

Le Droit d'Auteur

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

75^e année - N° 11

Novembre 1962

Sommaire

	Pages
— LÉGISLATIONS NATIONALES	
*— Etats-Unis d'Amérique. Loi publique 87-668, 87 ^e Congrès H. J. Res. 627 (étendant la durée de protection du droit d'auteur dans certains cas) (19 septembre 1962)	263
— ÉTUDES GÉNÉRALES	
*— La reconnaissance du texte authentique par l'utilisation de caractères d'un type différent dans l'impression d'œuvres littéraires et artistiques (M.ro D. Vaughan)	264
— CORRESPONDANCE	
— Lettre d'Italie (V. De Sanctis)	270
— CHRONIQUE DES ACTIVITÉS INTERNATIONALES	
*— Fédération internationale des musiciens (FIM) (5 ^e Congrès ordinaire, Genève, 17-21 septembre 1962)	277
*— Fédération internationale des acteurs (FIA) et Fédération internationale des musiciens (FIM) (Conférence sur « l'exercice des droits des artistes interprètes et exécutants », Genève, 22 et 23 septembre 1962)	277
*— Session conjointe du Bureau permanent de l'Union de Paris et du Comité permanent de l'Union de Berne (Genève, 15-19 octobre 1962)	278
*— Session extraordinaire du Comité permanent de l'Union de Berne (Genève, 15 octobre 1962). Résolution	282
— JURISPRUDENCE	
— France	283
— Suisse	283
— NOUVELLES DIVERSES	
*— Panama	283



LÉGISLATIONS NATIONALES

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

Loi publique 87-668

87^e Congrès H. J. Res. 627

(étendant la durée de protection du droit d'auteur dans certains cas)

(19 septembre 1962)¹⁾

Il est décidé par le Sénat et la Chambre des Représentants des Etats-Unis d'Amérique réunis en Congrès que

au cas où la période pour laquelle le *copyright* a été renouvelé se terminerait avant le 31 décembre 1965 et où le *copyright* sur l'œuvre est encore en vigueur à la date d'approbation de cette loi, ladite période est prolongée par les présentes jusqu'au 31 décembre 1965.

¹⁾ Note du Register of Copyrights: Selon une récente loi votée par la seconde session du 87^e Congrès (P. L. 87-668), tout *copyright* renouvelé

qui devait expirer entre le 19 septembre 1962 et le 31 décembre 1965 est automatiquement maintenu en vigueur jusqu'au 31 décembre 1965.

En d'autres termes, aucun *copyright* renouvelé (c'est-à-dire la seconde période du *copyright*) n'expirera entre le 19 septembre 1962 et le 31 décembre 1965. Par exemple, une œuvre pour laquelle le *copyright* avait été obtenu pour la première fois le 5 octobre 1907 et renouvelé en 1935 devait normalement tomber dans le domaine public le 5 octobre 1963; selon la nouvelle loi, le *copyright* ainsi renouvelé est prolongé jusqu'au 31 décembre 1965.

Il est à noter que cette prolongation s'applique seulement aux *copyrights* renouvelés qui étaient encore en vigueur le 19 septembre 1962. La loi n'a pas d'effet à l'égard des *copyrights* qui sont dans leur première période et ne fait pas revivre non plus les *copyrights* renouvelés qui étaient expirés avant le 19 septembre 1962.

ÉTUDES GÉNÉRALES

La reconnaissance du texte authentique par l'utilisation de caractères d'un type différent dans l'impression d'œuvres littéraires et artistiques

Faisant suite aux articles intitulés «La publication pour les imprimés de l'œuvre musicale — Oeuvre originale et édition critique»¹⁾ et «La protection de la personnalité de l'auteur dans l'intégrité de son œuvre»²⁾, le but du présent article est de suggérer l'adoption d'une nouvelle législation préventive destinée à éliminer la nécessité de l'exercice fréquent du *droit moral* et à accroître la responsabilité assumée par les sociétés d'auteurs dans divers pays. En demandant au public une rémunération pour l'utilisation des produits de l'esprit, les sociétés presupposent que le public payant leur accorde une confiance considérable. Les modifications à la législation qui seront proposées ici représentent la reconnaissance de cette confiance, étant basées sur de nouvelles exigences et demandes de la part du public lesquelles, bien qu'existant depuis un certain temps déjà, n'ont été cristallisées que récemment.

Cet article, traitant uniquement de l'intégrité de l'œuvre d'un auteur, ne prendra pas en considération les formes de variations ou d'adaptations d'une œuvre dans lesquelles la forme originale n'est plus reconnaissable. Il n'y a pas de possibilité de confusion dans l'esprit du public entre une œuvre originale et une œuvre dérivée de celle-ci, où un élément de structure, forme ou contenu (autre que le titre) a été suffisamment modifié pour créer une entité différente et tout à fait personnelle, comme par exemple *West Side Story* basé sur *Roméo et Juliette*, etc. De même, dans le domaine plus restreint de la musique, l'auteur de cet article persiste à croire qu'on ne doit pas s'occuper de transcriptions d'œuvres pour des groupes d'instruments autres que ceux prévus par le compositeur (comme, par exemple, une réduction pour le piano d'une partition d'orchestre), acceptant l'idée que la contribution de l'éditeur et du réviseur pour le nouvel instrument ou groupe d'instruments suffit à écarter toute possibilité de confusion entre la nouvelle forme de l'œuvre et l'original.

Cependant, comme justification du présent article, il semble opportun de citer quelques phrases de l'opinion soumise par le Directeur général des archives et bibliothèques du Ministère espagnol d'Education nationale au Comité intergouvernemental du droit d'auteur, avant sa 6^e réunion à Madrid, en septembre 1961:

« 1. Nous considérons comme pleinement justifiée la dénonciation par M. Vaughan des fréquentes altérations apportées au contenu et à la forme d'œuvres musicales; de telles modifications constituent une véritable infraction au droit d'auteur, en particulier au point de vue de son aspect moral.

2. Sans nier que de telles infractions sont très souvent commises dans le domaine de la création musicale, nous pensons qu'elles se produisent sans doute dans d'autres secteurs de l'activité artistique; il semble qu'il n'y a pas de raison pour que la protection à accorder dans ce cas ne soit pas étendue à des œuvres de caractère littéraire et, de façon générale, à toutes les productions de l'esprit qui constituent une propriété intellectuelle.

3. Néanmoins, il serait impossible d'ignorer le besoin ou l'avantage non moins évident rencontré souvent par les éditeurs ou les artistes exécutants d'une œuvre musicale ou littéraire quelconque à l'égard de laquelle l'intérêt du public peut être largement rehaussé par l'apport de quelques modifications qui n'affectent pas la substance ou la forme de ses caractéristiques, telles que l'orthographe ou la syntaxe d'œuvres littéraires, la modernisation de leur langage, etc., et les signes d'expression des œuvres musicales. »

1. Genres de modifications

Il existe des raisons multiples pour modifier une œuvre artistique pendant sa mise au point pour l'impression, du vivant de l'auteur ou après sa mort. Elles comprennent la nécessité de corriger des choses qui n'ont pas été remarquées, ainsi que le travail de révision pour lequel l'auteur a donné, éventuellement, son accord à des tiers, que ce soit pendant la correction des épreuves d'impression ou au cours des exécutions, ce qui peut se produire même plusieurs années après les premières exécutions. Bien que les traductions dans une autre langue représentent une modification facilement reconnaissable, la modernisation du style n'est pas toujours aussi facilement appréciée, qu'il s'agisse de l'utilisation de l'orthographe ou de la syntaxe actuels ou de la modernisation de l'instrumentation avec des clés pour les différents instruments et l'élimination de ceux qui ne sont plus en usage. La musique subit à chaque siècle des changements notables de style, et aujourd'hui un symbole correspond souvent à un usage complètement différent de celui que le même symbole indiquait dans la France du 18^e siècle, dans l'Angleterre du 16^e ou dans l'Italie du 14^e. La notation moderne est beaucoup plus précise dans des questions de cadence, dynamique, rythme, instrumentation, registre, durée des notes, etc., que dans les siècles précédents. Aujourd'hui, un point après une note la prolonge de la moitié, alors qu'aux 17^e et 18^e siècles il la prolongeait souvent de beaucoup plus. Aujourd'hui, une sarabande est généralement considérée comme une danse lente; or, dans la première moitié du 17^e siècle elle était très rapide.

¹⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1961, p. 265.

²⁾ *Ibid.*, 1962, p. 194.

En dehors des simples additions apportées à un texte musical telles que les indications des doigts et du nombre de répétitions, on peut également justifier les modifications de clés pour les instruments, en les adaptant à l'utilisation actuelle, de même que l'addition de signes de métronome, cadences, coups d'archets, «épingles à cheveux», dynamique, partout où l'on peut affirmer que ceux-ci ont été omis par le compositeur ou que, en tout état de cause, ils aident à la répétition et à l'exécution de la musique. De façon générale, on pourrait grouper toutes ces modifications sous le titre générique: «rendre l'édition plus pratique».

Il semble néanmoins utile de distinguer entre les termes «transcrire», «éditer», «arranger», «orchestrer» et «réaliser».

«Une transcription devrait être une reproduction littérale de la source originale; une édition devrait être une transcription prête à l'exécution. Un arrangement implique certaines modifications à l'original, par exemple des violons remplaçant des violes ou des voix interchangées. Une orchestration est l'adaptation d'une œuvre écrite originarialement pour une exécution plus intime à un moyen d'exécution nouveau et plus ample. «Réalisation» ne devrait correctement être utilisée que pour des parties uniformément transcrites. Ces distinctions valent la peine d'être observées mais elles ne le sont que rarement». (Dart, *The Interpretation of Music*, p. 27.)

2. Avantages et dangers que représentent les modifications pour le public et l'éditeur

En plus des avantages pratiques généraux exposés ci-dessus, les professeurs préfèrent parfois disposer d'un texte déjà interprété pour leurs élèves, comme un guide d'étude qui leur évite la tâche de répétition et d'illustration à chaque leçon. Cela peut aussi créer une situation où l'édition est vendue sur la base du nom du réviseur, par exemple, Chopin revisé par Cortot, avec des avantages évidents pour l'éditeur. Des éditions interprétées peuvent également être utiles à l'école, au théâtre, à l'opéra et dans une salle de concert, même si ce système comporte certains dangers. C'est ainsi, par exemple, qu'il est rare de trouver un interprète qui réussit à rester objectif dans son attitude à l'égard du texte. D'autre part, un texte prédigéré décourage l'élève d'accomplir entièrement son propre travail de préparation et de profiter des plus récentes découvertes de la critique et de la musicologie qui pourraient l'aider à rechercher une interprétation plus profonde de l'œuvre.

La diffusion des nouvelles découvertes musicologiques est lente, et il est toujours possible de trouver de nombreuses personnes qui ne comprennent pas la présence de certaines conventions stylistiques dans l'écriture de la musique des siècles passés; ainsi, par exemple, dans la musique du 18^e siècle où les titres sont écrits en différentes langues afin de distinguer le style dans lequel la musique doit être jouée. S'il arrive qu'un musicien qui ignore ces détails stylistiques est invité à réviser une édition musicale — chose qui n'est pas rare — on se trouve devant la possibilité qu'il éliminera la distinction des indications renversant ainsi à son insu le sens de la musique. A ce sujet, il est utile de citer quelques mots de François Couperin:

« Il me semble qu'il y a des erreurs dans la notation que nous employons en France qui ressemblent aux erreurs d'orthographe de la langue française. Ce que nous voyons ne correspond pas à ce que nous entendons et, par conséquent, les étrangers ne jouent pas notre musique aussi bien que nous jouons la leur. Les Italiens écrivent leur musique dans les valeurs de temps exacts, mais pas nous. Ils exécutent une succession diatonique de huit notes d'une façon égale, alors que nous faisons toujours durer un peu plus la première de chaque paire. Cette inégalité devrait être plus prononcée dans un morceau gai que dans un morceau triste; mais il y a des endroits où elle ne doit pas être employée du tout. On vous l'indique par un signe de liaison au-dessus de chaque paire, la deuxième note étant pourvue d'un point; cela signifie que la deuxième note doit être plus longue que la première. Il en est autrement lorsque chaque note est pourvue d'un point; cela ne signifie pas que les notes doivent être jouées staccato mais qu'elles doivent être jouées d'une façon parfaitement égale. »

Une édition de cette musique française du 17^e siècle qui essaie de moderniser la notation devrait ajouter une modification à presque chaque note, bien que, si elle le faisait, un aspect important du style de cette période serait supprimé, à savoir, l'élément d'improvisation dans l'interprétation de ces rythmes et ornements.

