets de la nouvelle protection, sur la portée de celle-ci et sur les modalités nécessaires pour assurer son efficacité, mais l'incertitude va encore plus loin.

Les nouveaux droits devraient-ils faire l'objet d'une construction juridique entièrement neuve et distincte, sur le plan national comme sur le plan international? Ou bien faudrait-il les considérer comme faisant partie d'une extension et d'une évolution des systèmes existants? Dans le premier cas, comment concilier la nouvelle construction avec l'ancienne structure du droit d'auteur et comment résoudre les problèmes de juridiction ou de contrôle? Dans le second cas, comment s'assurer les assentiments indispensables pour une extension nouvelle au sein d'un organisme plus ancien; comment réaliser un équilibre convenable et harmoniser les intérêts en présence?

La situation, dans son ensemble, est encore caractérisée par des progrès techniques si rapides et par une telle évolution économique ou organisatrice que les observateurs les plus clairvoyants peuvent hésiter à donner des réponses défi-

¹⁾ Texte traduit de l'anglais et revu par les auteurs. — Ce premier article de MM. Arpad L. Bogsch et Arthur Fisher sur certains aspects fondamentaux du problème des « droits voisins » sera suivi d'une autre étude des mêmes auteurs, laquelle sera consacrée à l'examen du point de vue américain sur certains problèmes plus précis rentrant dans le cadre des travaux du Groupe de travail prévu par les résolutions qui ont eu lieu en Suisse, au mois de mars dernier. (Réd.)

nitives à tant de questions difficiles. Mais la reconnaissance même des changements continuels peut, à l'examen, révéler certains principes qui pourraient, quant aux développements ultérieurs, contribuer à dissiper nombre d'incertitudes actuelles.

Que les résultats d'une telle enquête soient ou non aussi fructueux que peuvent l'espérer les optimistes, il serait, semble-t-il, sage et prudent — et cela mériterait entièrement que l'on y consacrat le temps, l'argent et les efforts nécessaires — de rassembler toutes les informations concernant les données de fait et les données juridiques, de les soumettre à l'analyse d'esprits compétents et impartiaux, et de proposer diverses solutions possibles à l'appréciation de tous les intéressés, y compris les représentants de chacun des groupes d'intérêts directement en cause, ainsi que ceux du public.

Si la rédaction de textes législatifs peut, dans certains cas, servir à orienter la discussion et à rendre l'analyse plus pénétrante, il semblerait plus prudent, dans le cas actuel et en raison de la variété comme de la complexité des problèmes dont il s'agit, de mener à bien certaines études fondamentales et d'obtenir au moins un accord minimum sur les objectifs et les principes, avant d'ouvrir les débats sur des questions de rédaction.

Avant la seconde guerre mondiale, certaines études avaient été entreprises quant à la reconnaissance légale des œuvres créatrices de l'artiste exécutant. Mais, avec l'extraordinaire évolution des événements qui s'est produite depuis lors dans le domaine dont il s'agit, l'intérêt de la question s'est considérablement amplifié, sans qu'il y ait eu une extension parallèle des investigations portant sur la nature des problèmes plus vastes qui se posaient dans le domaine pratique ou sur les diverses solutions que l'on pouvait envisager. Voici certaines questions qui pourraient être étudiées :

Quelles personnes et quels objets faudrait-il protéger? Pour autant qu'il s'agit des interprètes et exécutants, il faut tout d'abord prendre en considération la question préliminaire de savoir si la protection devrait être accordée uniquement aux musiciens, ou également aux acteurs de la scène, de l'écran et de la télévision, aux danseurs, aux athlètes et aux autres personnes dont les exécutions peuvent faire l'objet d'enregistrements, d'émissions et de réceptions d'images ou de sons radiodiffusés, ou d'autres communications au public. La protection devrait-elle s'étendre à tous les membres d'un orchestre, d'une troupe ou d'une équipe, sans considérer l'importance respective du rôle attribué à chacun, ou bien au seul interprète ou exécutant? Faut-il tenir compte de la qualité artistique de l'exécution? L'exécution improvisée, sans manuscrit préalable, est-elle également envisagée?

Pour ce qui est des enregistrements de sons, il s'agit en premier lieu de savoir s'il faut faire entrer en ligne de compte les rubans magnétiques et les pistes sonores des films, ou uniquement les enregistrements réalisés sous forme de disques. Une fois définis les éléments qui constituent un enregistrement, il y a lieu d'examiner à qui revient la qualité de producteur de l'enregistrement. La présence des éléments caractérisant la création d'une nouvelle œuvre intellectuelle est-elle indispensable pour la reconnaissance de certains droits, ou bien la seule condition requise est-elle la fabrica-

tion d'un bien meuble? Celui qui procède à un enregistrement — par exemple au moyen d'un appareil personnel à domicile — est-il un producteur d'enregistrements, ou bien ce dernier est-il exclusivement le propriétaire d'une fabrique d'enregistrements? Le sujet et la valeur artistique d'un enregistrement constituent-ils des facteurs déterminants? Le simple enregistrement sur ruban magnétique, et sans caractère artistique, d'un discours prononcé lors d'une réunion politique devrait-il recevoir la même protection que l'enregistrement, de haute qualité artistique, d'une symphonie? Si les photographies d'une telle réunion sont protégées par le droit d'auteur, l'enregistrement sonore de celle-ci devrait-il être l'objet d'une protection de nature différente? Et si les enregistrements sonores et visuels sont effectués parallèlement, devrait-on traiter différemment, d'une part, les cas où les deux enregistrements sont matériellement séparés et, d'autre part, les cas où ils sont séparables ou inséparables l'un de l'autre?

Quant aux émissions de radio et de télévision, un point essentiel est de savoir si la protection doit dépendre du sujet de l'émission et de la nature de l'émetteur. Les prévisions météorologiques devraient-elles être placées sur le même pied que les représentations théâtrales de télévision? Convierait-il d'établir une distinction entre les émissions commerciales et les émissions d'amateurs?

Au cas où, en dehors des trois qu'on vient de mentionner, d'autres groupes se réclameraient d'une protection en vertu des droits connexes, il conviendrait de poser des questions analogues pour chacun d'eux.

Quelle est la nécessité d'une protection? Il faudrait entendre et examiner l'opinion du public et des groupements intéressés quant à la nécessité de reconnaître de nouveaux droits. Quelles sont, exactement, les doléances et quels sont les objectifs visés? Les doléances viennent de divers côtés, mais elles n'ont jamais été clairement exprimées ni complètement analysées par les autorités impartiales et compétentes. Une enquête à ce sujet constituerait un préliminaire des plus utiles pour trouver le vrai remède à des difficultés réelles.

Quelles seront les incidences économiques? Certains pensent que la reconnaissance de nouveaux droits pourrait avoir des effets contraires aux intérêts des auteurs, du public ou de certaines industries. Ces craintes méritent d'être attentivement examinées. Sont-elles entièrement justifiées, ou marquent-elles simplement une certaine hésitation à accepter une innovation? Sans aucun doute, les pronostics, dans le domaine économique, sont extrêmement difficiles. Mais il serait utile d'étudier les faits, aussi bien que les opinions, en ce qui concerne les incidences éventuelles en ce domaine. Un exemple récent illustre les avantages que l'on pourrait tirer d'une telle étude. Certaines grandes organisations d'imprimeurs américains étaient résolument opposées à la ratification, par les Etats-Unis d'Amérique, de la Convention universelle sur le droit d'auteur, craignant que cette ratification fit que certains ouvrages étrangers ne seraient plus obligatoirement imprimés aux Etats-Unis. Des données d'ordre statistique et économique, soigneusement recueillies et présentées de façon convaincante, ont montré que ces appréhensions étaient fortement exagérées, sinon totalement dénuées de fondement,

de sorte que non seulement le Congrès, mais même les éditeurs de livres ont complètement modifié leur attitude traditionnelle, qui s'opposait à la suppression des clauses de fabrication prévues par la loi des Etats-Unis sur le droit d'auteur, pour les ouvrages en langue anglaise et d'origine étrangère.

Dans quels pays existe-t-il déjà l'un quelconque de ces genres de protection, quelle est la nature exacte de la législation protectrice et de quelle façon celle-ci fonctionne-t-elle? Dans une étude de faits, l'expérience acquise est de première importance. Les législations nationales actuellement en vigueur en ce domaine devraient faire l'objet de rapports qui seraient mis à la disposition de chacun. Des études comparées, analogues à celles qu'a menées l'Unesco sur le droit d'auteur proprement dit, devraient être entreprises. Il conviendrait de recueillir des données statistiques sur le fonctionnement et l'administration des droits voisins, ou de ceux qui sont connexes au droit d'auteur, et de le faire notamment dans des pays, tels que l'Italie, où ces droits sont reconnus, au moins dans une certaine mesure.

Il faudrait établir une bibliographie complète des articles et des études concernant les aspects juridiques de ces droits. Font-ils partie intégrante du droit d'auteur? Lui sont-ils simplement connexes? Ou constituent-ils un ensemble de droits *sui generis* entièrement nouveau? Dans l'état actuel des choses, aucune réponse définitive ne peut être donnée à ces questions. Une telle réponse devrait suivre — et non précéder — les études portant sur les faits, les analyses, ainsi que toutes démarches permettant de recueillir des observations et des commentaires. Mais il est évident qu'il existe des liens très étroits et vitaux entre les droits traditionnels des auteurs d'une part, et les exigences ou les prétentions des interprètes, des producteurs d'enregistrements ou de films et des entrepreneurs d'émissions télévisées ou radiodiffusées d'autre part. Sans les nouveaux moyens de diffusion, les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques ne bénéficieraient que d'une faible partie de leur actuel prestige intellectuel et de sa récompense matérielle. C'est cette impossibilité de séparer, en fait, les deux choses que l'on doit, effectivement, prendre en considération au point de vue juridique, comme ce fut précédemment le cas pour les relations étroites existant entre auteurs, éditeurs ou imprimeurs, et producteurs de films.

Prenons, par exemple, le relais d'une émission radiovisuelle d'un film sonore, opération où apparaît un seul phénomène: l'envoi d'ondes hertziennes, d'une station de radiodiffusion à une autre. Si l'auteur du scénario, le compositeur de la musique, le producteur du film, les acteurs interprétant le scénario, les musiciens jouant la musique et la station émettrice ont, vis-à-vis de la station-relais, des droits non coordonnés ou contradictoires — l'un autorisant la transmission, l'autre l'interdisant et un troisième subordonnant son autorisation à des conditions différentes de celles qui seraient exigées par un quatrième — le chaos qui pourrait en résulter, sur le plan juridique, serait préjudiciable à tous — créateurs, interprètes, agents de distribution et, en fin de compte, usagers.

Chacun des aspects de ce problème doit être examiné du point de vue de tous les intéressés. En dernier ressort, les éléments divers que constituent les droits de l'auteur, du compositeur, de l'artiste, du producteur de film, de l'acteur, du musicien et de l'entrepreneur de radiodiffusion (ou de télévision) doivent être reliés de manière à former une trame cohérente. Si l'on prenait isolément les problèmes un à un et qu'on essayait de les résoudre indépendamment, il en résulterait, selon le mot fameux de W. S. Gilbert dans *The Mikado*, «*a thing of shreds and patches*» (c'est-à-dire un rapiéçage). Un tel résultat doit être évité à tout prix.

En raison de sa nouveauté, de sa complexité et de ses répercussions économiques, cette tâche est immense et exige, sur le plan international, un travail d'équipe bien coordonné comme très actif. Les experts et les dirigeants qui ont élaboré la Convention universelle sur le droit d'auteur nous ont donné le bon exemple. Bien entendu, l'objet du travail actuel n'est pas seulement différent, mais revêt peut-être un caractère plus complexe que celui dont eurent à s'occuper les personnes susmentionnées. Là, ont été réunis des éléments pour lesquels il existait déjà, en grande partie, des traditions internationales et nationales en matière de droit d'auteur. Mais, là aussi, il a fallu faire face à des problèmes majeurs, tant juridiques qu'économiques, et concilier des opinions comme des systèmes différents.

Dans la tâche nouvelle et complexe qui nous attend, nous pouvons prendre exemple sur la façon prudente avec laquelle a été entreprise la réalisation dudit projet. L'essentiel a été l'examen des faits, accompli sans hâte et de façon approfondie; on a refusé de connaître les réponses avant que les questions n'aient été posées; on a eu soin de ne pas se lancer dans une seconde étape avant que la première ne fût achevée. Surtout la conduite de l'entreprise toute entière, les enquêtes, l'étude des faits et des problèmes juridiques, le groupement des observations et commentaires ont toujours été menés dans un esprit d'impartialité, de sincérité et d'équité. De ces travaux préliminaires, entrepris en commun par le Comité permanent de Berne et par le Secrétariat de l'Unesco, est née la certitude que tous les milieux intéressés, privés ou gouvernementaux, nationaux ou internationaux, auraient l'occasion d'examiner chaque rapport et chaque proposition, comme de présenter toutes observations qu'ils estimeraient convenables. Cette attitude a suscité une confiance mutuelle et a permis d'harmoniser des opinions qui, de prime abord, semblaient opposées, de sorte que, même si le but final n'a pas été atteint du premier coup, des bases solides ont été établies en vue des développements ultérieurs.

Le succès obtenu grâce à ces principes et à ces méthodes qui ont éliminé les obstacles accumulés depuis des années, obstacles que certains jugeaient insurmontables, et, surtout, les qualités dont ont fait preuve les dirigeants de Berne, de Paris, de Londres, de Washington, de Rome, et aussi d'autres centres du savoir ou de la jurisprudence, appellent non seulement notre approbation, mais méritent également d'être étudiés et imités si nous voulons résoudre les nouveaux problèmes que nous devons affronter dans tous les domaines touchant au droit d'auteur. Et pas seulement au droit d'auteur! Dans bien d'autres domaines encore, un tel esprit et

de telles techniques peuvent, entre nations, rendre plus efficaces cette collaboration et cette meilleure entente auxquelles aspirent tous les hommes de bonne volonté, et qui sont devenues, aujourd'hui, non seulement souhaitables mais aussi indispensables.

Arpad L. BOGSCH
Conseiller juridique
au Copyright Office
des Etats-Unis d'Amérique

Arthur FISHER
Directeur
du Copyright Office
des Etats-Unis d'Amérique

La portée internationale des avant-projets allemands sur la réforme du droit d'auteur

(Troisième partie)¹⁾

II. Les avant-projets et la Convention de Berne (suite)

8. Exécution d'œuvres littéraires de peu d'étendue accompagnant des œuvres musicales (paragraphe 48 et 55)

D'après le paragraphe 48, alinéa 1, de courts fragments d'une poésie ou d'un poème de peu d'étendue, dont le texte a déjà été publié, pourraient être reproduits pour accompagner une œuvre musicale nouvelle. Si ladite œuvre n'a pas paru dans des journaux ou recueils périodiques, cette disposition est admissible. En autorisant la représentation ou l'exécution publique de telles œuvres, le paragraphe 55 est en revanche en contradiction avec l'article 11^{ter} de la Convention, qui garantit aux auteurs le droit exclusif de récitation et d'exécution publiques de leurs œuvres littéraires. Si de telles œuvres sont enregistrées sur disque ou transmises par la radiodiffusion, l'auteur ne peut en revanche pas s'y opposer *jure conventionis*, dès l'instant que le paragraphe 48 oblige l'auteur de l'œuvre musicale à lui verser une part équitable du bénéfice, ce qui est conforme aux articles 11^{bis}, alinéa 2, et 13, alinéa 2, de la Convention.