Un autre des dangers d'une libre révision des textes est celui qui s'est produit lors de la réédition des chefs-d'œuvre de l'opéra italien où les additions anonymes sont allées si loin qu'elles ont caché certains points de style et de technique qui ne sont pas encore en usage général, comme par exemple la technique pour les cordes d'un *pizzicato* normal en opposition avec le *pizzicato staccato*. Cette technique, prescrite il y a au moins 70 ans par plus d'un des grands compositeurs, ayant été petit à petit supprimée de l'édition imprimée, n'est pas encore utilisée par la plupart des compositeurs et exécutants contemporains, malgré le fait qu'elle offre une différence d'effet notable dans l'exécution de passages joués *pizzicato*. D'autres techniques également, comme par exemple la diversité des phrases pour différents instruments qui jouent ensemble un passage, sont peu connues du fait qu'elles ont été éliminées des éditions imprimées. Certaines techniques, en effet, ne sont pas encore adoptées par de nombreux musiciens parce que les nouvelles de ces techniques sont arrivées trop tard dans leur propre formation musicale pour être facilement assimilées.

Plus graves encore sont les additions arbitraires qui peuvent conduire à certains éléments désagréables dans la musique d'un compositeur, comme, par exemple, les additions d'accents sur le premier battement de mesures de la musique d'un Verdi, où le compositeur n'a mis les accents expressément que sur les battements faibles afin d'éviter la lourdeur et la banalité. Ce genre de déformatio devient plus grave encore si d'autres éditions de la même musique ne sont pas disponibles et qu'aucune photocopie du manuscrit ne se trouve en circulation, de sorte que tous les interprètes de cette musique sont obligés de maltraiter involontairement les rythmes du compositeur.

Les dangers que représente pour l'éditeur ce système d'additions arbitraires sont minimes jusqu'au moment où l'opinion publique s'aperçoit de la déformation de l'idée du compositeur. Mais à ce moment-là, l'éditeur qui a confié toute la musique de plusieurs compositeurs à un système de préparation pas entièrement objectif risque de subir une invalidation générale de toute sa production et une vive concurrence pour la réimpression de son répertoire de quelque autre façon.

3. Autres raisons pour l'addition de modifications à un texte

Ici, il faut malheureusement mentionner la pratique qui consiste à apporter certaines modifications à un texte qui suffisent à le remettre sous la protection du droit d'auteur. Il y a eu même des cas où un compositeur a écrit de son vivant une nouvelle version de son œuvre afin de retarder le moment où elle tomberait dans le domaine public. En outre, il y a eu des cas assez fréquents d'additions apportées à des textes dans le seul but de faire courir, sur la base d'additions créatrices du réviseur, une nouvelle protection du texte d'un compositeur dont la musique appartenait depuis quelque temps au domaine public. Cette pratique pose quelques problèmes pour l'interprète, surtout s'il n'existe pas d'autres éditions de cette musique. Comment doit se comporter un interprète qui ne désire pas accepter l'interprétation du réviseur? S'il réussit à exécuter la musique sans utiliser les modifications faites par le réviseur (si, par exemple, celles-ci ont été limitées à l'addition d'une réalisation de la partie pour harpe «continuo» qui peut être facilement improvisée par l'exécutant dans un bon style), théoriquement il ne devrait pas être obligé de payer un droit d'exécution quel qu'il soit pour l'utilisation de la contribution créatrice du réviseur qui n'a pas été utilisée dans un tel cas. Il serait difficile de soutenir que l'utilisation de la réalisation est obligatoire étant donné que cela représenterait le risque incontestable de supprimer un élément qui, stylistiquement et historiquement, est lié à l'exécution de la musique en question, à savoir la contribution de notes improvisées par l'interprète pendant l'exécution.

4. La nature arbitraire de toutes les modifications qui ne sont pas écrites de la main de l'auteur

Il ne semble pas nécessaire de répéter les illustrations juridiques amplement appuyées par des documents dans l'article de M. Franco Ligi sur ce sujet³⁾. Il serait peut-être intéressant cependant de souligner quelques déclarations historiques faites par des artistes qui défendent le même point de vue.

Dr. Samuel Johnson: « On peut bien admettre quelques modifications dans un texte... exposé depuis longtemps au caprice et à l'ignorance. Mais rien ne doit être imposé sans que ces modifications ne soient signalées, pas plus qu'on ne doit se livrer à des conjectures sans motifs et sans nécessité. Depuis longtemps, on a constaté que des corrections très spacieuses ne frappent pas tous les esprits de façon convaincante... et, en conséquence, bien que, peut-être, beaucoup de modifications puissent être proposées comme acceptables,

très peu d'entre elles s'imposeront comme certaines... Il y a le danger que des particularités seront prises pour des déformations et que des passages qu'un esprit étroit risque de ne pas comprendre seront rejetés comme inintelligibles. »

Mendelssohn: « Je suis désolé concernant l'affaire de la Société Händel mais il m'est impossible de changer mon point de vue à ce sujet. Si je suis prêt à accepter les points non essentiels tels que les signes de transposition... je ne puis à aucun prix ajouter dans une partition de Händel des signes pour la graduation de l'ampleur ou de la vitesse, pour le mouvement ou pour quoi que ce soit d'autre lorsqu'il n'est pas précisé tout à fait clairement d'une façon ou d'une autre s'ils sont à moi ou à Händel; du moment qu'il y a mis son piano et forte et ses symboles où il les a jugés nécessaires, je ne dois pas passer outre ou mettre le public dans la situation impossible de découvrir lesquels des signes pour les graduations dynamiques et rythmiques, etc., sont à lui et lesquels sont à moi. Pour celui qui veut avoir une partition annotée, le soin est minime de faire ajouter par les copistes dans la partition les signes repris de la réduction pour piano, lorsqu'on voit qu'ils sont à moi; d'autre part, c'est une très grave faute en effet si l'édition ne fait aucune distinction entre l'opinion de l'éditeur et celle de Händel... Avant tout, je dois savoir avec précision et sans une ombre de doute ce qui est de Händel et ce qui ne l'est pas... C'est trop étroitement lié à tout ce que j'ai toujours considéré dans ma vie comme juste pour que j'y renonce. »

Verdi: «... Je ne désire qu'un seul créateur et je suis parfaitement heureux que vous exécutiez simplement et exactement ce qui est écrit... Je n'admet pas que les chanteurs ou les chefs d'orchestre exercent la faculté de créer, ce qui, comme je l'ai dit précédemment, est un principe conduisant à l'abîme. »

«... J'ai le droit d'exiger que mes œuvres telles qu'elles figurent dans les contrats soient exécutées comme je les ai écrites... Je pose la question et je demande que Falstaff soit exécuté comme je l'avais imaginé... Ce qui seul m'intéresse est que Falstaff soit exécuté intégralement, sinon les représentations sont suspendues. »

Puccini: « Vous parlez d'erreurs dans les parties orchestrales et dans la partition. Malgré tout ce que j'ai dit à ce sujet, je n'ai pas réussi à voir les corrections faites convenablement. » « Ecoutez, je veux que ce soit imprimé tel que je l'ai écrit à l'époque. Faites des coupures si vous le voulez, patrons, mais pas avec ma complicité. » « Notez bien que je tiens à voir mes partitions en ordre. »

Igor Stravinsky: « J'appuierais volontiers toute action dirigée vers l'épuration de la musique imprimée. Les compositeurs tendent à différer les uns des autres par le degré de précision avec lequel ils achèvent leurs partitions et par la quantité de temps qu'ils sacrifient à leur impression et aux réimpressions subséquentes. L'établissement d'un texte authentique est essentiel pour chaque compositeur, afin que ses propres additions subséquentes ou celles d'un éditeur puissent être reconnues par l'exécutant. »

Le théâtre a été pendant longtemps une source de grandes difficultés pour les éditeurs, du fait qu'il impose des chan-

³⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1962, p. 194.

gements improvisés à une partition une fois terminée, mais je conviens que le moment est venu pour une rénovation appropriée de l'impression des œuvres de nombreux compositeurs d'opéras, en particulier Verdi et Puccini. »

Sir Thomas Beecham: « Il n'y a pas de doute qu'un terme doit être mis à toute cette question d'éditions inexactes publiées depuis longtemps par plus d'une maison d'édition. Si cela s'applique à presque tous les compositeurs dont les œuvres fleurissaient pendant les deux siècles passés, cela concerne particulièrement les exemples plus flagrants des maîtres italiens, notamment Verdi et Puccini. »

Bruno Walter: « Je suis d'accord de tout cœur avec la lutte énergique pour les impressions les plus conscientieuses et exactes des partitions de nos grands compositeurs. Etre sûr des textes authentiques est essentiel pour les exécuter correctement. »

Tullio Serafin: « Une réimpression des œuvres musicales serait sans doute très intéressante et si elle était faite exactement d'après l'exemplaire autographe du compositeur, elle serait de la plus grande valeur pour les exécutants... Indiscutablement, leurs exécutions gagneraient en précision et en clarté. »

Pierre Monteux: « Non seulement Verdi, Rossini et Puccini, mais aussi Bizet et d'autres compositeurs français devraient également exiger cette révision indispensable de leur musique, et je serais extrêmement reconnaissant de voir sous forme imprimée la reproduction précise de leurs manuscrits. »

Fritz Reiner: « Le besoin d'authentification des manuscrits d'un grand compositeur est très important. »

Eugène Ormandy: « La connaissance des crimes musicaux et artistiques commis dans le passé au nom sacré de la « tradition » me donne la conviction que cet effort pionnier mérite l'appui le plus énergique et la plus haute admiration. »

Léonard Bernstein: « Les exigences du niveau d'exécution et d'enregistrement de nos jours, pour être satisfaites, ne peuvent être basées sur des textes viciés. »

Ildebrando Pizzetti: « Les nouvelles éditions aideront à défendre les œuvres contre d'éventuelles modifications arbitraires et non justifiées. »

Vittorio Gui: « C'est une entreprise importante et j'espère qu'elle trouvera l'aide pratique nécessaire afin que le projet soit réalisé. »

Disques Columbia: « Il est évident qu'un tel projet est non seulement important pour l'exécution des œuvres variées de ces compositeurs mais extrêmement sévère pour leur enregistrement, étant donné que les techniques modernes d'enregistrement établissent des critères de son et de musique encore plus rigides que le théâtre ou la salle de concert... Les textes authentiques de Verdi et de Puccini devraient être le point de départ de ces éditions pour tout autre compositeur important et, à notre avis, devraient être considérés comme indispensables pour assurer au public une recréation authentique et exacte des idées du compositeur. »

Decca: « Ces éditions authentiques seraient d'une valeur inestimable pour une référence immédiate et pourraient conduire à une réévaluation critique complète de la musique en question. »

DGG: « Nous sommes persuadés que c'est une question culturelle de premier ordre. »

Bien que ces opinions aient eu cours, de toute évidence, pendant plus de 200 ans parmi les artistes, on ne peut pas affirmer qu'elles soient partagées par le monde artistique tout entier. La raison principale, je pense, est celle mentionnée ci-dessus, à savoir la lenteur de diffusion et d'assimilation des idées qui concernent la nature essentielle des arts et qui, pareil à un changement dans la religion, exigent une révolution intérieure chez l'artiste contre ses habitudes de pensée. Cela pourrait également être dû au fait que ces principes parfaitement clairs revêtent une importance qui est proportionnelle à la formation et à la moralité de l'artiste que l'on s'attend naturellement à trouver sous une forme plus développée chez des artistes de grande classe comme ceux précités.

S'il fallait accepter la suggestion qu'aucune action ou modification légale n'est nécessaire jusqu'à ce que le public artistique tout entier ait commencé une action pour défendre les textes originaux des auteurs, on créerait une situation impossible à résoudre, étant donné qu'il serait impossible de radiodiffuser et de répandre des exemples musicaux des changements et modifications arbitraires apportés aux textes de tel ou tel compositeur, qui sont jusqu'à ce jour détenus en exclusivité par certaines firmes, puisque aucune exécution intégrale de ces œuvres ne peut être donnée sans la collaboration de ces firmes. Il semble cependant que ce serait le devoir de la législation en matière de droit d'auteur d'assumer la responsabilité de protéger la libre diffusion de la culture basée sur les œuvres qu'elle protège, c'est-à-dire de créer une structure légale dans laquelle peuvent s'exercer en toute sérénité la libre discussion et le développement culturel, sans que les éditeurs ou les artistes soient obligés d'adopter une attitude vis-à-vis du choix des additions éditoriales dont il n'a pas été délibéré à fond. Si la distinction sûre du texte intégral au moyen de caractères typographiques devenait une obligation, cette structure serait obtenue étant donné qu'avec cette seule restriction toutes les idées subjectives d'interprétation — qu'elles émanent des réviseurs ou éditeurs ou bien des artistes interprètes ou exécutants — pourraient avancer de leur pas normal avec la seule différence par rapport à la situation actuelle que l'auteur ou le compositeur ne courrait plus le risque d'être modifié ou déformé en tant que personnalité à la suite des modifications susceptibles de cacher sa vraie nature.

5. Vulnérabilité de l'éditeur

Jusqu'à présent, le premier moyen d'action du public pour s'élever contre les textes déformés consistait à publier une critique ouverte dans des revues qualifiées et dans la presse quotidienne. L'efficacité de cette action est variable. Au cours de ces dernières années, il y a eu au moins un cas d'un éditeur qui, ayant été accusé d'avoir négligé une source

importante pour une de ses éditions d'un compositeur du 18^e siècle, retira toute l'édition et la modifia immédiatement. Par contre, il y a eu un cas d'un éditeur qui avait été critiqué sévèrement dans un certain nombre de magazines faisant autorité et qui a publié de nouvelles éditions des mêmes œuvres sans y avoir apporté aucune des corrections qui avaient été sérieusement proposées dans les critiques. En outre, ces éditions plus récentes ayant été à nouveau critiquées, aucune action de retrait ni l'existence d'un projet de modification n'a pu être constatée pendant plusieurs années. Ainsi, ce système n'est pas toujours un moyen efficace.

La législation du *droit moral*, exposée avec clarté dans l'article susmentionné de Ligi, tel qu'elle figure sous sa forme actuelle dans la Convention de Berne, permet à l'auteur d'engager une action contre son éditeur. Mais la pratique démontre que l'auteur n'ose que rarement entreprendre une action de ce genre. Elle signifierait la rupture de ses bonnes relations avec son éditeur, ce qui, dans la balance des intérêts de l'auteur, pèse plus lourd pour lui que l'exactitude de son texte, jusqu'à ce qu'il se soit créé une renommée assez forte pour lui permettre le risque de ne plus travailler avec le même éditeur. Ce moment, quand arrive-t-il? Dans la dernière lettre de Puccini citée ci-dessus (1923), bien qu'il soit probablement le compositeur le plus joué de ce siècle, on peut voir une protestation au sujet de textes (la cinquième concernant le même texte) écrite dans l'avant-dernière année de sa vie lorsqu'aucun doute n'existe plus sur sa notoriété comme compositeur. C'est donc encore un cas où le simple raisonnement n'a pas suffi pour obtenir l'épuration du texte.

Une troisième possibilité est celle de l'action du *droit moral* engagée par l'Etat comme cela est prévu dans la loi italienne. Quel état de choses sera nécessaire pour motiver une telle action? Il y a peu de journaux dans le monde qui n'aient pas traité le sujet des modifications apportées aux opéras italiens, qui ont été également examinées au cours des 9^e et 10^e sessions conjointes du Comité intergouvernemental du droit d'auteur et du Comité permanent à Londres en 1960 et à Madrid en 1961. Cependant, aucune action de la part de l'Etat italien ne s'est manifestée à ce jour sur ce point. Il est possible que cela soit dû à une perplexité, bien qu'il soit difficile d'ignorer le commentaire fait sur cette question au Sénat italien disant que «parfois les opinions des musiciens ne sont pas très sereines et impartiales étant donné qu'elles sont liées à des questions d'intérêts auprès de certaines firmes». Cela signifie que l'Etat pourrait n'être jamais en mesure d'exercer son droit moral, étant donné que cela demande l'opinion de l'autorité compétente qui, elle aussi, pourrait souffrir d'un manque de sérénité. De sorte que théoriquement l'éditeur est dans ce cas vulnérable, même si en pratique il semble qu'il ne court pas de risque d'être ennuyé.

Mais si les modifications au droit moral proposées par M. Ligi sont incorporées dans la législation internationale et que leur présence dans la législation italienne suggère que l'exercice de ce droit pourrait ne pas être impossible, l'éditeur se trouvera de façon générale dans une situation plus vulnérable que celle où il se trouve actuellement, s'il a l'habitude d'apporter beaucoup d'additions à ses textes. La méthode la plus facile pour lui de sauvegarder l'individualité de

l'auteur dans l'intégrité de son œuvre consistera à s'assurer, comme le proposait Mendelssohn, que toutes les additions sont reconnaissables, c'est-à-dire imprimées en caractères typographiques différents.

6. La liberté de l'éditeur en cas d'une législation imposant l'utilisation de caractères typographiques alternatifs

Mon article précédent⁴⁾ citait quelques exemples de l'application de différentes distinctions typographiques déjà imprimées et en usage. Quarante compositeurs au moins ont profité de l'utilisation de ce système dans l'impression de leurs œuvres, de sorte qu'il serait difficile d'affirmer que c'est une innovation, en particulier si l'on se rappelle que Mendelssohn se référait à ce système, il y a plus de 100 ans. Il ne faut pas penser cependant que cela transformerait toutes les éditions nouvelles en éditions critiques, car le système lui-même n'établit pas du tout les critères à appliquer pour la sélection des additions et modifications. Il concerne simplement la différenciation des signes écrits de la main de l'auteur où qu'ils puissent se trouver. Bien entendu, cela ne restreint aucunement la liberté de l'éditeur d'ajouter tout ce qu'il juge nécessaire pour rendre son édition accessible à la partie du public à laquelle elle est destinée.

En littérature cela exigerait un troisième groupe de caractères typographiques, si l'on tient compte du fait que l'utilisation d'italiques peut se rencontrer le cas échéant dans la version originale du texte, de sorte que cette nouvelle distinction serait nécessaire pour les additions de l'éditeur. Dans sa réponse au questionnaire émanant du Comité intergouvernemental du droit d'auteur, le Contrôleur général de l'Office britannique des brevets observait, le 6 juin 1961, qu'un système de différenciation typographique rendrait toutes ces éditions plus coûteuses et probablement plus difficiles à lire. Un rapport objectif sur ces points serait nécessaire avant de procéder à toute législation, mais je pense que l'on peut affirmer que la dépense ne serait pas trop accrue (surtout pour ceux des éditeurs qui n'ont pas l'habitude d'apporter des modifications à leurs textes). Dans l'ensemble, le nombre d'impressions d'une page ne serait pas plus grand mais seulement la variété des indications. Cela demanderait une dépense initiale de la part de l'éditeur qui n'est pas équipé de plus d'un groupe de caractères typographiques, mais il y a peu d'imprimeurs qui travaillent dans un domaine aussi restreint. D'autre part, le succès évident des éditions imprimées suivant ce système — un éditeur bien connu imprime déjà les recueils des œuvres de 14 compositeurs différents en appliquant ce système à toutes les éditions — fait douter des critiques qui prétendent que ces éditions sont beaucoup plus difficiles à lire. C'est plutôt une question d'expansion d'une habitude qui est déjà établie avec un succès considérable dans un milieu de personnes avisées.

Cependant, il serait peut-être utile de rappeler un commentaire très pertinent de Herbert von Karajan, relatif à l'impression de partitions orchestrales, c'est-à-dire un domaine d'édition où l'on court le risque le plus sérieux d'opposition pratique à toute complication visuelle (étant donné la grande

⁴⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1961, p. 265.

distance à laquelle certains musiciens sont obligés de lire la musique qu'ils doivent saisir instantanément):

« Vous savez que je suis naturellement intéressé à l'édition de musique authentique des opéras de Verdi et Puccini, mais je suis persuadé qu'une exécution orchestrale authentique ne peut être donnée qu'à la condition de disposer d'exemplaires imprimés neufs. Vous savez bien que si l'on corrige à l'encre ou au crayon de vieilles partitions, on n'obtiendra jamais les résultats souhaités étant donné qu'un musicien qui aura utilisé pendant des années des partitions avec ces modifications temporaires retombera toujours dans les mêmes erreurs ».

C'est là une déclaration extrêmement salutaire, puisqu'elle montre que Karajan admet n'avoir pas donné des exécutions authentiques de la musique des compositeurs auxquels sa lettre se réfère. Si les partitions neuves pour orchestre étaient imprimées avec le seul texte du compositeur et sans additions quelles qu'elles soient, à ce moment-là les exécutions basées sur ces partitions deviendraient authentiques. Mais il n'existe que peu de musiciens ou de réviseurs qui reconnaissent que la musique de ces compositeurs telle qu'elle est écrite ne demande pas de modification. S'ils ajoutent des modifications avec lesquelles Karajan n'est pas d'accord, il sera à nouveau confronté avec un texte altéré. Et il n'aura pas le moyen d'indiquer à ses musiciens quelles sont les modifications éditoriales qu'il ne désire pas inclure dans sa propre interprétation. La seule solution pour sortir de ce cercle vicieux est de détacher les additions du corps du texte, ce qui est une nécessité impérieuse si l'on se rappelle que les compositeurs auxquels se réfère Karajan ont tenu la première et la quatrième place au point de vue du nombre des exécutions au cours de la saison internationale d'opéras de 1960-61.

7. Possibilité d'une législation plus stricte pour protéger la forme originale d'un opéra

Sous la forme actuelle du *droit moral*, la condition de préjudice porté à l'honneur ou à la réputation a souvent soulevé la question de savoir quel genre de modification constitue une atteinte véritable à l'œuvre de l'auteur? Si nous abandonnons pour un instant le cadre de cet article pour considérer la reconnaissance d'une œuvre sous sa forme *générale*, nous pouvons nous demander si une modification qui déclasse la musique d'un compositeur, telle que la transposition d'une mélodie de Chopin dans un style de jazz ou de musique légère, nuit à son honneur et à sa réputation. Immédiatement une grande variété d'opinions entre en jeu. Le puriste qui soutient que la forme originale ne doit être changée d'aucune façon éliminerait tout genre de réduction d'une partition orchestrale pour piano ou d'autres instruments. Si l'on devait chercher à n'interdire que le genre de modifica-

tion qui pourrait constituer une dégradation de l'œuvre d'un compositeur, il serait certainement difficile de trouver la définition de ce qu'est la forme de musique plus élevée ou plus basse.

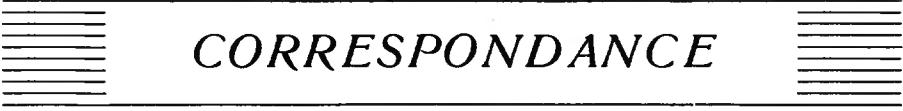
On pourrait peut-être affirmer qu'aussi longtemps qu'il existe et qu'il se trouve en circulation une édition au moins du texte inchangé du compositeur, les autres dérivations servent à rendre populaire l'œuvre du compositeur et la familiarité et l'affection ressenties à l'égard de cette œuvre permettront aux nouveaux auditeurs de jouir davantage de l'œuvre lorsqu'ils l'entendront finalement sous sa forme originale.

Cependant si, en cas d'inclusion dans la Convention de Berne des modifications au droit moral proposées par M. Ligier, un pays désire protéger une œuvre uniquement contre le type de modification indésirable (le changement du plan culturel), il paraîtrait utile d'adopter une action comme celle proposée par Giuseppe Verdi dans sa lettre citée plus haut. Elle pourrait consister à autoriser l'utilisation d'extraits sous la forme originale seulement de l'œuvre, sinon à insister sur l'impression et l'exécution intégrale de l'œuvre. Il ressort clairement des paragraphes précédents de cet article que de telles restrictions ne pourraient être appliquées à certaines œuvres que si la pratique stylistique était respectée.

8. Forme d'une nouvelle législation pour assurer l'individualisation du texte authentique par l'utilisation de caractères typographiques différents

Ce serait tout à fait en dehors du cadre de ma compétence que de faire une suggestion quelconque concernant l'établissement d'un projet de législation appropriée, mais du point de vue pratique, il pourrait être utile de s'inspirer du système de contrôle adopté par certaines sociétés d'auteurs afin de s'assurer qu'un nouveau livre, mélodie ou autre œuvre ne contient pas de plagiat. Cela est fait assez efficacement par un petit inspecteurat de personnes compétentes qui examinent chaque nouvelle publication soumise à la protection. Ce système pourrait être développé sans grands frais ni addition d'un nombreux personnel pour inspecter l'exactitude des textes présentés à la protection. En assumant cette responsabilité, les sociétés d'auteurs rempliraient dans une large mesure leurs obligations morales vis-à-vis du public payant. La pratique de vérification nécessiterait probablement pour chaque nouvelle publication un exemplaire des différentes sources autographes (éventuellement sous forme d'un microfilm), classées, pour des raisons de convenance, par numéros de référence se rapportant aux pages de l'œuvre imprimée. Ainsi, non seulement l'exactitude des nouvelles éditions serait assurée, mais encore une bibliothèque des sources autographes serait constituée à peu de frais et d'une manière simple.