9. Collections à l'usage des églises et des écoles (paragraphe 40)

La reproduction d'œuvres parues isolément et réunies à des œuvres d'autres auteurs n'intéresse la Convention, avons-nous vu, que s'il s'agit d'œuvres tirées de journaux ou de revues. L'article 10 de la Convention autorise d'ailleurs à faire des emprunts pour les chrestomathies, etc. D'après l'article 10, alinéa 2, les Etats membres ont le droit d'autoriser, à certaines fins, des emprunts à des œuvres littéraires ou artistiques. Pour Wagner et Bappert (*op. cit.*, p. 338), cette disposition suppose implicitement la reconnaissance d'un droit de reproduction; l'article 10, alinéa 2, y apporte une limite, mais d'autres exceptions ne seraient pas admissibles. Ils condamnent en conséquence le paragraphe 40 qui n'autorise pas seulement des emprunts, mais la reproduction d'œuvres entières. Leur argumentation est logique. Nous ne pensons cependant pas qu'il faille admettre *jure conventionis* un droit de reproduction, même en raisonnant sur la base de l'article 10, alinéa 2. A propos de cet article, le Bureau de Berne et l'Administration belge relevaient déjà qu'il était inutile de faire une réserve en faveur des législations nationales, le droit de reproduction n'étant pas énoncé dans la

Convention (Documents, p. 244 et suiv.). En revanche, l'adoption de l'alinéa 3, selon lequel les citations doivent être accompagnées de la mention de la source et du nom de l'auteur, fut considérée comme un succès. Cette disposition justifie la mention d'exceptions, autrement celles-ci seraient « en l'air ». Elle n'a pas été reprise par le paragraphe 40. Celui-ci est donc, sur ce point, en contradiction avec la Convention. Il s'agirait d'examiner aussi si les œuvres parues dans des journaux ou recueils périodiques et dont la reproduction est protégée *jure conventionis* peuvent être publiées intégralement ou seulement sous forme d'extraits. Le terme d'« emprunt » parle plutôt dans le sens de la publication de fragments. C'est toutefois un terme un peu vague, qui permet aussi la reproduction de poèmes ou de courts morceaux en prose, comme on en trouve dans les chrestomathies. Il serait toutefois plus prudent de parler également d'emprunts au paragraphe 40. En ce sens, la critique de Bappert et Wagner est justifiée.

Le paragraphe 55 viole les droits exclusifs reconnus par les articles 11, 11^{bis} et 11^{ter}. En effet, il autorise la récitation et la représentation publiques, ainsi que la radiodiffusion des œuvres reproduites conformément au paragraphe 40, chiffre 1, sans garantir aux auteurs l'octroi d'une rémunération équitable, comme dans les autres cas de reproduction. Une licence obligatoire ne serait possible que pour la radiodiffusion. Si, contrairement à ce que nous soutenons, l'on admet le principe des petites exceptions aux droits conférés par les articles 11, 11^{bis} et 11^{ter}, il n'y aurait en revanche rien à objecter au renvoi du paragraphe 55 au paragraphe 40, les buts indiqués correspondant à ceux que mentionnent le rapport général et celui de la sous-commission.

10. Reproduction d'émissions radiodiffusées destinées aux écoles (paragraphe 41)

Le paragraphe 41 autorise la fixation, sur des appareils enregistreurs de sons ou d'images, d'œuvres transmises à l'occasion d'émissions radiodiffusées à l'intention des écoles. Si l'on admet le principe des petites exceptions, on ne peut également rien objecter à cette disposition. Si, dans ce cas, on peut admettre l'enregistrement des images, il n'en va en revanche pas de même de l'enregistrement des sons. Les délibérations de la Conférence l'attestent (Bolla, *op. cit.*, p. 33; Documents, p. 339 et suiv.): c'est à dessein que la protection de l'article 13 concernant le droit de fixer une œuvre sur des appareils destinés à la reproduire mécaniquement a été limitée aux œuvres musicales. L'article 11^{bis}, alinéa 3, de la Convention d'Union fait allusion au droit d'enregistrer une œuvre radiodiffusée sur des instruments enregistreurs de sons ou d'images. Mais, dans ce texte, ce droit n'est que présumé; il n'est pas explicitement reconnu. L'article ne contient que la règle d'interprétation suivante: l'autorisation de radiodiffuser une œuvre ne comporte pas le droit de l'enregistrer sur des instruments portant fixation de sons ou d'images.

Si l'on admet que le paragraphe 41 est en contradiction avec l'article 13 de la Convention, les unionistes ont droit, pour le moins, à une rémunération équitable, en vertu de l'article 13, alinéa 2, pour les enregistrements des œuvres radiodiffusées. Quant aux exécutions des enregistrements dans les

¹⁾ Voir *Droit d'Auteur*, juin et juillet 1955, p. 80 et 93.

écoles, si le droit interne ne les considère pas comme des exécutions publiques, on se trouve en dehors des prévisions de la Convention, dont les articles 11 et suivants ne traitent que de l'exécution publique.

11. Exceptions dans l'intérêt de l'administration de la justice et de la sécurité publique (paragraphe 39)

La Convention d'Union n'envisage aucune exception dans l'intérêt de l'administration de la justice et de la sécurité publique.

La photocopie d'œuvres scientifiques figure au premier plan parmi les modes d'utilisation prévus au paragraphe 39. Il est d'usage courant que, dans les relations avec les autorités, bureaux de brevets et tribunaux par exemple, on communique de courts articles ou des fragments d'œuvres en copie ou en photocopie, à titre de documentation et de preuve. Nous l'avons déjà dit, souvent des œuvres publiées dans des journaux ou plus spécialement dans des recueils périodiques sont reproduites: c'est contraire à l'article 9 de la Convention. D'autre part, en permettant la récitation publique d'œuvres littéraires, au nombre desquelles figurent les œuvres scientifiques, le paragraphe 39 enfreint l'article 11^{ter} de la Convention. Observons en revanche que l'article 10, alinéa 2, réserve le droit de citation. Les mémoires adressés aux autorités sont des publications à caractère scientifique. Le fait d'invoquer l'opinion d'un auteur est assimilable à une citation même si l'exposé de l'auteur en question ne se trouve pas dans le texte, mais en annexe à celui-ci. Bien que l'article 10 ne le dise pas expressément, le droit de citation comprend aussi la récitation publique de la citation, celle-ci pouvant être considérée comme étant devenue partie intégrante de l'œuvre, ou en tout cas comme son complément indispensable. Si ce droit de citation n'est pas conçu trop étroitement, il doit être possible d'atteindre le but recherché, qui est de faciliter l'administration de la justice sans instituer un droit aussi exorbitant que celui que prévoit le paragraphe 39.

Quant à la sécurité publique, elle peut être assurée directement par des mesures de police. L'article 17 de la Convention stipule expressément que les règles relatives à l'ordre public l'emportent sur celles, spéciales, du droit d'auteur.

12. L'auteur de l'œuvre cinématographique (paragraphe 93)

Nous ne traiterons ici de la question du droit d'auteur en matière cinématographique que dans la mesure où l'exige la confrontation entre l'avant-projet et la Convention. Le paragraphe 93 évite de nommer l'auteur de l'œuvre cinématographique en utilisant une fiction; voici comment s'exprime à ce sujet l'exposé des motifs, p. 221: «... en rédigeant le paragraphe 93, alinéa 1, on a tenu compte de ce que, d'après les principes généraux, le producteur du film n'en est point l'auteur, en ne créant à cet égard qu'une fiction. Il ressort ainsi du projet que le producteur de l'œuvre cinématographique n'en est pas réellement l'auteur, mais que ce sont seulement des nécessités pratiques et économiques qui ont conduit à conférer au producteur la position d'un auteur ». Au nombre de ces nécessités pratiques, l'exposé cite le besoin de sauvegarder le droit moral de ceux qui concourent à l'établissement du film, régisseur mis à part.

La teneur du paragraphe 93 (« Est réputé auteur de l'œuvre cinématographique le producteur du film ») pourrait donner à penser que ce texte établit une présomption irréfutable. Mais l'exposé des motifs lui-même ôte à cette présomption toute force en mettant précisément l'accent sur la fiction. On a en même temps ainsi la preuve que le projet, en l'assimilant à un auteur, entend faire acquérir au producteur, à titre originaire, tous les droits sur l'œuvre cinématographique. Sans doute ne peut-on pas dire, comme on le voit soutenir ici ou là, que la Convention interdit par principe que des droits de l'auteur soient acquis directement par l'employeur ou par des personnes morales. La Convention énumère les œuvres qu'elle protège, mais ne pose nulle part le principe que seuls les auteurs, à l'exclusion d'autres personnes, peuvent acquérir des droits originaires sur lesdites œuvres. (D'après Bolla, cité par Ulmer dans *GRUR* 1954, p. 495, le principe selon lequel le droit d'auteur naît en la personne du créateur intellectuel serait contenu dans la Convention; certes, cela correspond à l'esprit de la Convention, comme nous le verrons d'ailleurs par les effets de certaines prérogatives qu'elle accorde, mais cela ne ressort nullement de son texte.) La Convention se borne à interdire que les auteurs se voient frustrés des droits qu'elle leur confère. L'article 14, alinéa 1, n'accorde directement des droits qu'aux auteurs des œuvres préexistant à l'établissement du film. Quant à l'article 14, alinéa 2, qui reprend d'ailleurs le principe contenu à l'article 2, il dispose seulement que l'œuvre cinématographique est protégée comme une œuvre originale, la rangeant ainsi au nombre des œuvres littéraires et artistiques au sens de la Convention. La Convention ne confère cependant par là aucun droit aux auteurs des œuvres cinématographiques. L'article 11 de la Convention est inapplicable à ce genre d'œuvres, qui forment une catégorie à part, car il ne mentionne que les œuvres dramatiques, dramatico-musicales et musicales. L'article 11^{bis}, en revanche, est conçu en termes plus généraux: « Les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques jouissent du droit exclusif d'autoriser: la radio-diffusion... ». La télévision est comprise. Les véritables auteurs de l'œuvre cinématographique ne peuvent donc se voir retirer le droit de l'article 11^{bis} par le moyen de la fiction du paragraphe 93. L'article 6^{bis} consacrant le droit moral appelle les mêmes réflexions. Il protège les intérêts moraux de l'auteur sur les créations de l'esprit dites œuvres littéraires et artistiques au sens de la Convention. Sans doute est-ce au législateur national à désigner l'auteur. Mais, du point de vue de la Convention, il ne peut pas ne pas s'en tenir aux faits et désigner comme auteur une personne à qui lui-même dénie la qualité de véritable auteur, comme le fait l'exposé des motifs allemand. Ce n'est que dans les cas douteux que le législateur national peut librement admettre ou refuser la qualité d'auteur à certaines personnes en se fondant sur l'avis des spécialistes, par exemple n'accorder aux acteurs du film que la protection réservée aux artistes exécutants. À l'égard des unionistes, il est donc exclu de vouloir songer à supprimer les difficultés que l'existence du droit moral occasionne au producteur. On peut se demander si une disposition permettant aux auteurs de renoncer aux prérogatives du droit moral, au moins dans la mesure nécessaire à l'exploita-

tion de l'œuvre, ne rendrait pas au producteur les mêmes services. Comme une telle disposition ne pourrait s'appliquer de toute façon qu'au territoire allemand (nous y reviendrons), c'est dans les contrats passés avec les auteurs que les producteurs auraient à sauvegarder leurs intérêts. Comme de Boor l'a démontré dans ses diverses études, une telle réglementation ne serait nullement contraire au principe du droit moral. L'article 6^{bis} de la Convention ne l'interdit en tout cas pas.

Bien que le projet ne porte atteinte qu'à certaines prérogatives conventionnelles du véritable auteur, celles-ci sont d'une telle importance qu'il serait préférable, à notre avis, de renoncer entièrement à la fiction du paragraphe 93, d'autant plus qu'elle appelle également de sérieuses réserves sur le plan du droit interne, paraît-il (Ulmer, *Zum Filmrecht des Entwurfs*, GRUR 1954, p. 493 et suiv.). Le fait que d'autres pays confèrent également aux producteurs de films des droits appartenant aux auteurs (cf. notamment Ulmer, *Consultation, Droit d'Auteur*, 1953, p. 97 et suiv.; Werhan, *Der Filmurheber im ausländischen Recht*, Ufita 1954, p. 173 et suiv.; M. Virlogeux, *Cinématographie et droit d'auteur dans les pays unionistes*, suite d'articles parus dans *Le Droit d'Auteur*, 1950, 1952 et 1953) n'est pas une raison suffisante pour accepter les contradictions que nous venons de relever entre le projet allemand et la Convention, d'autant moins que certains pays de l'Union se refusent catégoriquement à conférer un droit d'auteur originaire au producteur du film.

13. L'octroi de droits d'exploitation (Nutzungsrechte) dans le domaine cinématographique (paragraphe 92)

Le paragraphe 92 traite des rapports entre le producteur et les auteurs des œuvres utilisées pour l'établissement d'un film. Le paragraphe 92, alinéa 2, considère comme telles non seulement les œuvres préexistant au film, mais également celles qui sont créées pour l'écran, voire pour un film déterminé, comme par exemple le scénario ou la musique du film. D'après le paragraphe 92, l'auteur possède les prérogatives suivantes :

- 1° le droit d'adapter l'œuvre à l'écran;
- 2° celui de reproduire le film et de le mettre en circulation;
- 3° celui de projeter le film en public;
- 4° celui de traduire le film ou de procéder à d'autres arrangements ou utilisations de celui-ci.

Sauf le droit de télévision prévu à l'article 11, tous ces droits sont énumérés à l'article 14 de la Convention comme appartenant *jure conventionis* aux auteurs des œuvres utilisées à l'écran. Pour prévenir toute discussion, l'article 14, alinéa 4, exclut l'application à ces droits des réserves et conditions visées à l'article 13, alinéa 2. En même temps se trouve ainsi résolue une autre question. On pouvait se demander si les œuvres littéraires, scientifiques et artistiques mentionnées à l'article 14, alinéa 1, ne comprenaient pas les œuvres musicales; la Norvège avait d'abord considéré celles-ci comme exclues de l'énumération (Documents, p. 355 et suiv.), estimant qu'il fallait dès lors leur appliquer l'article 13. Cette interprétation est insoutenable vu la réserve de l'article 13, alinéa 2, qui ne peut s'appliquer qu'aux œuvres musicales.