M. Denis VAUGHAN



CORRESPONDANCE

Lettre d'Italie

S o m m a i r e : I. *Législation.* 1. La révision de la loi sur le droit d'auteur; droits des artistes exécutants. 2. Protection à donner aux « idéations publicitaires ». 3. Prolongation du délai général de protection du droit d'auteur. 4. La nouvelle loi sur la révision préventive des films et des œuvres théâtrales. — II. *Jurisprudence.* 5. Eléments créateurs dans une production de l'esprit; application du principe général en cas de plagiat. 6. « Idée » relative à une manifestation publique (prix à décerner à des artistes). 7. « Solution expressive du discours scientifique » et enseignement qu'on peut tirer de celui-ci; principes en matière de protection d'œuvres scientifiques (tests psychologiques). 8. Esquisse d'un chariot de carnaval; reproduction définitive dans l'ouvrage. 9. Protection des « éditions critiques ». 10. Exécutions et représentations qui échappent au droit exclusif de l'auteur; manifestations publiques ou privées. 11. Droits personnels de l'auteur; exposition d'un tableau sans le consentement de l'artiste. — III. *Relations internationales.* 12. Le Protocole annexe I de la Convention universelle sur le droit d'auteur, concernant les œuvres des apatrides et réfugiés; adhésion éventuelle de l'Italie. 13. La Convention entre le Royaume-Uni et l'Italie sur la double imposition en matière de revenus du droit d'auteur.

I. Législation

1. — Dans ma dernière « Lettre » (*Droit d'Auteur*, 1961, p. 221), j'ai informé les lecteurs de cette revue que, dans le cadre des travaux de révision de la loi sur le droit d'auteur du 22 avril 1941, n° 633, actuellement en vigueur en Italie, entamés depuis l'année 1949, une Commission spéciale du Comité consultatif permanent gouvernemental pour le droit d'auteur avait été récemment constituée, afin de rédiger un avant-projet de loi revisée, plus approfondi et plus large que les précédents, en tenant compte également des modifications éventuelles à y apporter du fait de la solution qui aurait pu intervenir dans le domaine de la protection internationale des droits dits connexes à l'exercice du droit d'auteur (titre II de la loi).

Maintenant, nous sommes en présence de la nouvelle Convention internationale de Rome, du 26 octobre 1961, pour la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, signée également par l'Italie.

Bien que la nouvelle Convention règle uniquement les situations internationales (cf. à ce sujet mon étude sur la Convention de Rome, en cours de publication, dans *Il Diritto di Autore*, à partir du n° 1, 1962), si mon pays ratifie prochainement, comme il apparaît probable, la Convention (même en profitant vraisemblablement de toutes les réserves possibles, en faisant les notifications et déclarations prévues à l'article 16 et dans d'autres articles de la Convention), il faudra, à mon avis, notamment en présence de l'article 26, mettre en harmonie les articles 80 à 85 de la loi italienne sur le droit d'auteur, relatifs aux droits des acteurs, interprètes et artistes exécutants, avec les articles 7 et 19 de la Convention.

Il est vrai qu'en vertu des principes constitutionnels de notre pays, une fois la Convention ratifiée, la publication de l'ordre d'exécution suffira pour son application aux situations auxquelles se réfère l'engagement international. Mais le système italien de protection des interprètes ou artistes exécutants est basé sur les principes du droit du travail, à savoir droit à une juste compensation et non droit d'interdiction, de sorte que, la Convention (art. 7) ayant employé une formule souple (« devra permettre de mettre obstacle »), l'interprète de la loi se trouvera embarrassé lorsqu'il devra décider si ses dispositions actuellement en vigueur répondent pleinement à l'engagement conventionnel, même limitées à leur application aux situations internationales, et cela en présence de la nécessité, d'après la Convention, du consentement de l'artiste pour les utilisations *directes* de la prestation. En effet, la formule conventionnelle apparaît plutôt comme un engagement des Etats contractants à prendre toutes mesures internes afin de « mettre obstacle, etc. », plutôt qu'une disposition propre à être appliquée par les juges et les particuliers. Il serait par conséquent plus correct, à mon avis, que des dispositions soient édictées, peut-être dans le cadre du droit public, pour une répression de caractère pénal des reproductions clandestines des utilisations directes, c'est-à-dire faites sans le consentement de l'artiste ou de son représentant ou ayant cause. Les dispositions de la loi anglaise du 23 juillet 1958 sur la protection des artistes interprètes ou exécutants d'œuvres dramatiques et musicales, dont, comme il est bien connu, s'est inspirée la nouvelle Convention internationale de Rome, devraient être attentivement considérées par le législateur italien.

En ce qui concerne les droits des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion réglés par la loi italienne sur le droit d'auteur (respectivement art. 72 à 78 et 79), je les trouve déjà en harmonie avec la nouvelle Convention, même en ce qui concerne les utilisations dites secondaires (art. 12 et 13), à l'exception de l'article 13, lettre *d*), relatif à la communication au public des émissions de télévision et de certaines modalités d'exercice de ces droits, la loi italienne conférant aux producteurs du disque phonographique ou autre moyen analogue reproduisant les sons un droit à compensation pour l'utilisation publique du disque dans un but lucratif. L'engagement *ex conventione* apparaît, en ce cas, comme accompli sans perte du bénéfice dérivant du principe de la parité de traitement, étant donné que, en vertu de l'article 12 de la Convention, « une rémunération équitable et unique sera versée par l'utilisateur aux artistes interprètes ou exécutants, ou aux producteurs de phonogrammes ou aux deux », et que le choix du législateur national en faveur de l'un ou de l'autre des bénéficiaires ne constitue pas une dif-

férence quant à l'étendue de la protection (en ce sens, A. Nnamurois, « La Convention internationale sur la protection des artistes interprètes, etc. », *Revue de l'UER*, mars 1962, p. 42 et suiv.).

2. — Une question nouvelle qui a été tout récemment soulevée par les organisations professionnelles intéressées (*Associazione italiana Tecnici di Pubblicità*) et présentée, sous forme de proposition, au Comité consultatif permanent pour le droit d'auteur, concerne une protection particulière à accorder aux « idéations publicitaires », cette protection devant être placée, éventuellement, sous le titre II de la loi réservé aux droits connexes.

Une telle proposition n'a pas été jusqu'ici examinée par le Comité ni par sa Commission spéciale, même pas en tant que question de principe, afin de la prendre ou non en considération. Toutefois, la question revêt, dans le monde moderne, une importance remarquable et touche des problèmes d'actualité. Quelques lignes à cet égard ne seraient donc pas dépourvues d'intérêt.

En vertu d'un des principes qui se trouvent à la base de la protection légale des œuvres de l'esprit, celui de la concrétisation de l'expression, ne sont pas protégés, dans le cadre du droit d'auteur, les idées et les éléments embryonnaires qui ne sont pas élaborés dans une œuvre de l'esprit, même si elle est inachevée. D'autre part, la protection dérivant du droit d'auteur consiste dans une protection de forme et l'utilisation (la loi) concerne seulement les bénéfices dérivant de la « reproduction économique réservée en exclusivité à l'auteur (art. 12 de la convention) de l'œuvre, dans le sens le plus large. Elle ne concerne pas, par conséquent, le contenu « utilitaire » de l'œuvre, l'exclusivité légale ne comprenant pas l'exploitation relative à la « réalisation » des idées qui s'y trouvent. Le droit d'élaboration couvre, il est vrai, la « transformation » de l'une dans une autre forme littéraire et artistique, mais même dans ce cas, il ne s'agit pas de la protection du « contenu utilitaire » de l'œuvre élaborée.

De telles règles propres au droit d'auteur, tandis qu'elles peuvent couvrir quelques catégories d'idéations et de résultats publicitaires, tels qu'un manifeste, un film, une œuvre d'art figuratif ayant un caractère personnel, étant donné que la destination d'une œuvre de l'esprit peut ne pas avoir de relief pour la protection au sens du droit d'auteur, repoussent toute possibilité d'exclusivité quant à la « réalisation commerciale ou industrielle » des idées contenues dans de telles idéations ou de tels résultats, qui soient ou ne soient pas protégés par le droit d'auteur. Parmi ces derniers, je me borne à énumérer les slogans, les sigles employant une musique du domaine public, les concours ou jeux publicitaires, les dessins et les compositions graphiques de tout genre, car ils sont dépourvus de caractère créateur, les thèmes de campagnes publicitaires, l'idéation de personnages publicitaires, etc., dont les utilisations dans le domaine de l'industrie ou du commerce n'apparaissent pas suffisamment et clairement protégées, ni par le droit commun (défense contre la concurrence déloyale, protection des secrets, etc.), ni par le droit d'auteur, ni par les droits sur les brevets, les marques de fabrique et de service, les dessins et modèles, etc. (voir, sur

cet argument, Sordelli, *Ideazioni ed Atti della Pubblicità commerciale e gli Istituti di Diritto industriale*, Milan, éd. Giuffrè, 1962; Franceschelli, « Le idee come oggetto di rapporti giuridici », dans *Rivista diritto industriale*, 1961, I, p. 28; Santini, « La tutela patrimoniale delle idee „minori” », dans *Studi in ricordo di Ferdinando Salvi*, Bologne, 1960, p. 461).

D'une telle situation légale et surtout du fait de la « distortion » des finalités de certaines institutions juridiques, notamment le droit d'auteur, accomplie souvent par les tribunaux à la recherche d'une source légale de protection des susdites manifestations d'activité à l'extérieur, auxquelles on peut lier une utilité économique déterminée, découle la proposition de loi présentée par les organisations professionnelles directement intéressées.

Indépendamment de la protection éventuelle du droit d'auteur, des droits sur la propriété industrielle et d'autres règles de droit commun, on voudrait donc, dans le cadre de la protection des droits dits connexes, réservé un droit exclusif de brève durée pour la « réalisation publicitaire » de ces idéations et actes, pourvu, évidemment, qu'il s'agisse d'idées nouvelles. On a pensé à une sorte de droit de priorité exercable pendant une certaine période de temps, en faveur de celui qui a en l'idée de telles utilités et à partir de la date d'un dépôt effectué auprès d'un bureau administratif, un tel droit étant accompagné d'une protection appropriée de l'idée réalisée.

La question se présente, sans doute, comme assez complexe, mais elle mérite d'être soigneusement examinée face à l'évolution de la vie économique moderne, liée à certains produits de l'activité intellectuelle.

D'autre part, à mon avis, nous devons souhaiter que la protection du droit d'auteur qui, d'après le système italien et d'autres systèmes analogues, couvre l'œuvre de l'esprit pendant une longue durée rattachée à la vie de l'auteur, sans aucune formalité et avec un contenu de droits exclusifs, patrimoniaux et personnels très larges et étendus, soit réservée exclusivement aux œuvres de nature créatrice, liées étroitement à la personnalité, spirituelle et intellectuelle, de leur créateur.

Dans le cadre des droits dits connexes peuvent, au contraire, être groupés des droits de différente nature juridique, relatifs à des résultats de l'activité humaine, aptes à être reproduits ou utilisés, qui, tout en appartenant au domaine de l'activité intellectuelle d'ordre artistique ou technique, ne possèdent pas les caractères d'une « création » personnelle.

3. — Dans le cadre des travaux de révision de la loi sur le droit d'auteur, j'ai renseigné plusieurs fois les lecteurs de cette revue sur le mouvement existant en Italie (qui se rattache, d'autre part, à un mouvement analogue dans le domaine international et qui a comme origine directe et la plus récente la résolution de la CISAC au Congrès de Bergen en juin 1954, adoptée sur proposition de sa Commission de législation) en faveur d'un plus long délai de protection des œuvres de l'esprit.

Dans ma dernière « Lettre », j'ai fait mention d'une proposition, en Italie, relative à une nouvelle prorogation de la dernière mesure de prolongation de la durée de protection

du droit d'auteur. La loi du 27 décembre 1961, n° 1337, a donné suite à une telle proposition et l'a réalisée, nonobstant certaines *oppositions* qui ont été manifestées par les catégories des usagers, en substituant au terme du 31 décembre 1961, prévu par la loi n° 1421, du 19 décembre 1956, article 1^{er} (cf. « Lettre d'Italie », *Droit d'Auteur*, 1957, p. 164), le terme du 31 décembre 1962, tout en laissant sans changement les dispositions des articles 2 et 3 de la loi n° 1421 précitée.

La question de la durée du droit d'auteur a été examinée à nouveau il y a quelques mois, après cette troisième prorogation, par le Comité consultatif permanent pour le droit d'auteur dans un dessein bien plus large, à savoir une modification à apporter à la loi actuellement en vigueur (art. 25, relatif au délai général). L'avis du Comité a été émis en avril dernier sur demande de la Commission spéciale, constituée au sein du Comité pour la révision de la loi en vigueur et que j'ai mentionnée au cours de cette « Lettre ».

Le Comité, constatant d'une part qu'il est impossible que la révision de la loi de 1941 puisse entrer en vigueur avant la fin de 1962 (dernier terme de prolongation de la durée du droit d'auteur), et considérant d'autre part le besoin, vivement souhaité par les auteurs et reconnu comme juste par la collectivité, d'un délai général plus long que celui de 50 ans après la mort de l'auteur fixé par la loi, et afin d'éviter d'autres prolongations jusqu'au moment où la nouvelle loi révisée sera entrée en vigueur, a exprimé l'avis, à la majorité des voix, que l'article 25 de la loi de 1941 soit remplacé, autant que possible avant le 31 décembre 1962, par les dispositions suivantes: « Les droits d'utilisation économique de l'œuvre durent toute la vie de l'auteur et, après la mort de l'auteur, pendant l'année en cours et pendant les soixante-cinq années successives ». — « Les dispositions de l'article précédent s'appliquent également aux œuvres publiées et qui ne sont pas encore tombées dans le domaine public à la date de l'entrée en vigueur de la présente loi. Le surplus de durée de la protection va au bénéfice seulement des auteurs, de leurs héritiers ou légataires. »

Je ne sais pas si une telle proposition de loi, qui se trouve actuellement devant les organes compétents gouvernementaux et qui vise, je le répète, à reviser l'article 25 de la loi sur le droit d'auteur, pourra être adoptée par le Parlement ou si celui-ci préférera surseoir à toute mesure législative en la matière jusqu'à la réforme complète de la loi ou adopter une nouvelle disposition légale de prorogation du délai actuel. Cependant, ce qui est certain, c'est que la question de la révision de la loi sur ce point se trouve désormais, et avec un caractère d'urgence, sur le tapis en Italie et que des efforts tenaces sont développés par les auteurs et par leurs organisations professionnelles pour atteindre ce but, qui répond à un critère de justice, notamment dans un moment où le droit d'auteur est menacé de tous côtés. D'autre part, un tel mouvement d'idées n'est pas du tout particulier à notre pays, comme je l'ai déjà fait remarquer, et les récents projets d'arrangements internationaux en la matière, dans le cadre de l'article 20 de la Convention d'Union de Berne, ainsi que la mesure législative récente des Etats-Unis d'Amérique en la matière (*Copyright Extension Bill*, du 19 septembre 1962) en sont la preuve (voir, au sujet de la prolongation de la

durée, la brochure, bien documentée, publiée récemment par la SIAE, 1962, *La durata del diritto di autore nel quadro della integrazione europea*).

4. — Dans ma dernière « Lettre », sous ce même titre « Législation », j'ai relaté la situation législative existant en Italie en matière de censure cinématographique des films (par une sorte de « pudeur », le législateur italien ne parle jamais de « censure », mais de « révision préventive ») et les projets en cours qui avaient passionné vivement, ces derniers temps, les catégories professionnelles directement intéressées, les juristes, les hommes politiques et l'opinion publique en général.

Avant de clore cette rubrique, permettez-moi de revenir sur cet argument, bien qu'il se trouve en dehors du domaine spécifique du droit d'auteur, tout en touchant, en ligne de fait, son exercice.

Une loi du 21 avril 1962, n° 161, composée de 18 articles, a réglementé, après une longue élaboration, la « révision préventive des films et des œuvres théâtrales ». Avec cette loi, on reste, en Italie, au système précédent en ce qui concerne l'obligation de la révision préventive des films cinématographiques avant leur projection publique, mais *uniquement* afin de rechercher si dans le film, dans son ensemble ou au cours d'une scène ou d'une suite de scènes, il y a, éventuellement, offense aux « bonnes mœurs ». La révision des films est assujettie, à cet effet, au *nulla osta* d'une Commission administrative du premier degré, constituée auprès du Ministère pour le tourisme et le spectacle, et après, éventuellement, à une autre Commission du deuxième degré, composées, toutes deux, de magistrats, de professeurs d'Université, de représentants des catégories des réalisateurs de films, des représentants de l'industrie cinématographique et de journalistes cinématographiques. Le recours au Conseil d'Etat est admis aux termes des dispositions générales de la juridiction administrative.

La question la plus importante, à laquelle, évidemment, le législateur n'a pu donner une réponse, est celle de déterminer la notion d'*« offense aux bonnes mœurs »*, qu'on retrouve au dernier alinéa de l'article 21 de la Constitution italienne concernant la liberté d'expression et d'information. Au cours des débats sur le projet de loi à la Chambre des députés et au Sénat, tandis que certains membres du Parlement auraient voulu restreindre la notion de « bonnes mœurs » à celle propre au Code pénal relative à la notion d'obscénité (actes et objets qui, sur la base du sentiment commun, offensent la pudeur), d'autres auraient voulu la concevoir dans un sens plus large, à savoir la défense des valeurs morales fondamentales, individuelles et sociales de façon à couvrir des valeurs autres que la protection de la pudeur et la répression de certains actes commis contre la moralité sexuelle. Evidemment, il s'agit ici de l'interprétation d'une disposition constitutionnelle qui ne peut être effectuée que par les juges et, éventuellement, par une nouvelle disposition également d'ordre constitutionnel. Dans le « Deuxième symposium d'études - Enrico de Nicola - sur les problèmes juridiques de la prévention et de la répression en matière de spectacle », qui a eu lieu à Bellagio du 28 avril au 1^{er} mai dernier, organisé par le

Centre national de prévention et de défense sociale, les interprétations d'une telle notion ont été également éloignées les unes des autres (voir, sur cet argument, F. Pasquera, « *Buon costume, opera cinematografica e opera d'arte* », dans *Il Diritto di Autore*, 1962, p. 1 et suiv.).

La question de la détermination de l'expression constitutionnelle « manifestations contraires aux bonnes mœurs » est, peut-être, encore plus compliquée en Italie que dans d'autres pays, compte tenu du deuxième alinéa de l'article 529 du Code pénal, et dont nous nous sommes entretenus au cours d'autres Lettres (« Lettre d'Italie », *Droit d'Auteur*, 1947, p. 128, à propos de la traduction italienne du roman de Lawrence, *L'Amant de Lady Chatterley*). Sur la base de cette disposition, aux effets de la loi pénale, n'est pas considérée comme obscène l'*œuvre d'art* ou l'*œuvre scientifique*, sauf le cas où, pour des motifs autres que l'étude, elle est offerte à une personne mineure de moins de dix-huit ans. Même si l'*œuvre d'art*, au sens de l'article 529 du Code pénal, ne peut pas s'identifier avec l'*œuvre de l'esprit* en général, comme je l'ai soutenu depuis longtemps (voir « Lettre d'Italie » précitée), il y a des juristes qui soutiennent l'illégitimité constitutionnelle d'une telle disposition.

La nouvelle loi, du 21 avril 1962, représente un pas en avant important vers la suppression de toute censure sur les spectacles publics en Italie, non seulement en restreignant clairement à l'offense aux bonnes mœurs la révision préventive des films, mais surtout en supprimant toute sorte de révision préventive des œuvres théâtrales en prose, sauf sous l'aspect de l'admission des mineurs à certaines représentations (art. 11) et en se bornant à édicter quelques dispositions relatives à la représentation publique des œuvres théâtrales effectuées dans une revue ou comédie musicale (art. 12).

II. Jurisprudence

5. — La jurisprudence en matière de droit d'auteur a été assez riche au cours de ces dernières années en Italie. Je me bornerai, toutefois, à signaler quelques jugements qui, depuis ma dernière « Lettre » (*Droit d'Auteur*, 1961, p. 221), présentent des aspects particuliers, en principe ou en ligne de fait, pouvant intéresser non seulement les juristes italiens, mais également les milieux internationaux du droit d'auteur.

L'individualisation des éléments créateurs dans une production de l'esprit afin, soit de rechercher si une production déterminée peut être protégée par le droit d'auteur en tant qu'œuvre indépendante ou, tout au moins, en tant qu'élaboration créatrice, soit d'individualiser un plagiat éventuel, constitue un problème qui fatigue souvent les tribunaux. Au cours de mes « Lettres », depuis l'année 1949, j'ai rapporté plusieurs cas d'espèce à cet égard. Dernièrement (*Droit d'Auteur*, 1960, p. 255), je me suis entretenu plus longuement de questions de principe, à propos d'une décision de la Cour de cassation de l'année 1958.

Dans le cadre de la requête d'une mesure de saisie du film *I magliari*, qui a eu un bon succès auprès du public, le *Pretore* de Rome, compétent à cet effet, a dû examiner des questions semblables à la suite du recours de l'auteur de plusieurs articles de presse sur la même matière que celle traitée dans le

film et, surtout, d'un scénario du même auteur, pour un film qui aurait dû avoir comme titre *Napoletani a Berlino* (Napolitains à Berlin).

Le *Pretore* de Rome (arrêt du 1^{er} février 1960, *Paterno et Segni c. Vides, Titanus; Il Diritto di Autore*, 1961, p. 337, et *Droit d'Auteur*, 1961, p. 180), en repoussant la requête de saisie du film, a confirmé le principe général que la personnalité créatrice de l'auteur d'une œuvre de l'esprit, plutôt que par la nouveauté de l'idée qui l'a inspirée, se manifeste par la composition et l'organisation originales des éléments qui concourent à la formation de l'œuvre et qui, tous ensemble, constituent la forme individualisée de représentation d'un auteur déterminé. Par conséquent, tandis qu'il est permis d'utiliser des éléments particuliers d'une œuvre, l'appropriation des éléments fondamentaux par lesquels se concrétise la création originelle doit être considérée comme illégale, si, dans les deux productions comparées, peut être identifiée une forme de représentation intellectuelle essentiellement unique.

Le juge a remarqué à ce propos que, notamment dans la phase actuelle d'évolution de l'esprit humain, toute manifestation de l'activité intellectuelle de l'homme représente, dans une mesure plus ou moins large, l'utilisation d'idées déjà manifestées dans le passé, ainsi que de sentiments et d'expériences qui peuvent être considérés comme tombés dans le domaine public par le fait de l'existence de créations, d'études, d'élaborations antérieures. Dans le domaine des œuvres littéraires, théâtrales et cinématographiques, l'argument, le milieu et le lieu de l'action ne sont donc pas, par eux-mêmes, des éléments suffisants pour individualiser une œuvre de l'esprit.

Comme on peut en déduire également de cet arrêt, les critères à suivre pour la recherche d'un plagiat littéraire ou artistique, ainsi que pour l'identification d'une œuvre protégeable par le droit d'auteur, ont été désormais suffisamment élaborés par la doctrine et la jurisprudence en Italie (voir à cet égard, parmi mes études les plus récentes, *Diritto di Autore*, éd. Giuffrè, Milan, 1961, tirage à part de l'*Encyclopédia del diritto*; « *Sulla natura giuridica del diritto di autore* », dans *Il Diritto di Autore*, 1961, p. 1 et suiv., traduction française dans *Inter-Auteurs*, 1962, p. 11).

6. — Une décision judiciaire qui, dans ses motifs, n'a pas parfaitement saisi, à mon avis, la nature et les limites de la protection du droit d'auteur, est, au contraire, l'arrêt du *Pretore* de Montepulciano, du 9 juin 1962, *Salinelli c. Gestione Terme demaniali di Chianciano* (*Il Diritto di Autore*, 1962, p. 250).

Il s'agissait, en l'espèce, de la protection de l'idée relative à une manifestation publique annuelle, d'ordre national, organisée par une ville d'eau et appelée « *Anfore d'oro* » (Amphores d'or), destinée à décerner un prix aux meilleurs artistes de l'année dans les différents genres de spectacles (théâtre, cinéma, télévision, etc.). On se retrouve, ici, dans le domaine des « idéations publicitaires », dont nous avons parlé au cours du paragraphe 2 de cette « Lettre ».

En repoussant la requête d'interdiction de la manifestation de la part de celui qui avait manifesté, le premier, une

telle idée, le *Pretore* a motivé son refus par le fait qu'il s'agissait d'éléments idéatifs qui, pour atteindre l'individualité d'une œuvre de l'esprit, avaient besoin d'être complétés par d'autres éléments créateurs.

Et bien, si le juge a énoncé un juste principe d'ordre général sur les caractères de l'œuvre de l'esprit protégeable, dans le sens que la simple idée, non élaborée d'une façon expressive, n'est pas protégée dans le cadre du droit d'auteur, le véritable motif qui devait être à la base de l'arrêt par lequel on rejetait la requête d'interdiction en question lui a échappé, à savoir que la « réalisation » commerciale d'une idée, même élaborée, ne rentre pas dans le contenu propre du droit d'auteur.

7. — Un principe exact, dans un cadre analogue, a été par contre énoncé par la Cour de cassation (1^{er} février 1962, sent. n° 190, Soc. Organizzazioni speciali c. Soc. Mondadori) lorsqu'elle a affirmé que le droit d'auteur protège la forme d'expression de l'œuvre, mais ne couvre pas les « vérités » qu'elle contient, et cela notamment en ce qui concerne les œuvres scientifiques. Le monopole légal regarde uniquement l'expression formelle, la « solution expressive du discours scientifique », mais non l'enseignement qu'on peut tirer de celui-ci et qui reste à la disposition de tout le monde, en faveur du progrès de la science et de la culture en général.

Il s'agissait, dans le cas d'espèce, d'une question concernant un « test » psychologique, le « *Baumtest* » du savant suisse Charles Koch.