Au regard de la Convention, le paragraphe 92, alinéa 2, apparaît discutable. Il prévoit que les prérogatives 1 à 3 ne pourraient être concédées que conjointement. Or, nous le verrons plus bas, les droits d'exploitation ne se confondent pas avec les droits exclusifs garantis *jure conventionis* aux auteurs. Elles remplissent, en revanche, la même fonction que le transfert de ces droits. Et si le transfert de ces droits doit rester libre, il en va de même de la concession des droits d'exploitation. L'article 14 énumère les diverses prérogatives que l'auteur possède sur son œuvre. Si l'auteur a le droit exclusif d'autoriser les diverses formes d'exploitation de ses œuvres, la règle vaut également pour chacune des prérogatives attachées à son droit. La loi interne ne peut pas contraindre l'auteur à disposer de certaines d'entre elles conjointement. Le paragraphe 92, prévoyant que ces prérogatives ne peuvent être concédées que conjointement, n'est pas ce que la Convention appelle une règle relative à l'exercice du droit, domaine laissé à la compétence des Etats. C'est une règle visant la disposition des droits sur l'œuvre, et non leur exercice, lorsqu'ils sont concédés, ou les conséquences de leur violation. Leur contenu et leur indépendance sont garantis par la Convention; le législateur national ne peut en conséquence ni les modifier, ni les limiter en les joignant. On pourrait aussi interpréter le paragraphe 92 comme instituant une licence obligatoire, en ce sens que, si l'auteur concède l'une de ses prérogatives, le producteur acquiert *de plano* les autres. Il y a également une licence obligatoire occulte dans la règle selon laquelle le compositeur a droit à une équitable rémunération pour l'exécution de son œuvre. C'est ce qui ressort notamment du fait que le compositeur de la musique du film ne s'adresse à cet effet, non pas au producteur, mais à l'entrepreneur de spectacles. Si l'on admettait que l'auteur doit être indemnisé par le producteur pour toutes les prérogatives concédées, cette rétribution supplémentaire ne s'expliquerait pas. Pour la musique du film, seul le droit de projeter le film et celui de le mettre en circulation sont manifestement réservés. Le droit de représentation n'est qu'apparemment transféré au producteur; en réalité, il appartient *ex lege* à l'entrepreneur de spectacles qui, de ce chef, doit une redevance. Les choses peuvent se passer différemment avec les autres auteurs. On est tenté d'en conclure que ceux-ci ne touchent également des droits que pour la projection du film, que le droit de représentation est en revanche concédé à l'entrepreneur de spectacles contre une licence obligatoire gratuite. La réponse dépend du montant de la redevance. Au système de la licence obligatoire, on pourrait opposer le droit de l'auteur de ne pas permettre l'adaptation de son œuvre à l'écran. Mais ce serait un argument peu convaincant, car généralement l'auteur accepte cette adaptation. Ce qu'il désire toutefois, c'est ne pas être livré par avance au bon plaisir du producteur, et conserver le droit de dire son mot lors de l'utilisation de l'œuvre, ce qui se traduira pratiquement dans le montant de la redevance à lui verser lors de l'exécution. Si on l'oblige, au contraire, à concéder, avec le droit d'adapter l'œuvre à l'écran, toutes les autres prérogatives, ou à y renoncer entièrement, il y a alors licence obligatoire en fait et en droit.

De quelque manière qu'on l'envisage, la restriction au droit de disposer, imposée à l'auteur par le paragraphe 92, est donc en contradiction avec les droits exclusifs garantis par l'article 14 de la Convention.

A première vue, le paragraphe 98, alinéa 2, paraît également discutable. Il dispose que les droits que les auteurs des œuvres ayant servi à l'établissement du film possèdent sur l'œuvre cinématographique sont prescrits par cinquante ans à compter de la publication du film. Considérée de plus près, cette règle est admissible. L'article 7, alinéa 3, de la Convention, en effet, laisse aux pays de l'Union le soin de fixer la durée de protection des œuvres de l'écran. Bien qu'elle forme une unité, l'œuvre cinématographique se compose de plusieurs apports créateurs qui sont incorporés à l'œuvre pour en faire partie intégrante, même s'ils demeurent exploitables de manière indépendante, comme par exemple le scénario ou la musique du film. En conséquence, les Etats membres doivent demeurer libres de fixer le délai de protection des droits sur les apports qui, avec ou sans changement, sont incorporés au film. Le court délai de protection du paragraphe 98, alinéa 2, ne concerne pas les apports créateurs qui sont utilisés indépendamment du film.

14. Protection des photographies (paragraphe 68 et suiv.)

Goldbaum («*Die Urheberrechtsreform der Deutschen Bundesrepublik und die revidierte Berner Uebereinkunft*», GRUR 1954, p. 513 et suiv.) ainsi que Bappert et Wagner (*op. cit.*, p. 330 et suiv.) reprochent au projet de ne garantir aux photographes que la protection limitée due aux droits voisins, alors que la Convention d'Union range les photographies au nombre des œuvres littéraires et artistiques. Observons toutefois que le projet leur applique par analogie la protection des règles du droit d'auteur, et que, d'autre part, la limitation du délai de protection à 25 ans dès la publication est licite au regard de l'article 7, alinéa 3, de la Convention; les unionistes se trouvent ainsi placés sur le même pied que les photographes allemands. Relevons d'ailleurs que, d'après le paragraphe 71, l'employeur n'acquiert qu'un droit d'exploitation; il n'est pas assimilé à l'auteur: les prérogatives attachées au droit moral de l'auteur demeurent donc aux mains de l'employé (Exposé des motifs, p. 187). On ne peut donc critiquer le fait que les photographies soient classées dans une catégorie à part; la protection accordée aux unionistes, loin d'être diminuée, étant au contraire élargie, puisqu'ils pourraient revendiquer la protection du droit d'auteur sur des œuvres qui ne sont point des créations originales. C'est un point qui appellerait cependant un examen plus approfondi. La Convention d'Union limite en effet le principe de l'assimilation aux œuvres littéraires et artistiques. Or, le paragraphe 131 paraît au contraire accorder une protection plus étendue.

15. Articles de journaux et de recueils périodiques (paragraphe 43)

La Commission de législation de la *Cisac* veut voir une contradiction entre le paragraphe 43 et le texte clair et formel de l'article 10 de la Convention d'Union, le projet autorisant la reproduction d'articles d'actualité non seulement dans les journaux, mais aussi dans les recueils périodiques (Schulze, *Recht und Unrecht*, p. 257). Relevons d'abord une

divergence entre les textes allemand et français du rapport de la *Cisac*. Dans l'original français, on lit que le projet autorise la reproduction d'articles parus aussi bien dans des périodiques que dans des journaux, ce qui serait contraire à l'article 10 de la Convention d'Union.

Cette critique est, à notre avis, erronée¹⁾. C'est par inadvertance que la *Cisac* se réfère à l'article 10 de la Convention. L'article 10 ne traite point de cette question; il concerne les courtes citations d'articles de journaux ou de recueils périodiques sous forme de revues de presse. C'est à l'article 9, alinéa 2, qu'il est parlé d'articles sur des sujets d'actualité; mais le texte ne précise pas où ces articles doivent avoir paru: il se borne à autoriser la presse à les reproduire. Contrairement à l'opinion de la *Cisac*, la Convention, en parlant de la presse, ne désigne pas seulement les journaux. Il ressort, au contraire, du rapport de la Conférence de Rome (Actes de la Conférence, p. 248) que le mot « presse » a été adopté pour remplacer celui de « journaux » et celui de « périodiques ». On voulait par là que les tribunaux fussent libres ou d'étendre la notion aux périodiques en général, ou, au contraire, de la restreindre aux seuls journaux, ce qui paraissait tout à l'avantage des auteurs. En prenant position à l'égard du programme de la Conférence de Bruxelles, l'Administration française, elle-même favorable au renforcement de la protection accordée aux articles sur des sujets d'actualité, semble avoir compris que, sous le terme de « presse », il fallait entendre aussi bien les périodiques en général que les journaux: « L'article 9 — disait-elle en effet — ne régleme-
ment jusqu'à présent le droit de reproduction des auteurs que relativement à la publication de leurs œuvres par la presse quotidienne et périodique » (Documents, p. 232). Que les articles d'actualité puissent être tirés aussi bien de journaux que de périodiques, cela ressort de l'alinéa 1 du paragraphe 43, puisqu'il parle des deux. Quant à l'alinéa 2, il traite également des mêmes modes de publication. Si l'on n'admettait pas cette interprétation, il s'ensuivrait que des articles publiés ailleurs que dans des journaux ou recueils périodiques pourraient être librement reproduits, ce qui serait à la fois préjudiciable aux auteurs et contraire à l'article 9 de la Convention. La critique contenue dans le texte français du rapport de la *Cisac* est donc sans fondement. Celle qui est contenue dans son texte allemand serait, en revanche, plus pertinente, parce qu'elle se rapporte à l'interprétation du terme de « presse ». Nous venons cependant de le voir, c'est à dessein que la Conférence de Rome a adopté cette expression un peu vague. Dès lors, on ne peut guère adresser de grief à une législation nationale si, sur le plan du droit interne, elle adopte une notion claire se rapprochant le plus possible de celle de la Convention, faisant ainsi sienne l'une des interprétations jugées possibles par la Conférence de Rome. Sur un autre point, en revanche, le paragraphe 43 s'écarte du texte du traité. L'article 9, alinéa 2, de la Convention stipule que la source doit toujours être clairement indiquée. Or, le paragraphe 43 est à cet égard muet. C'est

¹⁾ Dans le cadre de la présente étude, il ne nous a malheureusement pas été possible de procéder à un examen approfondi du très intéressant rapport de la *Cisac*, qui envisage essentiellement les problèmes que les projets soulèvent sur le plan du droit interne.

une précision qui n'est point superflue; on ne peut en effet combler cette lacune en faisant simplement appel au droit moral, car souvent la mention de la source ne sera pas tant dans l'intérêt de l'auteur que dans celui de l'éditeur de la revue ou du journal.

16. Obligation de contracter (projet de loi sur les sociétés de perception, paragraphe 16)

D'après le projet, les sociétés de perception sont tenues de concéder, à quiconque veut organiser la représentation ou la récitation publique d'une œuvre (entrepreneur de spectacles), les droits d'exploitation nécessaires à des conditions équitables.

L'exposé des motifs cherche à réfuter les objections qu'on pourrait d'emblée tirer de l'article 11 de la Convention d'Union, en disant qu'il n'est ainsi nullement porté atteinte aux droits de l'auteur, qu'il s'agit simplement d'empêcher la société de perception d'exploiter son monopole au détriment des intérêts de la collectivité. L'exposé ajoute que, déjà à la Conférence de Rome, la Grande-Bretagne avait reconnu que de semblables dispositions n'allaient pas à l'encontre de la Convention.

À la Conférence de Rome, la Grande-Bretagne avait proposé de modifier l'article 17 de la Convention d'Union pour le remplacer par un texte autorisant les Etats membres à prendre, dans l'intérêt public, des mesures de portée générale. La délégation britannique se fût à vrai dire contentée d'une déclaration dans ce sens dans les Actes de la Conférence. Les délégations italienne et belge s'opposèrent à sa proposition. Il ne fallait pas, selon elles, que l'article 17 de la Convention pût être interprété comme ouvrant la porte à une licence obligatoire générale, par la substitution de la notion d'intérêt public à celle d'«ordre public». L'article 17 resta en conséquence inchangé. La nature de cette règle, dont nous avons d'ailleurs déjà parlé, est au reste précisée par le titre qui la précède dans les Actes de la Conférence de Rome: «Droit de police de chaque Etat» (cf. Actes de la Conférence, p. 255 et suiv., p. 270). Plus haut, en traitant de l'article 11, nous avons déjà fait allusion à la réserve que fit à Bruxelles la délégation britannique au sujet de l'abus de droit. Nous avons montré à cette occasion que, lors même que cela n'est pas dit dans la Convention, chaque Etat a le droit de prendre des mesures pour empêcher les abus de droit.

La déclaration de la Grande-Bretagne citée dans l'exposé des motifs n'est donc d'aucune utilité pour interpréter la Convention. Il s'agit dès lors de confronter le paragraphe 16 du projet avec les articles 11 et 11^{ter} du traité.

Sans doute nous objectera-t-on que le paragraphe 16 n'oblige pas personnellement l'auteur à tolérer la représentation ou la récitation publique de son œuvre. Quand par conséquent l'auteur a conservé par devers lui le droit d'exploiter son œuvre, il échappe à cette obligation. Cette argumentation n'a évidemment qu'une valeur théorique. Même si l'on fait abstraction des étrangers, les auteurs nationaux eux-mêmes ne peuvent gérer ni exploiter leurs droits sans l'aide de sociétés de perception, qui se chargent de ce travail administratif. En fait, l'obligation de contracter se trouve donc ainsi bel et bien les viser personnellement. La preuve

en est du reste fournie par le système de l'avant-projet, qui ne prévoit pas le transfert de droits partiels, mais la concession de simples licences d'exploitation. Aux sociétés de perception, les auteurs ne concèdent pas de licences d'exploitation; ce sont celles-ci qui les concèdent elles-mêmes au nom des auteurs. Ceux-ci sont donc assujettis à l'obligation de contracter, quand bien même la prescription du paragraphe 16 ne paraîtrait s'adresser qu'à leur représentant. La société viendrait-elle à déclarer qu'elle ne dispose pas du droit d'auteur, qu'elle n'agit qu'au nom et selon les instructions de son titulaire, que le paragraphe 16 est donc inapplicable, le juge repousserait ces arguments en s'en tenant au sens clair du texte légal. L'argumentation serait d'ailleurs sans valeur dans l'hypothèse prévue au paragraphe 16, alinéa 2, qui reconnaît à l'entrepreneur de spectacles le droit d'exécuter l'œuvre dès l'instant qu'il a déposé ou consigné la redevance réclamée. Or, qu'advient-il si le droit de représenter l'œuvre est refusé? Le paragraphe 16 ne donne pas *de plano* à l'entrepreneur de spectacles le droit d'exploiter l'œuvre; la société de perception est simplement tenue de le lui concéder. Ce n'est que lorsqu'elle a fixé la redevance à payer que l'entrepreneur peut remplir les conditions prévues à l'alinéa 2 et, partant, acquérir le droit d'exploiter l'œuvre. Mais le fait que ce droit n'est pas concédé d'avance ne change rien au fait qu'on est en présence d'une licence obligatoire. L'élément décisif est en effet l'obligation de concéder le droit. Si la société de perception refusait son agrément en s'abstenant d'indiquer un tarif, empêchant par là même l'entrepreneur de faire un usage licite de l'œuvre, elle lui devrait des dommages-intérêts.

Le paragraphe 23 du même projet a aussi, en partie du moins, le caractère d'une licence obligatoire. D'après ce texte, celui qui fait usage d'un droit placé sous la sauvegarde d'une société de perception, sans le consentement de celle-ci, doit payer, à titre de dommages-intérêts, une surtaxe représentant le 25 % de la redevance prévue au tarif, la preuve d'un préjudice supérieur demeurant réservée. Comme cette preuve est en fait difficile à rapporter, l'auteur du dommage peut compter s'en tirer par le versement de la modeste prime de risque de 25 %.

Il faut toutefois remarquer — et cela exclut l'existence d'une licence obligatoire — que seuls les dommages-intérêts sont réglés d'avance par la loi, les autres conséquences de la violation de la loi, les conséquences pénales en particulier, n'étant pas fixées (paragraphe 111).

À supposer que le paragraphe 23 doive être entendu à la lettre, il s'agirait d'examiner encore si, lorsqu'il ne fait que concéder à la société le droit de perception, à l'exclusion de toutes autres prérogatives, l'auteur pourrait faire valoir des droits indépendamment de la société, et conjointement avec elle. Le paragraphe 23 ne parle que de l'usage d'un droit placé sous la sauvegarde de la société de perception, et non d'un droit lui appartenant en propre. Et pourtant le droit de l'auteur au paiement d'une redevance est certainement compris. La rédaction paraît, de toute façon, manquer de précision, sinon il serait question, non de l'usage du droit, mais de l'utilisation de l'œuvre.

En conclusion, le paragraphe 23 n'est pas en contradiction avec la Convention. Le paragraphe 16, en revanche, porte atteinte aux droits exclusifs garantis aux auteurs par les articles 11 et 11^{ter} (cf. dans le même sens Goldbaum, «*Die Urheberrechtsreform der Deutschen Bundesrepublik und die revidierte Berner Uebereinkunft*», GRUR 1954, p. 515).

Les paragraphes 17 et 18 se rapportant aux contrats passés avec les fabricants de disques et les sociétés de radiodiffusion restent au contraire dans les limites des compétences laissées aux législations nationales par les articles 11^{bis}, alinéa 2, et 13, alinéa 2, de la Convention. S'agissant des enregistrements sur disques, la remarque ne vaut cependant que pour les œuvres musicales.

Les paragraphes 9 et 10, de leur côté, obligent les sociétés de perception à affecter une partie de leurs recettes à certains buts déterminés; les revenus des auteurs se trouvent ainsi diminués d'autant. D'après le paragraphe 9, il s'agit d'encourager des actions et des œuvres de haute valeur culturelle. Quant au paragraphe 10, il prévoit la constitution d'un fonds d'entraide en faveur des sociétaires nécessiteux, dans lequel les sociétés verseraient une partie de leurs recettes. Les auteurs seraient de la sorte assujettis à des impôts de nature culturelle et sociale. En tant qu'elles sont destinées à profiter à une certaine catégorie professionnelle, ces contributions équivalent à des impôts spéciaux grevant le revenu. Dans la mesure où des accords destinés à éviter la double imposition exonèrent de l'impôt sur le revenu en Allemagne, pour les produits de leurs biens immatériels, les personnes domiciliées à l'étranger, celles-ci ne peuvent pas être assujetties aux contributions spéciales des paragraphes 9 et 10. Ces deux textes paraissent d'ailleurs empiéter sur les droits exclusifs garantis par la Convention. Sans doute n'empêchent-ils pas l'auteur de disposer librement de son œuvre et de fixer le montant de la redevance qui doit lui être versée. Mais cela devrait comporter pour lui le droit de toucher ces revenus exempts de toute contribution spéciale. Autrement, c'est donner à l'Etat le pouvoir, tout en laissant intacts les droits exclusifs des auteurs, d'astreindre ceux-ci au paiement du profit qu'ils en retirent. Sitôt que de telles contributions ne frappent que certains revenus, et non ceux de la collectivité en général, elles sont assimilables à des limitations affectant l'exercice même du droit. Que l'Etat se réserve, pour lui-même ou pour d'autres, une partie de l'exploitation de l'œuvre, ou qu'il oblige l'auteur à consacrer une partie du produit de cette exploitation à la réalisation de fins culturelles ou sociales, l'effet est le même. Les prescriptions des paragraphes 9 et 10 sont surprenantes; elles le sont d'autant plus qu'elles n'ont pas leurs pareilles dans les autres domaines de la propriété intellectuelle, pour ne pas parler du reste du droit. Il ne viendrait certainement à l'esprit de personne d'obliger un écrivain célèbre à abandonner une partie de ses droits pour encourager la bonne littérature, ou d'obliger l'industrie à consacrer une partie de ses droits de licence à aider les inventeurs dans le besoin ou les exploitations en déconfiture.

Les paragraphes 9 et 10 semblent donc enfreindre les droits que les auteurs unionistes tiennent des traités. Nous n'avons cependant pu ici qu'effleurer le problème, sans l'approfondir.

(A suivre)

Dr A. TROLLER

Correspondance

Lettre de France

(Deuxième et dernière partie)¹⁾

Sommaire : Le projet de loi français sur le droit d'auteur (fin). — Titre I : Des droits des auteurs (fin). § II. Dispositions spéciales aux divers genres d'œuvres et réglementations particulières : 1. Définitions; 2. Réglementation, œuvres cinématographiques et radiophoniques ou radiovisuelles; 3 et 4. Durée, droits du conjoint, succession, régimes matrimoniaux. — Titre II : De l'exploitation des droits patrimoniaux de l'auteur (art. 27 à 41). § I^{er}. Définitions. § II. Règles générales relatives à la cession. § III. Droit de repentir. § IV. Règles relatives à l'étendue de la cession, à la rémunération de l'auteur et à la rescision pour lésion. § V. Exceptions à la protection. § VI. Droit de suite. — Titre III : Du contrat de représentation et du contrat d'édition (art. 42 à 62). — Titre IV : Procédure et sanctions. — Appendice. — Conclusion. — Jurisprudence : I. Objet du droit d'auteur; II. Droit moral; III. Le droit pécuniaire.

Le projet de loi français sur le droit d'auteur (fin)

Titre I

Des droits des auteurs (fin)

§ 2. Dispositions spéciales aux divers genres d'œuvres et réglementations particulières

1. Définitions

Il est tout d'abord une suite de définitions qu'il suffit de citer :

« Art. 9. Est dite : œuvre de collaboration, l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques.

« Est dite : composite, l'œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière.

« Est dite : collective, l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé.

« Art. 10. L'œuvre de collaboration est la propriété commune des auteurs. Les co-auteurs doivent exercer leurs droits d'un commun accord. En cas de désaccord, il appartiendra au tribunal civil de statuer. Lorsque la participation de chacun des collaborateurs relève de genres différents, chacun pourra, sauf convention contraire, exploiter séparément sa contribution personnelle, sans toutefois porter préjudice à l'exploitation de l'œuvre commune.

« Art. 11. Les auteurs des œuvres pseudonymes et anonymes jouissent sur celles-ci des droits reconnus par l'article 1^{er}.

« Ils sont représentés dans l'exercice de ces droits par l'éditeur ou le publicateur originaire, tant qu'ils n'auront pas fait connaître leur identité civile et justifié de leur qualité.

¹⁾ Voir *Droit d'Auteur*, juillet 1955, p. 99.

« La déclaration prévue à l'alinéa précédent pourra être faite par testament; toutefois, seront maintenus les droits qui auraient pu être acquis par des tiers antérieurement.

« Les dispositions des alinéas 2 et 3 du présent article ne sont pas applicables lorsque le pseudonyme adopté par l'auteur ne laisse aucun doute sur son identité.

« **Art. 12.** L'œuvre composite est la propriété de l'auteur qui l'a réalisée, sous réserve des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante. »

Il faut remarquer que la collaboration n'est pas définie, si bien que la jurisprudence très libérale qui est actuellement en vigueur reste valable (R. Plaisant, *Propriété littéraire et artistique*, *Jurisclasseur*, fasc. 6, n° 14).

2. Réglementation. Oeuvres cinématographiques et radiophoniques ou radiovisuelles

A. — **Cinéma.** Il est quatre articles. Deux articles donnent des définitions, celle des auteurs et du producteur (art. 14 et 17), un autre définit les droits des collaborateurs sur l'œuvre non achevée (art. 15), le dernier, ceux des collaborateurs sur l'œuvre achevée (art. 16). Nous citons ces textes qui sont très importants:

« **Art. 14.** Ont la qualité d'auteur d'une œuvre cinématographique la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre.

« Sont présumés, sauf preuve contraire, co-auteurs d'une œuvre cinématographique réalisée en collaboration:

- 1° l'auteur du scénario;
- 2° l'auteur de l'adaptation;
- 3° l'auteur du texte parlé;
- 4° l'auteur de la musique spécialement composée pour l'œuvre;
- 5° le réalisateur.

« Lorsque l'œuvre cinématographique est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originaire sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle.

« **Art. 15.** Si l'un des auteurs refuse d'achever sa contribution à l'œuvre cinématographique ou se trouve dans l'impossibilité d'achever cette contribution par suite de force majeure, il ne pourra s'opposer à l'utilisation, en vue de l'achèvement de l'œuvre, de la partie de cette contribution déjà réalisée. Il aura, pour cette contribution, la qualité d'auteur et jouira des droits qui en découlent.

« Sauf convention contraire, chacun des auteurs de l'œuvre cinématographique peut disposer librement de la partie de l'œuvre qui constitue sa contribution personnelle en vue de son exploitation dans un genre différent et dans les limites fixées par l'article 10.

« **Art. 16.** L'œuvre cinématographique est réputée achevée lorsque la première « copie standard » a été établie d'un commun accord entre le réalisateur ou éventuellement les co-auteurs et le producteur.

« Les droits propres des auteurs, tels qu'ils sont définis à l'article 6, ne peuvent être exercés par eux que sur l'œuvre cinématographique achevée, sauf éventuelle application de l'article 1382 du Code civil à l'encontre de celui dont la faute aurait provoqué le non-achèvement du film.

« **Art. 17.** Le producteur d'une œuvre cinématographique est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre.

« Le producteur peut être l'auteur ou l'un des co-auteurs de l'œuvre s'il répond à la définition de l'article 14.

« 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 visé à l'article 21 du présent titre et défini par les dispositions du titre II. »

Il faut noter que, selon l'article 17, serait cédé le « droit exclusif » de représentation et reproduction. Cette disposition ne peut s'appliquer dans le cas où l'auteur, avant de traiter avec le producteur, n'a pas apporté son droit à une société de perception. Sinon, la clause contraire est toujours possible.

a) Il n'est rien à dire sur l'article 16 qui est conforme à la doctrine française et à la jurisprudence. Il faut seulement, à notre sens, que ces co-auteurs ne soient pas nécessairement collaborateurs; il en est ainsi pour ceux auxquels un travail est commandé sans qu'ils participent à la réalisation. Le texte n'établit du reste qu'une présomption.

De même en est-il pour l'article 17. La question liée à l'interprétation de l'article 6 et à celle de l'incessibilité du droit moral se pose seulement de savoir si les co-auteurs peuvent céder au producteur le droit d'adapter l'œuvre. L'alinéa 3 vise le droit pécuniaire mais non le droit moral qui intervient en pareil cas.

L'article 15 apporte une exception notable et nécessaire au droit moral. Il est clair que reconnaître aux co-auteurs le droit d'utiliser la contribution de l'un d'eux contre la volonté de celui-ci limite le droit essentiel de décider si l'œuvre doit être publiée. La question se posera de savoir si un refus abusif doit être traité comme l'abstention due à la force majeure; une interprétation extensive sera nécessaire à cette fin, mais il est possible que les juges adoptent une telle solution.

b) Il faut signaler deux questions qui ne sont pas traitées dans le projet.

La première question a trait aux droits du producteur sur le film. Il ne s'agit plus d'un problème relevant du droit d'auteur, mais il aurait pu être utile, à titre accessoire, d'en préciser la nature.

La seconde question a trait à l'exercice des droits d'auteur sur le film achevé. L'avant-projet de la Commission de la propriété intellectuelle contenait une disposition, l'article 46:

« **Art. 46.** Le contrat qui intervient entre le producteur et les co-auteurs ou leurs représentants, notamment leurs organismes professionnels, devra stipuler les conditions pécuniaires relatives à l'exercice du droit de reproduction et du droit de représentation, ainsi que leurs modalités d'application.

« Pendant la durée d'exploitation du film prévue audit contrat, le producteur est légalement mandataire des co-auteurs ou de leurs ayants droit pour autoriser la projection publique ou privée du film.

« Dans l'exercice de ce mandat, le producteur doit, sous sa responsabilité, respecter les droits intellectuels et moraux

de tous les co-auteurs et leur rendre compte de l'exécution du mandat. »

Cet article n'a pas été repris dans le projet, sans doute parce qu'il a suscité certaines controverses. Il peut être pensé qu'il est sur ce point une lacune. Les lois étrangères et les projets de lois contiennent souvent des règles plus ou moins abondantes sur ce point (avant-projet allemand, §§ 91 à 99; loi égyptienne, art. 34, al. 3; voir encore loi italienne du 22 avril 1941, *Droit d'Auteur*, 1941, p. 97).

B. — *Oeuvres radiophoniques*. Il n'est qu'une disposition, l'article 18:

« Ont la qualité d'auteur d'une œuvre radiophonique ou radiovisuelle la ou les personnes physiques qui assurent la création intellectuelle de cette œuvre.

« Les dispositions de l'article 14, dernier alinéa, et de l'article 15 sont applicables aux œuvres radiophoniques et radiovisuelles. »

Il faut noter que la réglementation est beaucoup plus sommaire et qu'il n'est aucune règle semblable à celle de l'article 15. Il semble cependant que des problèmes analogues sont susceptibles de se poser.

De plus, il n'est, comme pour le cinéma cette fois, aucune réglementation relative à l'exploitation de l'œuvre achevée.

3 et 4. Durée. Droits du conjoint. Succession. Régimes matrimoniaux

A. — Il suffit de mentionner l'existence des règles relatives à la durée. Le droit pécuniaire existe pendant la vie de l'auteur et pendant les cinquante années suivant l'année civile pendant laquelle se produit le décès (art. 21).

Il est des règles spéciales pour les œuvres de collaboration: cinquante ans après le décès du dernier collaborateur, pour les œuvres pseudonymes ou collectives et pour les œuvres posthumes; cinquante années à partir de l'année civile pendant laquelle a lieu la publication.

B. — Le projet, dans son article 24, reconnaît au conjoint survivant un droit d'usufruit spécial, s'ajoutant aux droits successoraux lui appartenant normalement, qui lui appartient en vertu de la législation en vigueur.

Le projet, dans son article 25, permet à l'auteur d'interdire par testament l'exploitation de ses œuvres, mais à la condition de ne porter atteinte ni aux droits des héritiers réservataires, ni à ceux des créanciers ou cessionnaires.