Une société italienne (Soc. r.l. Organizzazioni speciali), qui était en train de publier un livre tiré de l'œuvre de Koch, se plaignait que, dans le périodique italien *Epoca*, de la maison Mondadori, on avait publié un article intitulé « *Essayez, vous aussi, de dessiner un arbre* », avec des commentaires et des dessins, en réponse à des demandes de lecteurs sur l'interprétation psychoanalytique des rêves, relatives au « test de l'arbre », et cela en violation du droit d'auteur revenant à l'auteur de l'œuvre originale et à son cessionnaire. La société Organizzazioni speciali mettait également en relief que la publication dans la revue *Epoca*, qui a une très grande diffusion, avait causé un véritable « conditionnement » des sujets éventuels du « test », rendant ainsi, désormais, inefficace le réactif et son application de la part des médecins et psychologues italiens.

La Cour de cassation, après avoir constaté que, par ailleurs, certains dessins reproduits par l'article en question étaient différents des dessins contenus dans l'ouvrage du Professeur Koch, a repoussé le recours, en considérant même que le livre de Koch (publié en 1954) avait déjà eu une diffusion remarquable en Italie, avant l'article paru dans *Epoca*, par la publication de cette méthode psychologique dans plusieurs revues italiennes.

8. — On ne peut pas douter qu'une esquisse (*bozzetto*) originale d'un chariot de carnaval soit protégée contre sa reproduction par l'œuvre plastique définitive.

En effet, comme un arrêt du Tribunal pénal de Lucca, du 31 décembre 1960 (imp. Avanzini et autres; *Il Diritto di Autore*, 1961, p. 534) a justement statué, il ne s'agit pas, dans ce cas, d'une « simple idée » et comme telle soustraite à la

protection du droit d'auteur, mais d'une idée manifestée dans son individualisation artistique et concrétisée à l'extérieur. Quelquefois, un croquis, une esquisse, pourra représenter une œuvre inachevée, mais, je le répète, les œuvres inachevées sont également protégées par le droit d'auteur (voir, à cet égard, A. Giannini, « *La tutela delle manifestazioni dello sviluppo creativo sull'opera dell'ingegno* », *Il diritto di Autore*, 1951, p. 152). L'œuvre définitive tirée d'une esquisse constitue une élaboration, toujours dépendante de l'autorisation de l'auteur de l'œuvre originale protégée, lorsqu'il y a addition d'éléments créateurs; autrement, elle représente une simple reproduction effectuée, par un travail purement technique, sur une échelle différente.

A propos d'une sorte particulière d'esquisses, celles de scènes théâtrales, il faut rappeler que la loi italienne a réservé à leurs auteurs, par une disposition placée sous le titre II de la loi (droits connexes, art. 86) (lorsque de telles esquisses ne constituent pas des œuvres de l'esprit protégées par le droit d'auteur au sens du titre I), un droit à rétribution pendant un délai de cinq ans, lorsqu'elles sont utilisées ultérieurement dans des théâtres autres que celui pour lequel les esquisses ont été composées.

Je veux faire remarquer tout de suite, à cet égard, que la disposition de l'article 86 de la loi n'a pas eu l'occasion fréquente d'être appliquée, de sorte qu'elle sera vraisemblablement supprimée à l'occasion de la réforme en cours de la loi, ou tout au moins profondément transformée.. En effet, les esquisses de scène théâtrales sont, en général, protégées par le droit d'auteur, comme œuvres originales ou comme élaborations d'œuvres du domaine public.

9. — La protection, par la loi sur le droit d'auteur, des éditions critiques a été soumise encore une fois aux tribunaux de notre pays.

La Cour de cassation, dans sa décision du 27 avril 1961 (1^{re} Section civile, Casa ed. Marietti c. Soc. Nuova Italia, ed.; *Il Diritto di Autore*, 1961, p. 355, et *Droit d'Auteur*, 1962, p. 66), a confirmé le principe, affirmé dans l'arrêt de la Cour d'appel de Turin, du 1^{er} mars 1960, et que nous avons défendu depuis longtemps (voir « Lettre d'Italie », *Droit d'Auteur*, 1954, p. 193), à savoir que les éditions critiques sont protégeables comme œuvres de l'esprit, en tant qu'elles peuvent constituer une élaboration de l'œuvre originale par l'introduction d'annotations originales de caractère esthétique, critique, historique, par des coupures, par des liaisons moyenant l'exposition de la chronologie des événements entre les différentes parties de l'œuvre, afin de mettre en lumière la pensée de l'auteur (appareil critique).

On peut donc tirer d'un tel enseignement de la Cour suprême le principe que l'activité intellectuelle dirigée uniquement vers la reconstruction du texte primitif et ne représentant pas une activité créatrice ne peut pas invoquer la protection au titre du droit d'auteur.

Au cours d'une « Lettre d'Italie », en 1954 (*Droit d'Auteur*, 1954, p. 193), j'ai manifesté mon désaccord avec l'arrêt du Tribunal de Milan, du 22 octobre 1953, relatif à la protection, par la loi sur le droit d'auteur, d'une édition critique des œuvres d'Alessandro Manzoni, et mon espoir que la question

de principe aurait pu être soumise à la Cour de cassation. Je faisais remarquer, à cet égard, que si l'édition critique vise à « reconstituer » le texte original d'un ouvrage et non pas à faire œuvre d'imagination, on pourra certainement parler d'activité intellectuelle, d'un niveau parfois très élevé et digne de hautes récompenses économiques et morales, en raison des recherches et du jugement qu'elle requiert. On ne saurait, toutefois, parler d'activité créatrice au sens où l'entend le droit d'auteur, tout au moins dans le système italien. J'ajoutais, alors, qu'« il n'est pas exact de dire (comme l'avait fait le Tribunal de Milan) que le texte en question n'existe pas auparavant. Il existait, puisque le critique, et c'est là son mérite propre, n'a fait qu'œuvre de restauration. Or, restaurer signifie rétablir, sous une forme identique et fidèle, quelque chose qui existait déjà ». L'activité du restaurateur est une activité de nature intellectuelle, artistique, technique, mais non créatrice. Cela n'empêche pas qu'on puisse reconnaître une protection d'une autre nature aux éditions critiques, comme le projet allemand d'une nouvelle loi sur le droit d'auteur a essayé de le faire en plaçant une telle protection dans la deuxième partie du projet, dédiée aux droits apparentés au droit d'auteur (*verwandte Schutzrechte*).

D'autre part, comme je l'ai fait remarquer plusieurs fois, la loi italienne est particulièrement sévère quant aux limites et à l'objet du droit d'auteur, en stipulant (art. 6) que le titre originaire de l'acquisition du droit d'auteur est constitué par la *création* de l'œuvre. Et la notion de création presuppose un travail intellectuel tout à fait particulier, qui donne vie à l'œuvre de l'esprit, irradiation de la personnalité de son auteur.

10. — Dans les pages qui précèdent, on a fait mention de certains jugements récents en Italie, statuant sur des questions de base en notre matière et qui regardent notamment les sujets et l'objet du droit d'auteur. Je veux rappeler, maintenant, deux arrêts concernant les droits revenant à l'auteur de l'œuvre.

L'article 15, alinéa 1, de la loi italienne sur le droit d'auteur précise et qualifie l'exclusivité réservée à l'auteur pour l'exécution, la représentation et la récitation de l'œuvre musicale, dramatique, cinématographique et de toute autre œuvre de spectacle public, en ce sens qu'elle réserve à l'auteur le droit exclusif sur de telles manifestations, uniquement lorsque celles-ci sont « publiques », par opposition aux manifestations « privées ».

Le même article, à l'alinéa 2, ne donne pas une définition de l'exécution ou représentation « privée », mais soustrait au droit exclusif de l'auteur, explicitement et de façon formelle, certaines catégories déterminées de manifestations, indépendamment de toute question qui pourrait se poser quant à leur caractère « public » ou « privé ». Il s'agit des exécutions, représentations, récitations ayant lieu « dans le cercle ordinaire de la famille, d'un collège, de l'école, ou d'une maison de retraite, pourvu qu'elle ne soit pas effectuée dans un but de lucre ».

Par conséquent, on ne doit pas considérer comme des manifestations publiques toutes celles qui ne rentrent pas dans la liste de l'alinéa 2 de l'article 15; et, en outre, il y a des manifestations qui rentrent dans cette disposition et qui

tout en étant des manifestations publiques, échappent au droit exclusif réservé à l'auteur sur l'utilisation de son œuvre. Par exemple, une exécution d'œuvres musicales protégées effectuée par un artiste exécutant dans sa propre chambre d'hôtel ne cesse pas d'être « privée » et, comme telle, elle se pose en dehors de toute faculté exclusive réservée à l'auteur, et cela bien qu'elle ne soit pas comprise dans la liste de l'alinéa 2 de l'article 15. Par contre, une soirée musicale ou théâtrale auprès d'une famille, tout en ne pouvant pas être considérée comme une exécution musicale « privée », à cause de la présence de plusieurs personnes qui n'appartiennent pas à la famille et qui n'habitent même pas tous la même maison, peut être considérée par la loi comme comprise dans la liste précitée (cercle ordinaire de la famille) si ces personnes peuvent être considérées comme appartenant au « cercle » de la famille, à cause des rapports de familiarité, d'amitié existant avec des membres de la famille.

On voit donc que « exécution privée » et « exécution dans le cercle ordinaire de la famille, de l'école, etc. » ne sont pas des expressions qui expriment les mêmes concepts, tandis que, dans un sens plus large, l'usage « personnel » ne s'identifie pas avec l'usage « privé ».

Une décision de la Cour de cassation, 3^e Section pénale, du 19 décembre 1960 (déc. Minelli, *Il Diritto di Autore*, 1961, p. 92), a réaffirmé les principes susmentionnés (voir, à cet égard, une décision de la Cour de cassation, du 17 février 1932), malgré que la soirée gratuite de musique avait eu lieu non dans la maison de la famille, mais dans un bâtiment tout proche de sa propriété, à l'occasion du Jour de l'An.

L'appréciation de tout élément de fait à cet égard est accomplie par le juge, eu égard également au niveau de vie, aux habitudes, aux relations de la famille en question ou de chacun de ses membres. De telles questions se posent souvent aux sociétés d'auteurs dans le cadre de la perception des « petits droits musicaux ».

11. — La protection des droits personnels de l'auteur peut-elle s'étendre, d'après le système législatif italien, jusqu'à l'interdiction, à cet effet, de l'utilisation de l'œuvre (dans le cas d'espèce, une œuvre de peinture en exemplaire unique) ayant fait l'objet de cession, au delà de la protection spécifique du droit moral de l'auteur (art. 20 de la loi italienne — droit de paternité et droit à l'intégrité de l'œuvre) ?

Une telle question a été posée devant la Cour d'appel de Rome, qui l'a tranchée de façon négative par l'arrêt du 13 mai 1961 (Stradone c. Quadriennale de Rome; *Il Diritto di Autore*, 1961, p. 366).

Le peintre Giovanni Stradone avait appelé en justice l'exposition d'art « Quadriennale » de Rome, en se plaignant que celle-ci, en participant à une exposition d'art contemporain organisée par l'*« Haus Kunst »* de Munich, avait envoyé trois tableaux de Stradone, entre autres *Arlecchino con due maschere*, sans l'autorisation de l'auteur, que les tableaux avaient été reproduits dans le catalogue de l'exposition et, surtout, que l'on avait omis d'indiquer les dates de création des œuvres en question, qui remontaient à 1944, lorsqu'il n'avait pas encore atteint sa maturité artistique, sa pleine capacité d'expression et son style artistique actuel.

Le juge, avant tout, a réaffirmé le principe que, sauf pacte contraire, la faculté d'exposition d'une œuvre d'art figuratif, après la cession de l'œuvre, appartient à l'acheteur et non à l'auteur.

Moi-même, j'ai fait remarquer dans le passé (et également dans cette revue en rapportant un arrêt de la Cour d'appel de Venise, pour un tableau de De Chirico, du 8 février 1955; « Lettre d'Italie », *Droit d'Auteur*, 1955, p. 124) que, dans le cas de cession d'une œuvre d'art en exemplaire unique, puisqu'après la vente de l'œuvre celle-ci doit être considérée comme « publiée » et, donc, le droit personnel sur la première publication comme éteint, le droit d'exposition publique suit les règles du droit de propriété des choses matérielles. Le devoir de tenir l'œuvre d'art à la disposition de l'auteur impliquerait, pour le propriétaire, l'obligation inadmissible de « garder » ladite œuvre, et une telle charge ne peut être établie que par une disposition spécifique de la loi.

La reproduction de l'œuvre d'art dans les catalogues de l'exposition serait, selon la Cour d'appel de Rome, un acte accessoire du droit d'exposition publique, ne constituant donc pas une reproduction de l'œuvre à des fins commerciales.