Le projet, dans son article 25, relatif aux régimes matrimoniaux, réserve le droit moral, qui reste personnel à l'auteur, conformément à la jurisprudence actuelle, et écarte de la communauté les œuvres elles-mêmes, seuls les fruits et produits en provenant y tombant, ce qui constitue une dérogation à la règle actuelle, telle qu'elle a été interprétée par la Cour de cassation (R. Plaisant, *Jurisclasseur*, fasc. 7, n° 1, Cassation, 14 mai 1945).

C. — Il faut noter:

que l'expropriation des droits d'auteur n'est pas prévue en droit français, contrairement à ce qu'il est dans certains pays, même d'influence occidentale (voir, par exemple, loi turque, art. 47);

que l'avant-projet ne réglemente pas la saisie des droits d'auteur et des œuvres, bien que ce point fasse l'objet de certaines incertitudes, sauf une disposition très limitée établie à l'article 67 (v. R. Plaisant, *Jurisclasseur*, fasc. 7, n° 47 et suiv.; voir loi égyptienne, art. 10; loi tchécoslovaque, art. 57 à 60; loi turque, art. 61 à 68; avant-projet allemand, § 118 et suiv.).

Titre II

De l'exploitation des droits patrimoniaux de l'auteur (art. 27 à 41)

Pour la clarté de l'exposé, il peut être distingué entre ces nombreuses dispositions de la manière suivante:

définitions, articles 27, 28 et 29;

règles générales relatives à la cession, articles 30, 31, 32;

droit de repentir, article 33;

règles relatives à l'étendue de la cession, à la rémunération de l'auteur, à la rescision pour lésion, articles 34 à 39;

exceptions à la protection, article 40;

droit de suite, article 41.

Il suffit d'indiquer les principes ainsi consacrés sans procéder à une analyse détaillée qui dépasserait les limites d'une telle étude.

§ I^{er}. Définitions

Il suffit de citer les définitions très claires des articles 28 et 29:

« Art. 28 La représentation consiste dans la communication directe de l'œuvre au public, notamment par voie de:

récitation publique;

exécution lyrique;

représentation dramatique;

présentation publique;

diffusion, par quelque procédé que ce soit, des paroles, des sons et des images;

projection publique;

transmission de l'œuvre radiodiffusée par le moyen d'un haut-parleur et éventuellement d'un écran de télévision placé dans un lieu public.

« Art. 29. La reproduction consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte.

« Elle peut s'effectuer notamment par imprimerie, dessin, gravure, photographie, moulage et tout procédé des arts graphiques et plastiques, enregistrement mécanique ou cinématographique. »

On constate que le droit de reproduction et celui de représentation peuvent être exercés simultanément pour un même acte d'exploitation, tel le cas de transmission différée par usage d'un enregistrement éphémère. Le point présente un intérêt évident lorsque l'auteur exerce l'un des droits en personne et l'autre par l'intermédiaire d'une société de perception.

§ II. Règles générales relatives à la cession

Il faut noter la règle de l'article 32 selon lequel tous contrats d'édition et de représentation doivent être écrits. Il semble que cette obligation est imposée à peine de nullité absolue.

§ III. Droit de repentir

Il suffit de citer l'article 33:

« Nonobstant la cession de son droit d'exploitation, l'auteur, même postérieurement à la publication de son œuvre, jouit d'un droit de repentir ou de retrait vis-à-vis du cessionnaire. Il ne peut toutefois exercer ce droit qu'à charge d'indemniser préalablement le cessionnaire du préjudice que ce repentir ou ce retrait peut lui causer.

« Lorsque, postérieurement à l'exercice du droit de repentir ou de retrait, l'auteur décide de faire publier son œuvre, il est dans l'obligation d'offrir par priorité ses droits d'exploitation au cessionnaire qu'il avait originairement choisi et aux conditions originairement déterminées. »

§ IV. Règles relatives à l'étendue de la cession, à la rémunération de l'auteur et à la rescision pour lésion

Il suffit de reprendre sur ce point l'exposé des motifs qui indique très nettement l'intention du législateur et les moyens adoptés pour parvenir à ses fins:

« Les articles 34, 35, 36, 37, 38 et 39 manifestent à des degrés divers le même souci, souci de protection de l'auteur, parfois contre l'imprudence ou la timidité dont il lui arrive de faire preuve dans la vie pratique. L'interdiction de la cession globale des œuvres futures, la reconsidération du contrat en cas de lésion, la nécessité d'une clause expresse pour conférer le droit d'exploiter l'œuvre sous une forme non prévisible et non prévue, au même titre, bien que sur un plan différent, que l'affirmation du „droit de repentir”, donnent à l'auteur des garanties contre les conséquences que risque d'entraîner inévitablement l'incertitude où il est de la signification objective, des prolongements possibles, et aussi des manques de son œuvre au moment où il la livre au public. C'est dans le même esprit que l'accord de l'auteur est requis pour toute représentation, reproduction, traduction, adaptation (ou arrangement) de l'œuvre.

« Dans cet ensemble de textes destinés à assurer à l'auteur le maximum de protection, l'article 35, il convient de le souligner, revêt une importance particulière du fait qu'il impose, au profit du créateur intellectuel, une participation proportionnelle aux recettes d'exploitation. Bien entendu, dans le cas où cette participation s'avérerait aléatoire ou impraticable, le système du forfait pourra être préféré. De même sera acceptée la rémunération forfaitaire lorsque la contribution de l'auteur ne constitue qu'un élément entre autres dans un ensemble complexe (par exemple, un travail de joaillerie) ou lorsque l'œuvre de l'auteur ne représente qu'un accessoire par rapport à l'ensemble de l'exploitation (par exemple, un article de journal). Il n'en reste pas moins qu'avec l'article 35, le principe d'une rémunération proportionnelle est désormais acquis. On sait que les sociétés d'auteurs réclamaient depuis longtemps la généralisation de ce mode de rétribution, incontestablement le plus équitable, et qui, pour certains domaines (édition, théâtre), est déjà entré dans les mœurs.

« Il va de soi que l'auteur se doit de consentir, à partir de la divulgation de l'ouvrage, à ce que l'ouvrage lui échappe en partie. Les analyses de l'œuvre, les citations, les revues de presse, les pastiches, les caricatures, la diffusion partielle

par les mille moyens de la publicité moderne, constituent la gloire et la servitude de l'artiste. Il n'est pas question de les interdire, et l'article 40 le prévoit expressément. »

Il faut relever une modification notable qui est apportée au projet par la Commission de la justice de l'Assemblée nationale. Il est ajouté un article 35^{ter}, dérogeant à la règle de la rémunération proportionnelle et autorisant la rémunération forfaitaire pour les œuvres musicales. Cet amendement suscitera sans doute les vives critiques des auteurs et de leurs représentants (voir, sur l'article 35^{ter}, le rapport de M^e Isorni, p. 6).

Il faut constater que les lois récentes réglementent les contrats ayant le droit d'auteur pour objet, mais que le projet français est particulièrement protecteur (voir avant-projet allemand, §§ 24 et suiv.; loi égyptienne, art. 37 à 42; loi tchécoslovaque, art. 25 et suiv.; loi turque, art. 48 à 60). La manifestation la plus remarquable de cette volonté est l'article 36 relatif à la rescision pour lésion:

« En cas de cession du droit d'exploitation, lorsque l'auteur aura subi un préjudice de plus de sept douzièmes dû à une lésion ou à une prévision insuffisante des produits de l'œuvre, il pourra provoquer la revision des conditions de prix du contrat.

« Cette demande ne pourra être formée que dans le cas où l'œuvre aura été cédée moyennant une rémunération forfaitaire.

« La lésion sera appréciée en considération de l'ensemble de l'exploitation par le cessionnaire des œuvres de l'auteur qui se prétend lésé. »

Sur ce point, le projet paraît donc conforme à une tendance générale, qu'il suit de manière très libérale. La réglementation présente cependant une caractéristique qu'il importe de signaler. Il n'est pas distingué entre la cession en propriété et la cession en jouissance, ainsi qu'il est fait en toute autre matière, par exemple en matière de propriété industrielle, brevets d'invention et marques de fabrique. La différence essentielle tient au fait que le cessionnaire peut exercer l'action en contrefaçon, tandis que le licencié n'a pas qualité à cette fin (voir R. Plaisant, *Jurisclasseur*, fasc. 9, n° 54). Il ne semble pas que cette distinction soit faite de manière très nette dans les législations étrangères (voir cependant la loi turque, art. 55, 56 et 57; dans une certaine mesure, l'avant-projet allemand, §§ 24 et 25 en particulier). Etant donné le développement de licences de portée très limitée, il semble qu'il serait conforme aux faits d'introduire une telle distinction. On peut penser que, dans sa réglementation du droit pécuniaire et des contrats s'y rapportant, le projet français se fonde plus sur les contrats classiques que sur ceux pratiqués actuellement pour l'exploitation des œuvres par les moyens les plus modernes (voir cependant art. 43).

§ V. Exceptions à la protection

Elles sont étudiées à l'article 40:

« L'auteur, une fois son œuvre divulguée, ne peut interdire:

1° les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille;

2° les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste, et non destinées à une utilisation collective, à l'exception des copies des œuvres d'art destinées à être utilisées pour des fins identiques à celles pour lesquelles l'œuvre originale a été créée;

3° sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source :

les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées;

les revues de presse;

la diffusion même intégrale, par la voie de la presse ou de la radiodiffusion, à titre d'information d'actualité, des discours destinés au public, prononcés dans les assemblées politiques, administratives, judiciaires ou académiques, ainsi que dans les réunions publiques d'ordre politique et les cérémonies officielles;

la diffusion par la presse imprimée ou radiodiffusée des articles d'actualité, des discussions économiques, politiques, scientifiques ou religieuses, si la reproduction n'est pas expressément réservée;

seul l'auteur a le droit de publier ses discours et ses articles et de les réunir en un recueil;

4° la parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre. »

Il faut noter l'exception relative à la reproduction, également prévue dans l'avant-projet allemand, mais très critiquée par certains (voir Tournier, *Revue internationale du droit d'auteur*, VI, 1955, p. 65).

Il faut également noter que la Commission de la justice de l'Assemblée nationale a supprimé la disposition du § 3, alinéa 4, comme portant une atteinte trop grave au droit d'auteur, les autres exceptions du § 3 étant jugées suffisantes (voir rapport de M^e Isorni, p. 6).

Il faut donc constater que la liste des exceptions est réduite au minimum. Il y a lieu de rappeler que la loi française ne connaît aucun cas de licence obligatoire ou légale.

§ VI. Droit de suite

L'article 41 ne fait que confirmer le droit établi par la loi du 20 mai 1920.

Titre III

Du contrat de représentation et du contrat d'édition (art. 42 à 62)

Faute de pouvoir procéder à une analyse détaillée de ces textes, il suffit de reprendre l'exposé des motifs :

« Le droit d'exploitation duquel découlera le contrat d'exploitation pécuniaire n'est qu'une des conséquences du droit de divulgation, comme le sont, dans l'ordre intellectuel ou moral, le droit pour l'auteur de veiller à l'intégrité de son œuvre, les droits de „repentir” ou de „retrait”.

« Au-dessus de ce droit, le dominant de son caractère tout personnel et de son rattachement intime à la création de l'œuvre, source du droit de l'auteur, le droit de divulgation apparaît bien comme l'un des attributs les plus élevés du

droit incorporel que possède l'auteur. Ainsi se trouve établie la prééminence des éléments d'ordre intellectuel et moral.

« Or, il ne semble pas que l'on puisse contester que l'auteur possède sur ces éléments un droit absolu, c'est-à-dire un droit opposable à tous et exclusif parce qu'il ne peut exister sur une œuvre qu'un seul droit d'auteur.

« Ces deux attributs sont justement ceux qui ont pour but de distinguer la propriété des droits de créance.

« Leur réunion sur la tête de l'auteur amène donc à conclure que celui-ci possède bien sur son œuvre un droit de propriété et non un droit de créance ou salaire.

« Propriété d'une nature particulière qui possède avec la propriété corporelle des caractères communs qui la distinguent des droits de créance; mais propriété dont les attributs sont différents de ceux de la propriété corporelle; propriété dont les conséquences, à raison de sa nature, doivent être déterminées et le seront par les articles de la présente ordonnance.

« Telle est la conclusion qui va justifier les principes essentiels du droit d'auteur tels qu'ils sont posés par l'article 1^{er}.

« Art. 5. Cet article détermine le caractère de personnalité du droit intellectuel et moral (cf. motifs, article 1^{er}). Du vivant de l'auteur, ce droit est attaché à sa personne; après sa mort, à celle de ses ayants droit.

« Il est transmissible à cause de mort et perpétuel; la loi ne lui assigne pas de durée, quels que soient ceux qui l'exercent; elle ne le soumet pas non plus à une prescription extinctive en cas de non-usage. Il est en outre inaliénable en ce sens que si l'auteur peut conférer à des tiers le pouvoir de l'exercer, il n'en reste pas moins le seul titulaire.

« Ce droit doit être entendu enfin dans le sens le plus large, le respect de l'œuvre comprenant non seulement le droit de veiller à l'intégrité artistique de celle-ci sous toutes ses formes, mais encore le droit de „retrait” et celui de „repentir”. »

Il faut mentionner spécialement les articles 60 et 61. Le premier a trait aux effets de la faillite sur le contrat d'édition; elle n'entraîne pas résolution de plein droit. Le second a trait à la cession du contrat d'édition par l'éditeur; elle n'est possible qu'avec le fonds de commerce, et en ce cas, l'auteur peut, le cas échéant, obtenir la résiliation du contrat; indépendamment du fonds, la cession exige l'autorisation de l'auteur. Ces dispositions doivent être approuvées; il semble qu'elles ne sont pas spéciales au contrat d'édition, bien qu'elles figurent dans le chapitre s'y rapportant, et que la jurisprudence devra appliquer les mêmes règles par voie d'interprétation extensive à tous les contrats ayant le droit d'auteur pour objet. On aperçoit à ce propos qu'il aurait peut-être été possible au législateur de formuler un certain nombre de règles générales dominant toute la matière des contrats.

Titre IV

Procédure et sanctions

Le projet comporte assez peu d'innovations. Les saisies spéciales au droit d'auteur sont modifiées. La saisie des recettes provenant d'une représentation illicite est supprimée.

La saisie des exemplaires provenant d'une reproduction illécite est maintenue, mais :

son exercice est subordonné en certains cas à une autorisation donnée par le président du tribunal civil ;

le président du tribunal civil peut toujours en donner main-levée (art. 65).

Appendice

Le projet ne régleme pas les droits des étrangers, la jouissance des droits et les conflits de lois, en dépit de l'insuffisance des dispositions en vigueur.

Conclusion

Cette analyse sommaire du projet de loi français permet de constater l'ampleur du travail accompli ; la lecture des textes largement cités permet d'apprécier le soin apporté à la rédaction et la clarté des dispositions.

Nous avons cru devoir signaler ce qui peut être considéré comme certaines lacunes. La difficulté de réglementer et de créer une réglementation nouvelle alors qu'il n'est aucun texte de loi en vigueur, l'importance et parfois l'opposition des intérêts en jeu expliquent l'hésitation du législateur.

Le projet constitue un grand progrès par rapport à ce qui est un monument digne d'étude.

Il en ressort clairement que de 1791 à 1955, après cent cinquante ans d'expérience en la matière, la France reste attachée aux règles sur lesquelles se fonde son droit d'auteur. Ces principes sont fondés sur un grand respect pour la création intellectuelle, littéraire et artistique en particulier, par conséquent sur un grand respect de l'auteur et de sa personne. Peut-être, ce souci généreux comporte-t-il parfois certains inconvénients pratiques. A coup sûr, le maintien d'une conception si vieille et si juste mérite des sacrifices matériels, compensés par la confiance que donne l'attachement aux principes et la force qui naît du culte voué aux traditions.

* * *

Jurisprudence récente en France

I. Objet du droit d'auteur

Arts appliqués à l'industrie. — Le jugement rendu par le Tribunal de la Seine le 24 mars 1954 (v. *Droit d'Auteur*, 55; *Gaz. du Palais*, 1954, 1, p. 146), selon lequel un modèle de confection est protégé comme un modèle de haute couture dès lors qu'il est original, a été publié dans la *Revue internationale du droit d'auteur*, V, 1954, p. 133.

Le Tribunal civil de la Seine décide par jugement du 29 juin 1954 (*Revue internationale du droit d'auteur*, V, 1954, p. 140) que l'exécution d'une marguerite en métal estampé ou en nacrolaque ne constitue pas une œuvre originale et que l'exécution par un tiers d'un travail analogue, bien qu'il soit quelque peu différent du premier et qu'il présente un « aspect plus délié », ne constitue pas un acte de contrefaçon. Le tribunal applique le principe selon lequel l'œuvre doit présenter une originalité, bien que son mérite, c'est-à-dire sa valeur esthétique, ne soit pas pris en considération. Un simple « tour de main », alors même qu'il donne une certaine tournure personnelle, ne suffit pas. Cette question est, de fait, appréciée

souverainement par le juge, de telle sorte qu'il n'est guère possible de poser un principe absolu. La tournure personnelle devient aisément originalité, de telle sorte qu'il n'est guère sur ce point que des nuances assez subtiles (v. Desbois, *Le Droit d'Auteur*, n° 87; R. Plaisant, *Jurisclasseur*, fasc. 4, n° 70).

II. Droit moral

Le Tribunal civil de la Seine a statué, le 15 octobre 1954 (v. *Revue internationale du droit d'auteur*, VI, 1915, p. 147), sur le point suivant. Un artiste fait une suite de décors pour un opéra, *Bolivar*. Certaines coupures étant faites dans l'œuvre, un décor est supprimé. Le peintre assigne le théâtre de l'Opéra pour exiger une présentation complète et obtenir des dommages-intérêts. Le tribunal constate que le contrat ne réservait pas au théâtre le droit de retirer un décor dans une suite que l'auteur pouvait considérer comme indivisible, et que, en conséquence, le retrait d'un décor porte atteinte au droit moral de l'intéressé. Le juge condamne le théâtre à payer 10 000 francs de dommages-intérêts, somme peu élevée, mais n'ordonne pas la réintégration. Il constate en effet qu'imposer celle-ci serait porter atteinte au droit appartenant aux auteurs de l'œuvre de modifier celle-ci.

Il faut retenir de cette décision :

que le théâtre aurait pu se réserver par contrat le droit de retirer un décor ;

que le droit du peintre est fondé sur une interprétation du contrat ;

que le juge doit, de plus en plus souvent, régler les conflits s'élevant entre les droits appartenant aux divers auteurs participant à une même création et s'efforce d'éviter que l'exercice de son droit par l'un paralyse celui des autres ; une solution analogue a été adoptée par le même tribunal dans l'affaire du film *La Bergère et le Ramoneur* (v. ci-dessous, D). En la matière, les magistrats doivent faire une œuvre d'équité très délicate.

III. Le droit pécuniaire

A. Adaptation. — Il faut mentionner une sentence arbitrale rendue le 20 juillet 1954 par MM. Roger Ferdinand, Praxy et Achard dans un litige relatif à la pièce *Dialogue des Carmélites* (v. *Revue internationale du droit d'auteur*, VI, 1953, p. 152). M^{me} von Lefort écrivit une nouvelle dont elle céda le droit d'adaptation cinématographique au Rév. Père Bruckberger, qui fit rédiger un dialogue par M. Bernanos. Par la suite, M^{me} von Lefort céda à M. Lavery le droit d'adaptation de sa nouvelle au théâtre. Enfin, elle autorisa M. Bernanos à transporter son dialogue au théâtre.

M. Lavery estima violé le droit d'adaptation théâtrale qu'il tenait de M^{me} von Lefort. Il demanda aux arbitres de dire s'il en était ainsi et de condamner les héritiers Bernanos à l'indemniser.

Les arbitres constatent que la pièce constituée par transposition au théâtre du dialogue cinématographique de Bernanos, sans doute avec des modifications très limitées, constitue bien une adaptation théâtrale, que, de ce fait, l'autorisation donnée par M^{me} von Lefort à son sujet n'est pas compatible avec celle donnée antérieurement à M. Lavery. Ils condamnent donc les héritiers Bernanos, dont la bonne foi n'est pas en cause, à verser une rédevance à M. Lavery.

La sentence paraît bien rendue. Elle est conforme au principe dominant le droit français, selon lequel l'auteur d'une œuvre faisant l'objet d'adaptations successives exerce son droit sur toutes ces adaptations aussi longtemps que l'influence de la création première apparaît. Elle est également conforme au principe selon lequel, en cas de conflits entre cessions successives de droits qui ne sont pas soumis à publicité, la première est seule valable (sur le premier point, v. l'arrêt de *La Tosca*, Cour de Paris, 17 juillet 1953, « Lettre de France », *Droit d'Auteur*, 1955, p. 15, 1954, p. 77, publié au *Droit d'Auteur*, 1954, p. 106; sur le second point, principe constant, v. R. Plaisant, *Jurisclasseur*, fasc. 13, contrat d'édition, n° 48).

B. Droit de reproduction. — Contrat d'édition. Il faut mentionner un arrêt de la Cour de Bourges (4 mai 1954, *Ann. prop. ind.*, 1954, p. 157), selon lequel n'est pas nulle, aux termes des articles 1131 et 1133 du Code civil, comme ayant une cause contraire aux bonnes mœurs, la convention par laquelle l'éditeur d'un journal a acquis le droit de publier en feuilleton un roman contenant certains passages érotiques ou lubriques; en effet, compte tenu des sentiments du public, le roman ne peut être considéré comme contraire aux bonnes mœurs, alors surtout qu'aucune poursuite pénale n'a été intentée et que le roman n'a pas été déféré à la commission spéciale prévue par l'article 125 du décret-loi du 29 juillet 1939. En conséquence, l'éditeur du journal, qui a eu connaissance du caractère de l'ouvrage, n'est pas fondé, invoquant sa propre turpitude, de prétendre que la convention est nulle.

Cet arrêt fait une application exacte des principes dominant le droit des contrats.

C. Œuvres radiophoniques. — La jurisprudence relative aux œuvres radiophoniques croît en abondance. Nous avons analysé, dans la « Lettre » publiée au *Droit d'Auteur* de février 1955 (p. 16), un jugement rendu par le Tribunal civil de la Seine le 24 mai 1954; il était jugé à bon droit que l'entreprise de radiodiffusion sur la commande de laquelle est effectué un radio-reportage a l'obligation de conserver, dans l'intérêt de l'auteur, un exemplaire de l'œuvre.

Par jugement du 28 juin 1954 (v. *Revue internationale du droit d'auteur*, V, 1954, p. 136), la même juridiction statue fort exactement sur les effets d'un contrat de commande passé entre une société créatrice de programmes publicitaires et les auteurs des œuvres utilisées à cette fin.

L'espèce est la suivante. La société « Emissions, Radio-Service » commande plusieurs œuvres. Les auteurs exécutent, livrent, puis se séparent de cette société. Ils traitent avec une autre société, « Idée Radio », ayant le même objet, et utilisent leurs œuvres pour le compte de celle-ci.

Les auteurs prétendent avoir seulement cédé à la société « Emissions Radio-Service » leurs droits pécuniaires d'utilisation pour un nombre déterminé d'émissions ou pour un certain temps; ils prétendent donc, leur contrat expiré, disposer librement de leurs œuvres. Le Tribunal civil de la Seine, conformément aux conclusions de la société, en décide autrement par ces motifs:

« Mais attendu que S. et B. ont été liés à la Société Radio-Service jusqu'au 31 juillet 1951 par un contrat de louage de service;

Que les œuvres de S. et de B. telles que *Roja Magazine* et *Si j'étais riche* ont bien été composées et réalisées par ceux-ci et ce dans l'exercice de leurs fonctions à la société;

Qu'elles ont été composées à la demande de cette société qui avait besoin de ces réalisations pour des émissions publicitaires commandées par des annonceurs à ladite société;

Qu'elles constituent ainsi des œuvres de commande effectuées pour le compte du loueur de service par des personnes ayant loué leurs services;

Que les œuvres en question sont destinées par leur nature à une exploitation commerciale par l'employeur, dans laquelle les commandes et les paiements de l'annonceur jouent un rôle déterminant;

Que l'employeur, pour pouvoir traiter avec l'annonceur, ne doit pas acquérir sur ces œuvres un droit prenant fin avec le contrat de travail de l'un de ses employés;

Qu'il n'est pas de l'intérêt de l'employé, au moment où il s'engage avec l'employeur, de placer celui-ci dans une situation lui rendant difficile l'exécution de ses engagements avec l'annonceur;

Que du fait du contrat de louage de services, dans la commune intention des parties, les droits patrimoniaux afférents à ces œuvres sont acquis à l'employeur. »

Les auteurs invoquaient, comme preuve du fait qu'ils avaient conservé leur droit pécuniaire, leur mode de rémunération, consistant pour partie en un cachet payé par la société, pour partie en redevances perçues par la S. D. R. M. Le tribunal écarte cet argument, considérant que c'est là une modalité de leur rétribution, compte étant tenu des redevances pour fixer le cachet. Cette modalité ne change pas la nature du contrat.

La décision est fondée sur l'interprétation du contrat passé entre la société et les auteurs. Il ne peut donc être posé de règles générales. Il semble que, en l'espèce, le contrat était clair.

Le contrat de commande ne comporte pas nécessairement cession du droit d'auteur; tel est, par exemple, le cas du portrait. En l'espèce, il est évident que la société entendait disposer de l'œuvre de manière définitive, tant pour exploiter le programme aussi longtemps qu'il conserve sa force d'attraction, que pour éviter ensuite une utilisation à d'autres fins susceptibles de créer une confusion gênante; une telle commande comporte donc, en bonne logique, cession totale du droit pécuniaire sur l'œuvre en sa forme originaire et au moins pour les fins à raison desquelles elle a été demandée.

Les juges insistent à juste titre sur le fait que les auteurs avaient passé avec la société un contrat de louage de service ou contrat de travail; il est en effet conforme à la nature des choses que les droits pécuniaires sur l'œuvre réalisée sous la direction de l'employeur appartiennent à celui-ci, en principe, en totalité; la question se pose du reste de savoir si la cession porte sur tous les droits pécuniaires, quel que soit le mode d'utilisation de l'œuvre, ou seulement sur ces utilisations qui sont normalement celles rentrant dans l'activité de l'employeur; cette question est d'interprétation, mais il est un conflit entre le principe d'interprétation restrictive, dominant les cessions du droit d'auteur et la nature du contrat de travail. Les conditions de l'interprétation seraient différentes s'il y avait contrat de louage d'industrie ou d'entreprise et non contrat de travail; l'auteur étant indépendant de son co-contractant, le principe d'interprétation restrictive s'applique certainement; sauf clause claire et précise, la personne ayant passé la commande n'acquiert que les droits pécuniaires ayant pour objet les modes d'exploitation rentrant étroitement dans son activité normale.

Il est, semble-t-il, fort peu de jurisprudence en la matière et la doctrine est des plus restreintes (v. R. Plaisant, *Jurisclasser*, fasc. 9, nos 40 à 43).

D. Cinéma. — Nous avons signalé l'important jugement rendu par le Tribunal civil de la Seine dans le procès relatif au film *La Bergère et le Ramoneur* (5 mai 1954). V. *Droit d'Auteur*, 1955, p. 56. Il a fait l'objet d'un important commentaire par le Professeur Desbois dans la *Revue trimestrielle de droit commercial* (1954, p. 826). Il avait été rendu auparavant une ordonnance de référé commentée dans notre « Lettre de France » au *Droit d'Auteur*, 1954, p. 80, et 1955, p. 17.

Robert PLAISANT
Professeur à la Faculté de droit de Caen

Lettre d'Italie ¹⁾

(Deuxième et dernière partie) ¹⁾

Sommaire : II. Jurisprudence. 4. Objet du droit d'auteur. Forme représentative de l'œuvre et contenu de celle-ci; 5. Droit d'exposition publique d'œuvres des arts figuratifs en exemplaire original; 6. Droit moral. Emploi, dans un film, de la musique d'une œuvre lyrique; 7. Titre et en-tête d'un journal; 8. Droit au respect de la vie privée et création intellectuelle. — III. Relations internationales. 9. Convention universelle sur le droit d'auteur; vers la ratification de l'Italie.

II. Jurisprudence

4. — La Cour suprême de cassation (1^{re} Chambre civile, 23 janvier 1954, *Comitato olimpico nazionale c. Unione nazionale Incremento Razze Equine*, dans *Il Diritto di Autore*, 1954, p. 341), confirmant la décision des juges du fond, a décidé qu'en matière de protection du contenu-intellectuel d'une œuvre de l'esprit, le droit exclusif d'utilisation économique, appartenant à l'auteur de l'œuvre, n'est pas violé par la réalisation non autorisée, par des tiers, d'un procédé technique décrit dans une œuvre de l'esprit protégée par la loi, étant donné que le droit d'auteur a pour objet principal l'œuvre dans la forme extérieure où elle se présente et non l'utilisation pratique que l'on peut faire du contenu de ladite œuvre.

Il s'agissait, en l'espèce, d'une méthode pour parier sur les compétitions sportives; cette méthode était reproduite et expliquée dans un ouvrage, et l'auteur en revendiquait l'exclusivité en se fondant sur le fait que l'œuvre était protégée.

La Cour suprême a relevé, à juste titre, que la destination spécifique de l'œuvre de l'esprit est de donner une représentation intellectuelle pour être communiquée au public, et que, sous cet angle, le droit d'auteur se distingue de celui des brevets dont la destination spécifique est la réalisation de l'invention.

On a affirmé, dans une définition heureuse (Chiron), que le droit d'auteur protège le domaine du « beau », tandis que le droit industriel protège celui de « l'utile ». La mise en pratique d'une méthode de pari sort donc du champ de la protection du droit d'auteur, même si une telle méthode a été décrite pour la première fois dans une œuvre de l'esprit.