Si ce dernier principe jurisprudentiel peut susciter quelques doutes, lorsqu'il s'agit de catalogues mis en vente par l'institution de l'exposition, en tenant compte du contenu très large du droit de reproduction réservé à l'auteur dans le cadre de l'utilisation économique de l'œuvre (art. 1^{er} de la loi), des doutes encore plus justifiés peuvent, à mon avis, se présenter à propos de l'omission de la date de création de l'œuvre d'art, que le juge n'a pas retenue comme illicite simplement parce que l'article 20 de la loi italienne sur la protection du droit moral ne peut pas être interprété de façon extensive.

En effet, lorsqu'il s'agit d'un peintre qui est encore en train de développer sa personnalité artistique et son style, l'omission, sans le consulter auparavant, de la date de création de l'œuvre, exposée sans son consentement, peut lui nuire gravement; de sorte que, si les dispositions spécifiques sur le droit moral ne sont pas applicables (et je suis d'accord sur ce point), d'autres dispositions du droit commun, et en particulier l'article 2043 du Code civil italien concernant tout fait de l'homme, frauduleux ou commis par faute, qui cause un dommage « injuste » à autrui, pourrait être, à mon avis, à juste titre invoqué.

III. Relations internationales

12. — L'Italie, en ratifiant la Convention universelle sur le droit d'auteur, a également ratifié le Protocole annexe 2 concernant l'application de la Convention aux œuvres de certaines organisations internationales, ainsi que le Protocole annexe 3 relatif à la ratification, acceptation ou adhésion conditionnelle. Par contre, elle n'a pas adhéré, jusqu'à main-

tenant, au Protocole annexe 1 concernant la protection des œuvres des personnes apatrides et des réfugiés.

La Convention universelle est entrée en vigueur, en Italie, le 24 janvier 1957, tandis que les Protocoles 2 et 3 sont entrés en vigueur le 24 octobre 1956, en déployant toutefois, pour ce qui concerne le Protocole annexe 2, ses effets à partir du moment de l'entrée en vigueur, en Italie, de la Convention universelle. L'Italie a donné exécution à la Convention, à l'intérieur, par la loi du 19 juillet 1956, n° 923 (voir, à cet égard, mes « Lettres d'Italie », *Droit d'Auteur*, 1955, p. 128; 1957, p. 165).

A l'occasion de la ratification de la Convention universelle, la question de la ratification éventuelle du Protocole annexe 1 a été envisagée. Cependant, à ce moment là, notre pays avait ratifié (loi du 25 juillet 1954, n° 722) la Convention relative au Statut des réfugiés, signée à Genève le 28 juillet 1951, mais pas encore la Convention concernant le Statut des apatrides, adoptée à New York le 28 septembre 1954.

Actuellement, par la loi du 1^{er} février 1962, n° 306, le Président de la République a été autorisé à ratifier la Convention susdite, qui entrera en vigueur en Italie, conformément à son article 39 (le 90^e jour suivant la date du dépôt de l'instrument de ratification). La question de la ratification de la part de notre pays du Protocole annexe 1 de la Convention universelle, une fois la Convention sur le Statut des apatrides entrée en vigueur en Italie, se posera donc sans aucune difficulté.

13. — Une loi du 12 août 1962, n° 1378, a publié en Italie, aux fins de son exécution à l'intérieur, la Convention entre l'Italie et le Royaume-Uni, signée à Londres le 4 juillet 1960, afin d'éviter la double imposition en matière d'*« income tax »*, y compris la *« surtax »* et la *« profits tax »*. Par l'alinéa 2 de l'article IX, les *« royalties »* en matière de droit d'auteur sont spécifiquement nommées.

Comme on a eu l'occasion de le remarquer (C. Masouyé, « Droit d'auteur et droit fiscal », dans la *Revue internationale du droit d'auteur*, 1960, 1, p. 49), « l'exploitation des œuvres littéraires et artistiques à travers le monde place évidemment leurs auteurs parmi le cas-type de double imposition résultant de tels conflits ». C'est la raison pour laquelle les organisations nationales et internationales des auteurs combattent, depuis longtemps, la double imposition. La CISAC et sa Commission de législation se sont occupées plusieurs fois, notamment ces dernières années, de cette question et des études approfondies ont été publiées à cet égard. On doit donc se réjouir du succès obtenu dans les rapports fiscaux entre le Royaume-Uni et l'Italie, car cet instrument international vient s'ajouter à d'autres qui ont été également stipulés dans un but de justice.

Valerio De SANCTIS

CHRONIQUE DES ACTIVITÉS INTERNATIONALES

Fédération internationale des musiciens (FIM)

(5^e Congrès ordinaire, Genève, 17-21 septembre 1962)

La Fédération internationale des musiciens a tenu son 5^e Congrès ordinaire du 17 au 21 septembre 1962, à Genève, au Théâtre de la Cour-Saint-Pierre, sous la présidence de M. Hardie Ratcliffe, Président de la Fédération.

Les Organisations de musiciens des 18 pays suivants participèrent aux travaux: Allemagne (Rép. féd.), Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, Finlande, France, Irlande, Islande, Israël, Italie, Japon, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Suisse, Yougoslavie.

Les Organisations internationales intergouvernementales avaient envoyé des observateurs: pour le Bureau international du Travail, M. K. St. Grunberg; pour les Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété industrielle, littéraire et artistique, M. Claude Masouyé, Conseiller, Chef de la Division du droit d'auteur, et pour l'Unesco, le Professeur S. Baud-Bovy, du Conseil international de la musique.

Les Organisations internationales non gouvernementales avaient délégué également des observateurs: M. P. Chesnais pour la Fédération internationale des acteurs (FIA) et M. R. Swinson pour la Fédération internationale des artistes de variétés (FIAV).

Lors de la séance d'ouverture, M. A. Chavannes, Conseiller d'Etat, au nom de la République et Ville de Genève, MM. Grunberg, Masonyé et Baud-Bovy adressèrent au Congrès les vœux de leurs autorités et organisations.

Au cours de huit réunions de travail, le Congrès traita tous les points figurant à son ordre du jour et adopta un certain nombre de résolutions, parmi lesquelles la suivante:

« Compte tenu du développement dans le domaine de l'emploi de la musique mécanique et de la régression consécutive

dans la profession des musiciens, le 5^e Congrès recommande à ses membres de ne pas distribuer individuellement les rémunérations payées en faveur des musiciens exécutants pour l'emploi public de disques industriels et de transmissions radiophoniques, mais de les employer pour favoriser la musique et la profession de musicien d'une manière générale.

Mais puisque le Congrès ne veut, ni ne peut se mêler de questions nationales, il insiste pour que les membres de la FIM se mettent d'accord mutuellement, c'est-à-dire fassent conclure des accords par les Sociétés compétentes, afin que les rémunérations respectives, distribuées en faveur des musiciens étrangers, soient employées dans le but mentionné ci-dessus dans le pays où le support sonore et/ou l'émission ont été utilisés.

Le Comité exécutif est habilité à s'entremettre pour la conclusion de tels accords internationaux. »

(Texte original allemand.)

Il est à noter que l'importance de cette résolution résulte avant tout du fait que, dans la plupart des pays, les organismes de radiodiffusion diffusent un plus grand nombre de disques commerciaux étrangers que de disques nationaux du pays considéré (en Grande-Bretagne, par exemple, pays de grande production de disques, la BBC n'utilise pas en moyenne plus de 40 % de disques anglais).

A l'issue des travaux, M. Hardie Ratcliffe (Grande-Bretagne) fut réélu Président de la FIM et MM. H. Grohmann (Autriche) et M. Ferares (Pays-Bas) furent élus Vice-présidents. M. R. Leuzinger, à qui est due en grande partie la réussite de ce Congrès, reste Secrétaire général de la FIM.

Fédération internationale des acteurs (FIA) et Fédération internationale des musiciens (FIM)

(Conférence sur « l'exercice des droits des artistes interprètes et exécutants », Genève, 22 et 23 septembre 1962)

Sur l'initiative de la Fédération internationale des acteurs (FIA) et de la Fédération internationale des musiciens (FIM), une Conférence sur « l'exercice des droits des artistes interprètes et exécutants » s'est tenue à Genève les 22 et 23 septembre 1962. Les représentants des artistes des pays suivants y participaient: Allemagne (Rép. féd.), Autriche, Canada, Espagne, Finlande, France, Irlande, Israël, Italie, Japon,

Norvège, Pays-Bas, Pologne, Royaume-Uni, Suède, Suisse, Yougoslavie.

Des organisations de la Belgique, de la Colombie, du Danemark, de la Grèce, du Mexique, de la Nouvelle-Zélande, de la République Arabe Unie, de la Tchécoslovaquie et de l'Uruguay, qui n'avaient pu envoyer de délégués, avaient néanmoins fait connaître leur intérêt et adressé des documents.

Les deux motions suivantes furent adoptées à l'unanimité:

« 1. — La Conférence, composée de 44 délégués représentant 34 syndicats et sociétés d'artistes interprètes et exécutants de 17 pays, réunie à Genève les 22 et 23 septembre 1962,

1° demande instamment à toutes les organisations d'artistes interprètes et exécutants de faire tout leur possible pour obtenir la ratification par leur pays de la Convention internationale sur la protection des artistes interprètes et exécutants, des fabricants de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion établie à Rome en octobre 1961;

2° proclame en particulier la très grande importance de l'application, sans aucune réserve, de l'article 12 concernant l'utilisation publique des disques du commerce à la radiodiffusion et ailleurs;

3° réaffirme le droit des artistes à recevoir, pour une telle utilisation secondaire de leur travail, une rémunération qui doit être réellement équitable en fonction

- a) du préjudice causé à la profession des artistes dans leur ensemble par l'utilisation de disques du commerce au lieu d'exécutions directes, et
- b) du fait qu'une telle utilisation secondaire constitue une nouvelle et avantageuse exploitation du travail des artistes interprètes et exécutants;

4° déclare que l'usage ou la répartition d'une telle rémunération équitable, qui tient compte des facteurs énoncés en 3 a) et b) ci-dessus, est une matière qui ressortit exclusivement aux artistes par le truchement de leurs organisations représentatives respectives;

5° Exprime son opinion que, quoique les artistes étrangers aient droit à une rémunération équitable, des accords

réciproques sont néanmoins possibles, grâce auxquels la répartition ou l'administration d'une rémunération équitable serait limitée au pays dans lequel l'utilisation secondaire a lieu.

2. — La Conférence, composée de 44 délégués représentant 34 syndicats et sociétés d'artistes interprètes et exécutants de 17 pays, réunie à Genève les 22 et 23 septembre 1962, déclare que l'article 7 de la Convention de Rome crée une possibilité pratique pour les organisations d'artistes et une obligation morale pour les organismes de radiodiffusion et les fabricants de phonogrammes de conclure des accords collectifs garantissant le paiement d'une rémunération minimale en contrepartie des services des artistes et fixant les conditions suivant lesquelles les exécutions peuvent être enregistrées et radiodiffusées, dans les pays où de tels accords n'existent malheureusement pas encore.

Etant donné le besoin croissant de tels accords, la Conférence demande instamment à toutes les organisations d'intensifier leurs efforts pour parvenir à une réglementation satisfaisante et pour assurer également le bénéfice des avantages accordés à leurs propres membres aux artistes d'autres pays. »

Les participants ont tenu à exprimer, hors de l'ordre du jour de la Conférence, le vœu que les lois nationales étendent, d'une part, la protection prévue par l'article 7 (1) aux utilisations des fixations et de leurs reproductions, ainsi qu'aux réémissions et, d'autre part, la protection accordée par l'ensemble de la Convention de Rome aux fixations d'images ou d'images et de sons.

Session conjointe du Bureau permanent du Comité consultatif de l'Union de Paris et du Comité permanent de l'Union de Berne

(Genève, 15-19 octobre 1962)

Le Bureau permanent du Comité consultatif de l'Union de Paris pour la protection de la propriété industrielle s'est réuni à Genève les 29 et 30 mars 1962¹⁾ afin d'examiner le rapport des trois experts nommés par le Gouvernement suisse conformément à la demande qui avait été formulée par le Comité consultatif de l'Union de Paris lors de sa réunion tenue à Genève en mai 1961²⁾.

Après avoir examiné ce rapport, ainsi qu'une analyse de celui-ci préparée par son Président, M. Guillaume Finniss, le Bureau permanent a décidé de nommer un Groupe de travail composé du Président Finniss (France) et de MM. Ladd (Etats-Unis d'Amérique), Roscioni (Italie), de Haan (Pays-Bas), Grant (Grande-Bretagne) et Němeček (Tchécoslovaquie).

La tâche de ce Groupe de travail a consisté dans la préparation de documents portant sur certaines questions financières (plafond des contributions des Etats membres; incidences financières de l'adoption éventuelle d'un nouveau régime des salaires, etc.), les tâches immédiates des Bureaux internationaux réunis, le statut international des organes des Unions, les activités nouvelles, certaines questions d'organisation des Bureaux, etc.