Toutefois, l'application d'une méthode de jeu se trouve souvent réalisée grâce à la reproduction, en plusieurs exemplaires, de la description de ladite méthode, et c'est sous cet aspect, autrement dit sous celui de l'utilisation d'une production de forme (utilisation de la forme externe et interne de l'œuvre) qu'apparaissent les principales difficultés pour trouver la solution du problème délicat que pose, en pareil cas, la délimitation du champ de la protection fournie par les lois sur le droit d'auteur. Que le problème ne soit pas facile à résoudre, c'est là un fait qui est encore démontré par une jurisprudence instable établie en Italie par les juges du fond qui, dans un cas analogue de jeu ou de concours avec récompenses, lié à des marques de fabrique publiées de façon anonyme (Cour d'appel de Milan, 13 avril 1951, dans *Il Diritto di Autore*, 1951, p. 63), tout en repoussant la requête du demandeur, parce que le « concours de marques » ne présentait pas d'originalité en soi, ont fait valoir des principes différents de ceux qu'a évoqués la Cour de cassation dans l'affaire susmentionnée.

Dans le même arrêt, la Cour de cassation a aussi rejeté un recours sur le point de savoir si l'on pouvait éventuellement appliquer à la méthode de pari dont il s'agissait les dispositions particulières contenues dans la loi italienne sur le droit d'auteur, au chapitre des droits dits « connexes » (art. 99 de la loi), dispositions relatives aux plans d'ingénieurs constituant des solutions originales de problèmes techniques. Outre le droit exclusif de reproduction des plans et des dessins, ce qui est normal dans le système de protection du droit d'auteur, l'auteur de projets de ce genre (projets qui doivent, à cet effet, faire l'objet d'une déclaration de réserve et d'un dépôt) a droit à une rétribution équitable à la charge de ceux qui réalisent le projet technique dans un dessein de lucre, sans le consentement de l'auteur. Le recours a donc été rejeté parce que la méthode de pari ne pouvait être considérée comme appartenant à la catégorie des projets d'ingénieurs et parce que les formalités requises par la loi n'avaient pas été remplies.

5. — Dans l'une de mes « Lettres » précédentes (v. *Droit d'Auteur*, 1953, p. 54), je signalais un jugement rendu le 5 juillet 1951 par le Tribunal de Venise (*De Chirico c. Ente Autonomo La Biennale di Venezia*), selon lequel on reconnaissait à tout artiste, auteur d'une œuvre d'art figuratif en exemplaire unique (tableau, statue, etc.), un droit exclusif d'exposition publique, même après la cession de l'œuvre à des tiers. Je m'étais abstenu de le commenter, étant donné qu'il s'agissait d'un jugement dont il pouvait encore être fait appel, mais j'avais rappelé les critiques dont il avait déjà été l'objet, remarquant aussi que le Tribunal de Venise, à défaut de dispositions spécifiques dans la loi italienne, avait estimé qu'il pouvait recourir à l'interprétation des dispositions générales de la loi, particulièrement à celles qui traitent du droit exclusif de publication.

Dans un arrêt récent, la Cour d'appel de Venise (8 février 1955) a réformé, sur ce point, le jugement du susdit tribunal, estimant que la législation italienne en vigueur ne reconnaissait pas à l'auteur un droit exclusif d'exposition publique après que l'œuvre a été aliénée, un tel droit ne rentrant ni

¹⁾ Voir *Droit d'Auteur*, juillet 1955, p. 104.

dans ceux de la personnalité, ni dans ceux de l'utilisation économique, qui, les uns et les autres, sont reconnus en Italie par le droit positif.

Je suis d'accord avec le principe affirmé par la Cour. En réalité, à défaut de dispositions particulières de la loi à ce sujet, si l'on considère en même temps les principes du droit d'auteur et ceux du droit de propriété sur les choses matérielles (les uns et les autres entrant en considération pour trancher la question), on doit affirmer que, dans le cas de la cession d'une œuvre d'art en exemplaire unique, puisqu'après la vente de l'œuvre celle-ci doit être considérée comme publiée et, partant, le droit personnel sur la première publication comme éteint, le droit d'exposition publique, en tant que faculté d'utilisation économique de l'œuvre, passe au cessionnaire avec la propriété de l'œuvre.

Les principes fondamentaux de la propriété se trouveraient bouleversés par une telle restriction apportée à la libre disposition de l'œuvre achetée, restriction aussi grave que le serait la faculté, pour l'auteur, de s'opposer à l'exposition d'un tableau qu'il aurait cédé sans réserve; et seul, le législateur pourrait en disposer ainsi en le spécifiant expressément. D'autre part, un droit de ce genre, s'il existait, pourrait être exercé, et il en résulterait que le propriétaire de l'œuvre d'art devrait tenir celle-ci à la disposition de l'auteur, ce qui impliquerait l'obligation inadmissible de garder ladite œuvre.

Si l'auteur veut se réserver le droit d'exposition, il devra donc le mentionner expressément dans le contrat de vente, et puisque, *de jure condito*, il ne s'agit pas de contrats soumis à un enregistrement public, on ne pourrait faire valoir un pareil accord, comme droit d'interdiction, que par rapport à l'acquéreur direct. Après transferts ultérieurs de l'œuvre, l'auteur ne conserverait, le cas échéant, qu'un droit à des dommages-intérêts à la charge du premier acquéreur.

Reste la question *de jure condendo*. Mais, à ce propos, il faut remarquer qu'imposer des charges excessives à l'acquéreur d'une œuvre figurative en exemplaire unique semble porter préjudice aux artistes mêmes qui voudraient ainsi être mieux protégés. En fait, les artistes retirent de l'aliénation de telles œuvres leurs plus grands, sinon leurs seuls profits, et ont intérêt à ne pas trop entraver la libre circulation des œuvres artistiques sur le marché, étant donné que de pareils éléments de complication ont un contrecoup évident sur le niveau des prix et même sur la vente des œuvres en question.

La règle que contient, à ce sujet, le récent avant-projet de loi allemand sur le droit d'auteur (par. 51) semble donc répondre à des principes appropriés, qui concordent avec les principes généraux du droit d'auteur.

Le principe selon lequel il serait licite d'exposer en public une œuvre d'art figuratif qui n'est plus inédite pourrait s'accompagner, dans les diverses législations positives, d'une formalité d'enregistrement public pour les actes de vente qui contiendraient des réserves contractuelles à cet égard, et ceci afin de les rendre opposables *erga omnes*.

6. — Une décision du Préteur de Rome a énoncé et tranché des questions d'importance considérable relatives à l'utilisation, par le cinéma, de la musique d'une œuvre lyrique.

La *Rivista di diritto industriale* (1954, I), reproduisant le texte de cette décision, a publié aussi « cinq avis » sur ledit sujet, avis qui étaient dus aux professeurs Greco, Fanceschelli, Grossetti, Maroi et Passarelli, et qui étaient présentés par les parties en cause.

Il s'agissait, en fait, de la question de savoir si — du point de vue d'une atteinte éventuelle au droit moral de l'auteur — l'éditeur (en l'espèce la maison d'édition de musique Sonzogno de Milan) pouvait licitement céder à une société de production cinématographique (en l'espèce l'*Excelsa Film* de Rome), le droit de reproduire, dans un film, des extraits de la musique de l'œuvre lyrique *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni. Les passages empruntés à cette partition étaient destinés à l'accompagnement musical d'un film, alors en préparation, adaptant au cinéma la nouvelle de Giovanni Verga, *Cavalleria Rusticana*, dont fut tiré, autrefois, comme on le sait, le livret de la célèbre œuvre lyrique du même nom.

Le Préteur de Rome a rejeté la demande de séquestre de la piste sonore du film et du matériel destiné à la publicité, demande qu'avaient présentée les fils du célèbre compositeur disparu il y a quelques années, et qui se fondait, répétons-le, sur une prétendue violation du droit moral de l'auteur défunt, la musique ayant été associée et adaptée à un scénario qui différait du livret de l'œuvre lyrique en question, livret pour lequel la musique avait été conçue et créée.

Comme question importante à ce sujet (parmi de nombreuses autres discutées pendant le procès, telles que celles relatives à la compétence du juge, à la propriété du livret, à la situation particulière résultant de l'association des paroles et de la musique dans une œuvre lyrique), rappelons que, sur la base du contrat Mascagni-Sonzogno, l'éditeur bénéficiait également — en dehors de la co-propriété des droits patrimoniaux sur l'œuvre — de pouvoirs exclusifs en ce qui concerne la gestion de *Cavalleria Rusticana*. Mais le point central de la controverse qui peut intéresser particulièrement les lecteurs de cette revue, est toujours celui qui se rapporte à une atteinte éventuelle au droit de la personnalité de l'auteur, lorsque cette atteinte est caractérisée uniquement par l'adaptation de passages musicaux d'une œuvre lyrique à un film traitant le même sujet, mais sous une forme différente. On a remarqué, à cet égard, que la musique d'une œuvre lyrique est caractérisée non par un thème inspiré par un sujet déterminé (comme ce peut être le cas, au contraire, pour une œuvre purement symphonique), mais par une correspondance spécifique du milieu et de la forme.

Le Préteur, répétons-le, a rejeté la demande de séquestre de la piste sonore du film, parce qu'il ne reconnaissait pas, en l'espèce, une violation des règles contenues dans l'article 20 de la loi en vigueur sur le droit d'auteur; ces règles caractérisent la violation du droit moral quant à l'intégrité de l'œuvre, en se fondant sur des faits qui portent injustement atteinte à l'honneur ou à la réputation de l'auteur.

Il est assez facile de comprendre le concept d'honneur. Mais que doit-on entendre par « réputation de l'auteur » ? « L'atteinte à la réputation, dit le juge dans sa décision, devrait comprendre tout acte de nature à blesser la dignité du compositeur quant à son œuvre; tout acte qui, d'une façon ou d'une autre, offense sa renommée ou est, en substance,

propre à l'affaiblir et à la diminuer dans l'esprit du public.» En rejetant la requête, le Prêtre a encore remarqué que « la célébrité même du maître Mascagni et la popularité de sa musique sont, par leur nature, des éléments qui excluent, pour l'œuvre, la possibilité d'être lésée par la reproduction partielle de quelques passages ».

Il ne me semble pas douteux que, pour qu'il y ait atteinte au droit moral en ce qui concerne une œuvre de l'esprit, il ne suffit pas d'une reproduction tronquée ou affectée à une autre destination, si ladite reproduction ne porte pas préjudice à l'honneur et à la réputation de l'auteur, autrement dit ne lèse pas ces droits personnels de l'auteur, droits qu'on ne peut pas transmettre et auxquels on ne peut pas renoncer. Le droit général d'élaboration et, en particulier, de modification ou d'adaptation, est, au contraire, un droit cessible de caractère patrimonial, tant par sa nature que dans son simple exercice.

7. — Les controverses relatives au titre des œuvres de l'esprit et spécialement au titre des périodiques se font toujours plus fréquentes en Italie. Dans notre dernière « Lettre » (1954, p. 194), nous avons rappelé un arrêt de la Cour suprême de cassation, du 22 juillet 1953, en matière de protection du titre d'un périodique, après la cessation de sa publication (voir, pour un commentaire récent de cet arrêt, P. Fioretta, « *Questioni in tema di decadenza del diritto al titolo di un periodico* », dans *Rivista del diritto commerciale*, 1954, II, p. 389).

Ici, nous voulons attirer l'attention du lecteur sur deux décisions des juges du fond, l'une du Tribunal de Milan (5 juin 1953, *Soc. a r. l. Milano c. D'Angerio e Tommasi*), l'autre du Tribunal de Turin (28 janvier 1954, *Soc. Gidis c. Soc. Sagat*), toutes deux publiées dans *Il Foro Padano* avec une note critique de L. Sordelli: *Titolo del periodico, testata e marchio*.

D'après les deux jugements mentionnés, le titre d'un périodique ne pourrait être l'objet d'une protection en tant que marque d'une entreprise, et la différence entre la nature juridique du titre et celle de l'en-tête du périodique tiendrait dans le fait que, pour ce qui est du titre, il s'agirait d'un « bien immatériel », avec sa défense intrinsèque et autonome, tandis qu'au contraire, pour ce qui est de l'en-tête, sa protection se fonderait exclusivement sur les moyens dont on dispose contre la concurrence déloyale.

La nature juridique du titre de l'œuvre de l'esprit a été, en Italie, considérée de façon différente par la doctrine et par la jurisprudence, après la publication de la loi de 1941 sur le droit d'auteur, loi actuellement en vigueur et dans laquelle la protection du titre (art. 100) est contenue dans le chapitre des droits dits connexes.

En particulier, quant à la possibilité d'enregistrer un titre de périodique comme marque de fabrique, et donc de le protéger éventuellement comme telle, une décision de la « Commission des recours en matière de brevets d'invention, modèles et marques », en date du 19 janvier 1951 (v. *Il Diritto di Autore*, 1951, p. 408), s'oppose à celle du Tribunal de Turin, que l'on vient de rappeler, par le fait que la première a décidé que l'on pouvait accorder un brevet de marque de fabrique pour protéger le titre d'une publication périodique mise en vente sur le territoire de l'Etat, comme

produit de l'entreprise commerciale qui la publie. La décision de la Commission des recours n'a guère été approuvée, en son temps (voir, contre cette décision, Franceschelli, *Rivista diritto industriale*, II, p. 98, et Sordelli, dans la note mentionnée ci-dessus), la doctrine la plus autorisée n'admettant pas un tel cumul de protections.

En réalité, comme j'ai déjà eu l'occasion de le remarquer ailleurs¹⁾, en tant qu'il a pour fonction de différencier et d'individualiser l'œuvre, le titre se rapproche certainement de la marque et des signes distinctifs en général qui remplissent une fonction analogue pour le produit industriel; et la situation juridique dérivant du caractère de protection d'un droit réel, qui se présente dans l'un et l'autre cas, est semblable (voir, dans ce sens, Cour de cassation, 27 mars 1935, dans *Il Diritto di Autore*, 1935, p. 80). Toutefois, la protection de la marque a pour objet des produits ou des marchandises fabriqués ou mis en vente, qui possèdent une qualité ou une origine particulières, tandis qu'au contraire, la protection du titre a pour but, en tant que droit connexe, celle d'une œuvre de l'esprit (peu importe qu'il s'agisse d'une œuvre individuelle ou collective comme le journal), c'est-à-dire la protection d'un bien immatériel, déterminé dans son individualité et consistant en une création intellectuelle. Il s'agit donc de systèmes de protection légale bien distincts l'un de l'autre, et dont on ne peut admettre le cumul.

Quant à la protection de l'en-tête d'un périodique — la protection du titre qui peut faire partie de l'en-tête même restant acquise — nous sommes aussi d'avis que sa protection se fonde essentiellement sur les dispositions légales contre les actes de concurrence déloyale. A ce sujet, il me semble qu'est décisive la disposition de la loi italienne sur le droit d'auteur (art. 102) qui range la reproduction ou l'imitation de l'en-tête — comme celle des emblèmes, des ornements, des dispositions de signes ou caractères d'imprimerie et de toute autre particularité de forme ou de couleur dans l'aspect extérieur de l'œuvre de l'esprit — dans la catégorie des actes interdits comme actes de concurrence déloyale, lorsque ladite reproduction ou imitation peut créer une confusion d'œuvres ou d'auteurs.

8. — Le conflit entre le droit de l'individu au respect de sa propre vie privée — droit éminemment personnel — (*right of privacy* dans le système législatif anglo-saxon) et le droit de l'auteur à la liberté de création, ainsi que celui de la collectivité à la liberté d'information (*free flow of information*) oppose des intérêts différents qui sont tous légitimes dans la civilisation moderne des Etats libres, et qu'il faut harmoniser.

Déjà dans l'une de nos « Lettres » précédentes (v. *Droit d'Auteur*, 1951, p. 45), faisant allusion à la jurisprudence italienne relative au *jus imaginis* et à ce que l'on appelle les « vies romancées », nous avons remarqué qu'au cours de ces dernières années, les tribunaux italiens ont eu toujours plus fréquemment à trancher des cas concernant les atteintes à ce que l'on appelle le droit au respect de la vie privée, atteintes commises particulièrement par des journaux, des revues et par des films cinématographiques.

¹⁾ « *Considerazioni giuridiche sulla riforma della legislazione sul diritto di autore* », dans *Il Diritto di Autore*, 1940, p. 261, et « Lettre d'Italie », *Droit d'Auteur*, 1947, p. 128.

D'autre part, le public s'intéresse vivement à ce genre d'affaires. Le signataire de cet article, lui-même, a pris part, le mois dernier, à une discussion sur ce sujet à la Radio italienne, discussion provoquée par les demandes des abonnés.

En cette matière, les droits de la personnalité interviennent en tant que « droits limites du droit d'auteur », précisément parce que, bien souvent, lesdits droits se trouvent atteints par la publication ou la divulgation d'une œuvre de l'esprit. Les divers cas d'atteinte à ces droits de la personnalité peuvent, comme on le sait, se ramener: a) à l'utilisation illicite du nom, de l'image ou de la voix d'autrui et à la publication illicite de lettres missives ou de journaux intimes; b) à la transposition, dans l'œuvre d'art, de la vie privée de tiers, en tant que reproduction artistique de personnes réelles et d'événements réels, ou en tant que développement de la personnalité d'autrui au cours d'événements imaginaires. Ce sont spécialement des cas entrant dans la catégorie b), ceux que l'on appelle les « sources vivantes » qui, plus particulièrement, caractérisent ce qu'on nomme le droit au « respect de la vie privée ».

Ce droit, c'est-à-dire le droit à ce que la vie privée de l'individu ne soit pas divulguée au public, est reconnu comme droit autonome, de caractère général, dans la législation de certains pays, mais il n'a pas trouvé accès, comme tel, dans la législation italienne, où il ne fait expressément l'objet d'aucune règle générale. L'existence d'un droit général au respect de la vie privée, tiré de principes généraux et défini comme un droit subjectif de l'individu à ce que sa vie privée ne soit pas divulguée, est encore controversé dans la doctrine italienne (voir spécialement à ce sujet Ferrara Santamaria, De Cupis, Pugliese, etc.). La loi italienne contient des dispositions spéciales quant aux délits d'injure et de diffamation (art. 594 et 595 du Code pénal et dispositions civiles y relatives), au droit au nom et au pseudonyme (art. 78 du Code civil), au droit de l'individu sur sa propre image (art. 10 du Code civil, art. 96 et 97 de la loi sur le droit d'auteur; par analogie, on a établi, dans la doctrine, un droit dit « sur la voix »), et un droit sur les lettres missives et sur les documents confidentiels en général (art. 93 à 95 de la loi sur le droit d'auteur).

Un récent arrêt de la Cour d'appel de Milan (21 janvier 1955, *Fruscalzo e Oddera c. Petacci et autres*, dans *Il Foro Padano*, 1955, p. 170) s'est inspiré de la doctrine qui, dans le système italien, reconnaît l'existence d'un droit général au respect de la vie privée, en tant que droit de la personnalité, et a décidé notamment que constituait une violation dudit droit la publication de faits ou d'événements concernant la vie intime d'une personne, sans l'autorisation de celle-ci ou de ceux qui ont intérêt à s'opposer à ladite publication. Cette violation subsisterait même dans le cas où ladite publication ne porterait pas atteinte à l'honneur, à la réputation ou à la dignité de ladite personne et ne causerait pas un dommage susceptible d'une estimation matérielle; dans ce cas, l'acte illicite justifierait l'interdiction de la publication, mais non la condamnation à des dommages-intérêts.

Il s'agissait, en l'espèce, de la publication, dans un roman-feuilleton, de détails intimes, mais sans caractère injurieux, sur Clara Petacci, la fameuse amie de Benito Mussolini, tuée

en même temps que lui à la fin de la seconde guerre mondiale. La publication était aussi accompagnée de portraits de l'héroïne du récit. La Cour a estimé qu'il s'agissait d'aventures amoureuses, de caractère intime, dont la divulgation ne pouvait être considérée comme licite sans l'autorisation des plus proches parents survivants de la morte, étant donné que ce n'étaient pas là des aventures liées étroitement à des événements publics.

De même, les juges italiens ont été récemment d'avis que la reproduction cinématographique de certaines aventures de la vie du célèbre ténor Enrico Caruso était illicite, parce que, nonobstant la célébrité du personnage, et donc l'insita *publicatio* de sa vie d'artiste, on racontait, dans ledit film, des faits et des événements de nature privée, qui constituaient un secret, et qui pouvaient même apparaître comme n'étant guère à l'honneur de l'artiste défunt.

Dans le domaine du « droit sur l'image », on peut signaler aussi un arrêt de la Cour d'appel de Milan, en date du 30 novembre 1954 (*Casa Editrice Gloriosa c. de Chvalkovski* [dont le nom d'artiste est Nyta Dover], dans *Giurisprudenza italiana*, 1955, II, p. 132), à propos d'un compte rendu dans lequel la photographie de l'artiste vêtue d'un « bain de soleil » avait été publiée, sans indication de nom et sans notice biographique, dans le seul dessein de faire de la publicité pour le costume qu'elle portait. La Cour a été d'avis qu'une telle photographie était abusive, malgré l'autorisation générique qui avait été donnée par l'artiste et la disposition de la loi (art. 97 de la loi sur le droit d'auteur) selon laquelle le consentement de la personne représentée n'est pas nécessaire lorsque la reproduction de l'image est justifiée par la notoriété de ladite personne. La Cour a pris cette décision parce que la notoriété affirmée de l'artiste ne justifiait pas cette forme de publication qui était totalement étrangère au rôle de Nyta Dover dans la vie sociale et artistique.

Comme on le voit, les tribunaux italiens ont tendance à se montrer toujours plus stricts dans la défense des droits dits « de la personnalité ».

En ce qui concerne le droit au nom, il convient encore de signaler une décision du Préteur de Rome, du 29 janvier 1955 (*Silenzi c. Casa cinematografica Ponti-De Laurentiis*, dans *Foro Italiano*, 1955, p. 446), qui a rejeté une demande de séquestre du film *La Romana* tiré du roman bien connu d'Alberto Moravia, demande présentée par M^{lle} Adriana Silenzi, de Rome, et motivée par le fait que l'attribution du nom d'Adriana Silenzi à l'héroïne imaginaire du scénario cinématographique — femme aux amours faciles et vénales — aurait constitué un usage illicite du nom de la personne réelle et vivante, et aurait ainsi causé à ladite personne un grave préjudice moral.

Le Préteur s'est prononcé en estimant que, en l'espèce, faisait défaut le préjudice requis par la loi (art. 7 du Code civil) pour recevoir une action en usage illicite d'un nom, car l'utilisation (prénom et nom de famille) d'Adriana Silenzi dans le film en question n'impliquait pas la possibilité d'une confusion personnelle, c'est-à-dire d'un rapprochement entre le personnage artistique et la personne physique, de nature à causer un préjudice à celle-ci. Le Préteur s'est demandé si l'on peut contraindre l'auteur d'une œuvre de l'esprit à se

servir de noms tellement singuliers qu'ils n'aient plus de résonance dans la vie réelle.

Dans une note critique sur la décision en question, note publiée également dans le *Foro Italiano* où ledit arrêt a paru, le Professeur Adriano De Cupis remarque que l'attribution du nom d'une personne réelle à un personnage imaginaire ne porte pas atteinte, en soi, à un droit de la personne et qu'il manquerait l'une et l'autre conditions de l'action en usurpation de nom, prévues à l'article 7 du Code civil et qui consistent dans l'usage illicite du nom et dans le préjudice causé par cet usage. Toutefois, le personnage imaginaire pourrait, grâce à l'homonymie, servir d'instrument de représentation de la personne réelle, si bien que le public penserait que le personnage imaginaire reproduit, plus ou moins approximativement, la personne réelle et ses actions réelles.

Une pareille théorie, tout en étant subtile et intéressante, est contraire, dans la pratique, à la plus grande partie de la jurisprudence italienne, par le fait que la protection civile du droit au nom, en ce qui concerne l'action en préjudice résultant de son usage illicite par des tiers, comprend la protection du nom, *lato sensu*, donc non seulement en ce qui concerne son usage illicite par une autre personne réelle, mais aussi par un personnage imaginaire. La personne réelle peut se sentir atteinte dans sa dignité par un tel usage de son nom et il peut en résulter pour elle un préjudice, même si l'on peut écarter tout rapprochement entre la vie de la personne réelle et les actes attribués au personnage imaginaire.

III. Relations internationales

9. — Au cours de ces dernières années, le « Comité consultatif permanent pour le droit d'auteur », institué auprès de la Présidence du Conseil des ministres par l'article 190 de la loi italienne actuellement en vigueur (voir notre « Lettre » précédente, *Droit d'Auteur*, 1951, p. 42), a suivi avec autorité et diligence l'évolution des différentes questions relatives au droit d'auteur qui intéressent particulièrement notre pays. Ce Comité a assisté de ses conseils les organismes gouvernementaux compétents, et tout d'abord le Bureau de la propriété littéraire, scientifique et artistique, auquel est confié son secrétariat.

Je me réserve de relater, une autre fois, les travaux du Comité en ce qui concerne certaines questions importantes du droit interne, parmi lesquelles un projet de prorogation ultérieure de la durée du droit d'auteur pour compléter la prorogation déjà accordée par le décret du 20 juillet 1945, n° 440.

En terminant cette « Lettre » et pour me limiter au domaine des relations internationales, je veux aujourd'hui rappeler une proposition de la Présidence du Conseil, faisant suite à un avis conforme du Comité, en faveur de la ratification, par l'Italie, de la Convention universelle sur le droit d'auteur, signée à Genève en septembre 1952. La proposition qui en est résultée a déjà été transmise au Ministère des Affaires étrangères en vue des ajustements ultérieurs qui sont nécessaires à sa réalisation.

Comme on le sait, le Protocole n° 3 annexé à la Convention universelle prévoit et réglemente l'institution d'une ratification ou adhésion dite conditionnelle.

Si, au cours d'une première période de ses études dans ce domaine, le Comité s'était, pour des raisons bien connues, montré favorable à une ratification conditionnée par celle des Etats-Unis, la récente ratification de la Convention par ce pays a incité le Comité à ne plus retarder la rédaction d'un avis favorable à une ratification inconditionnée de la part de notre pays.

Une question particulière a attiré l'attention du Comité à propos de la durée du droit qui est réglementée par l'article IV de la Convention.

Aux termes des dispositions de l'alinéa 4 de l'article en question, les Etats contractants ne sont pas tenus de protéger l'œuvre pendant la seconde période ou dans les périodes successives de protection, lorsque, pour quelque raison que ce soit, une œuvre déterminée n'est pas protégée, dans la seconde période ou dans les périodes successives de protection, par les Etats qui prévoient un tel système de durée du droit d'auteur dans leur législation interne.

Conformément à ce qu'avait soutenu la délégation italienne à Genève, le Comité consultatif permanent pour le droit d'auteur a exprimé l'avis que l'Italie profitât de cette faculté accordée par la Convention.

Rome, avril 1955.

Valerio DE SANCTIS

Nouvelles diverses

Unesco

Communication relative à la prochaine entrée en vigueur de la Convention universelle sur le droit d'auteur

Nous avons reçu, le 11 juillet dernier, de la Direction générale de l'Unesco, la communication suivante:

Le dépôt de l'instrument de ratification de la Convention universelle sur le droit d'auteur et des Protocoles annexes 1 et 2, par la Principauté de Monaco, porte à douze le nombre des instruments de ratification, d'acceptation ou d'adhésion déposés, visant la Convention précitée. Des douze Etats ayant ainsi déposé un instrument de ratification, d'acceptation ou d'adhésion, sept ne font pas partie de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

En conséquence et conformément à l'article IX, paragraphe 1, de ladite Convention, celle-ci entrera en vigueur trois mois après le dépôt du douzième instrument de ratification, d'acceptation ou d'adhésion, soit le 16 septembre 1955, pour les douze Etats dont les noms suivent: *République fédérale d'Allemagne, Andorre, Cambodge, Chili, Costa-Rica, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, Haïti, Israël, Laos, Monaco, Pakistan.*

Conformément à son paragraphe 2, b), le Protocole annexe 1 concernant la protection des œuvres des personnes apatrides et des réfugiés entrera en vigueur le même jour pour les Etats suivants: *République fédérale d'Allemagne, Andorre, Cambodge, Chili, Costa-Rica, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, Haïti, Israël, Laos, Monaco, Pakistan.* Un instrument de ratification présenté pour dépôt par l'Espagne a fait l'objet d'une lettre-circulaire (CL/1030) en date du 25 mars 1955.

Conformément à son paragraphe 2, b), le Protocole annexe 2 concernant l'application de la Convention aux œuvres de certaines Organisations internationales entrera en vigueur le même jour pour les Etats ci-après: *République fédérale d'Allemagne, Andorre, Cambodge, Chili, Costa-Rica, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, Haïti, Israël, Laos, Monaco, Pakistan.*

Nous rappelons en outre qu'aux termes d'une déclaration du Gouvernement des Etats-Unis d'Amérique, en date du 6 décembre 1954, la Convention s'appliquera à partir du 16 septembre 1955, à la fois au territoire continental des Etats-Unis et à l'Alaska, les Iles Hawaï, la Zone du Canal de Panama, Porto-Rico et les Iles Vierges.

Par une déclaration en date du 3 juin 1955, le Gouvernement de la République fédérale d'Allemagne s'est réservé le droit de faire une déclaration ultérieure concernant la mise en vigueur de la Convention ainsi que des protocoles annexes pour le Land de Berlin.