La résolution prise par le Bureau permanent du Comité consultatif de l'Union de Paris, en mars 1962, invitait en outre le Comité permanent de l'Union de Berne à tenir une réunion conjointe avec lui, afin d'étudier les suggestions qui seraient contenues dans les documents de travail devant être préparés, étant donné que toute suggestion relative à l'organisation future des Bureaux internationaux réunis est susceptible d'avoir des incidences sur l'Union de Berne.

¹⁾ Voir *Prop. ind.*, 1962, p. 120.

²⁾ *Ibid.*, 1961, p. 169.

Le Groupe de travail désigné s'est réuni à Genève en juin 1962¹⁾) et a établi un document général intitulé « Projet de réorganisation des BIRPI », accompagné de deux annexes, l'une contenant un projet de règlement financier, l'autre un projet de statut du personnel. L'un des six membres de ce Groupe de travail, M. Němeček (Tchécoslovaquie), s'étant trouvé dans l'impossibilité de participer aux réunions des 12 au 14 juin 1962, a adressé ultérieurement ses observations.

L'ensemble de cette documentation, avec les observations de M. Němeček, a été ensuite adressé aux membres du Bureau permanent du Comité consultatif de l'Union de Paris en vue de la réunion qu'il a tenue à Genève du 10 au 13 octobre 1962. Cette même documentation a été adressée également aux membres du Comité permanent de l'Union de Berne, ainsi qu'une invitation à se réunir en session extraordinaire conjointement avec le Bureau permanent du Comité consultatif de l'Union de Paris. Cette session conjointe s'est tenue à Genève au siège des Bureaux internationaux réunis, du 15 au 19 octobre 1962, sous la présidence alternative de M. Guillaume Finniss (France), Président du Bureau permanent du Comité consultatif de l'Union de Paris, et de M. José-Antonio García-Noblejas (Espagne), Président du Comité permanent de l'Union de Berne. Ont participé à cette session conjointe les personnalités dont la liste figure ci-dessous.

A l'issue des travaux, le Bureau permanent du Comité consultatif de l'Union de Paris et le Comité permanent de l'Union de Berne ont adopté les textes qui sont reproduits ci-après.

Liste des participants

Abréviations:

BP = Membre du Bureau permanent de l'Union de Paris.
CP = Membre du Comité permanent de l'Union de Berne.
BPCP = Membre des deux.

République fédérale d'Allemagne

Herbert Kühnemann (Chef de délégation BP), Président de l'Office allemand des brevets, Munich.
Eugen Ulmer (Chef de délégation CP), Professeur, Munich.
Kurt Haertel (BPCP), Ministerialdirigent, Bundesjustizministerium, Bonn.
Albrecht Krieger (BPCP), Regierungsdirektor, Bundesjustizministerium, Bonn.
Walther von Marshall (BPCP), Legations-Sekretär, Auswärtiges Amt, Bonn.

Belgique

Pierre Recht (Chef de délégation CP), Président de la Commission nationale belge du droit d'auteur, Bruxelles.
Jean Beaufays (CP), Administrateur délégué de la Société belge des auteurs (SABAM), Bruxelles.
Marie-Louise Hannessee (CP), Secrétaire de la Commission nationale belge du droit d'auteur, Bruxelles.

Danemark

Torben Lund (Chef de délégation CP), Professeur à l'Université de Aarhus, Risskov.
Edvard Jeppesen (CP), Head of Section in the Ministry for Cultural Affairs, Copenhague.

Espagne

Antonio Fernandez-Mazarambroz (Chef de délégation BP), Chef du Registre de la propriété industrielle, Madrid.
José-Antonio García-Noblejas (Chef de délégation CP), Abogado, Notario, Ministerio Educación Nacional, Madrid.

Victor de la Serna (CP), Attaché pour l'information à la Délégation permanente d'Espagne auprès des Organisations internationales à Genève, Genève.

Etats-Unis d'Amérique

Arpad Bogsch (Chef de délégation BP), Legal Advisor, Copyright Office, Washington, D. C.
George A. Tesoro (BP), Counsellor, U. S. Permanent Mission, Genève.
Harvey J. Winter (BP), Assistant Chief, International Business Practices Division, Department of State, Washington, D. C.

France

G. M. Finniss (Chef de délégation BP), Directeur de la propriété industrielle au Ministère de l'industrie, Paris.
Henry Puget (Chef de délégation CP), Conseiller d'Etat, Président de la Commission de la propriété intellectuelle, Paris.

Roger M. N. Labry (BP), Conseiller d'Ambassade, Ministère des Affaires étrangères, Paris.

Marcel Pierre (BP), Administrateur civil, Ministère de l'Industrie, Paris.

Hongrie

Emile Tasnadi (Chef de délégation BP), Président de l'Office national des inventions, Budapest.
Gyula Puszta (BP), Chef de la Section juridique de l'Office national des inventions, Budapest.

Italie

Giuseppe Talamo Atenolfi Brancaccio di Castelnuovo (Chef de délégation BPCP), Ambassadeur d'Italie, Délégué aux accords de propriété intellectuelle, Ministère des Affaires étrangères, Rome.

Marcello Rosecioni (BPCP), Inspecteur général, Directeur de l'Office italien des brevets, Rome.

Giovanni di Blasi (BPCP), Magistrat, Attaché au Ministère des Affaires étrangères, Rome.

Japon

Tatsuo Yoshioka (Chef de délégation BP), Troisième Secrétaire de la Délégation permanente du Japon auprès des Organisations internationales à Genève, Genève.

Pays-Bas

C. J. de Haan (Chef de délégation BP), Président du Conseil des brevets néerlandais, La Haye.
Willem M. J. C. Phaf (BP), Directeur du Service juridique du Ministère des Affaires économiques, La Haye.
H. J. A. M. Vrouwenvelder (BP), Chef de la Division comptable du Ministère des Affaires économiques, La Haye.

Portugal.

José Galhardo (Chef de délégation CP), Président de la « Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses », Lisbonne.

¹⁾ Voir *Prop. ind.*, 1962, p. 151.

Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord

Gordon Grant (Chef de délégation BPCP), Comptroller-General of Patents, Designs and Trade Marks, Patent Office, London.
 William Wallace (BPCP), Assistant Comptroller, Industrial Property Department, Patent Office, London.

Suède

Ake von Zweigbergk (Chef de délégation BP), Directeur général, Patent Office, Stockholm.
 Torwald Hesser (BP, Obs. CP), Judge at the Court of Appeal, Ministry of Justice, Stockholm.

Suisse

Hans Morf (Chef de délégation BPCP), Avocat, Berne.
 Joseph Voyame (BPCP), Directeur du Bureau fédéral de la propriété intellectuelle, Berne.
 Rodolphe Bühler (BPCP), Représentant du Département politique fédéral, Berne.

Tchécoslovaquie

Jaroslav Němeček (Chef de délégation BP), Président du Bureau national des brevets, Prague.
 Vladimír Průšá (BP), Docteur en droit, Diplomate, Prague.
 Otto Kunz (BP), Expert, Académie des sciences tchécoslovaque, Prague.

Yougoslavie

Vladimir Savić (Chef de délégation BP), Directeur de l'Office des brevets, Belgrade.

Secrétariat: BIRPI

Ross Woodley, Conseiller, Chef de la Division de la propriété industrielle, Secrétaire général du Comité consultatif de l'Union de Paris.
 Claude Masouyé, Conseiller, Chef de la Division du droit d'auteur, Secrétaire du Comité permanent de l'Union de Berne.
 Roland Walther et Georges-Richard Wipf, Secrétaires.

Représentants des BIRPI

Professeur Jacques Secretan, Directeur.
 Charles-L. Magnin, Vice-Directeur.
 Georges Béguin, Conseiller, Chef de la Division administrative.
 Giulio Ronga, Conseiller, Chef de la Division juridique.

Textes adoptés

Le Bureau permanent du Comité consultatif de l'Union internationale pour la protection de la propriété industrielle (Union de Paris) — ci-après dénommé Bureau permanent — et le Comité permanent de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (Union de Berne) — ci-après dénommé Comité permanent — ont tenu une session conjointe, au siège des BIRPI à Genève (Suisse), du 15 au 19 octobre 1962, et sont convenus de ce qui suit¹⁾:

¹⁾ Lors de l'adoption des textes, les délégations de Hongrie, Tchécoslovaquie et Yougoslavie se sont abstenues de se prononcer sur les points n° 1, 2, 3, 5, 6 et 9 et ont voté contre le point n° 4.

1. Questions financières

1. — Il est recommandé au Gouvernement suisse, en sa qualité de Haute Autorité de surveillance:
 - a) d'inviter les Gouvernements des Etats membres de l'Union de Paris à accepter que le plafond des dépenses de ladite Union soit porté à 900 000 francs suisses par an et à verser leurs contributions sur cette base à compter du 1^{er} janvier 1963;
 - b) (i) de continuer la consultation en cours pour que les Gouvernements des Etats membres de l'Union de Berne portent le plafond des dépenses de cette Union à 400 000 francs suisses par an et pour que leurs contributions soient versées sur cette base à compter du 1^{er} janvier 1962;
 - (ii) d'attirer l'attention de ceux des Gouvernements qui n'ont pas encore donné leur accord au sujet du nouveau plafond sur l'importance que revêt leur prompt agrément en vue du bon fonctionnement des services de l'Union de Berne.

2. — Le Bureau permanent et le Comité permanent recommandent que le nouveau régime des salaires, les nouvelles tâches et toutes autres mesures ayant des incidences financières soient mis en œuvre progressivement aussitôt que possible, pour autant que les ressources financières nécessaires auront été dégagées soit grâce à l'augmentation de la contribution des Etats membres, soit par une organisation plus rationnelle des BIRPI, soit par l'augmentation des revenus des BIRPI provenant d'autres sources.

3. — Le Bureau permanent et le Comité permanent invitent leurs Présidents respectifs à désigner un ou plusieurs experts qui, pour le compte des Unions de Paris et de Berne, coopéreront avec l'expert désigné par le Comité des Directeurs des Offices nationaux de la propriété industrielle (Union de Madrid) en vue de donner un avis:

- a) sur ce que l'on doit entendre par dépenses propres à chaque Union;
- b) sur ce que l'on doit entendre par dépenses communes à plusieurs Unions et sur la quote-part équitable qui devrait être imputée à chaque Union;
- c) sur les livres et documents, notamment budgétaires et comptables, qui devraient être tenus ou établis afin de permettre d'atteindre les objectifs déterminés ci-dessus.

2. Règlement du personnel et Règlement financier

Le Bureau permanent et le Comité permanent sont d'avis qu'il serait souhaitable que le Gouvernement suisse, en sa qualité de Haute Autorité de surveillance, promulgât un nouveau Règlement du personnel et un nouveau Règlement financier sur la base des documents BP/GT/2, Annexe B; BPCP/I/14; BPCP/I/10, sous la réserve que les projets de règlements qui, dans leur présente forme, peuvent parfois donner l'impression que les pouvoirs du Comité de coordination inter-unions ne sont pas strictement consultatifs, soient amendés de façon qu'il apparaisse clairement que les fonctions dudit Comité sont purement consultatives.

3. Nouveau Directeur

Le Bureau permanent et le Comité permanent sont d'avis qu'il serait souhaitable que le Gouvernement suisse, en sa qualité de Haute Autorité de surveillance, nomme le Professeur G. H. C. Bodenhausen comme Directeur des BIRPI à dater du 1^{er} janvier 1963.

4. Engagement du Dr Bogsch

Le Bureau permanent et le Comité permanent sont d'avis que l'accomplissement des futures tâches des BIRPI serait considérablement facilité si le Dr Arpad Bogsch pouvait être engagé comme Vice-Directeur, le plus rapidement possible et comme il est dit au point 1 (2). Sous les ordres du Directeur, il devrait être chargé de s'occuper de l'Union de Paris et des questions d'organisation générale présentant un intérêt commun, et, pour ces questions, il aurait à agir en coopération avec l'autre Vice-Directeur et les fonctionnaires des BIRPI qui sont chargés des questions concernant l'Union de Berne et les autres Unions.

5. Comité de coordination interunions

1. — Le Bureau permanent et le Comité permanent décident que, dans les questions d'intérêt commun aux BIRPI, ils délibéreront dans ce qui sera désigné comme le Comité de coordination interunions.

2. — Le caractère des fonctions du Comité est purement consultatif. Il donnera, en particulier, des avis au Gouvernement suisse agissant comme Autorité de surveillance sur les problèmes administratifs et financiers des BIRPI, y compris les questions auxquelles se réfèrent les nouveaux projets de règlements financier et du personnel dont l'adoption est recommandée.

3. — Le Comité est composé des Etats membres du Bureau permanent de l'Union de Paris et du Comité permanent de l'Union de Berne.

La représentation des autres Unions à ce Comité devrait être assurée par des délégués désignés par les organes représentatifs de ces autres Unions, parmi ceux de leurs membres qui sont aussi membres du Bureau permanent.

4. — Le Comité votera comme suit:

a) Chaque Etat dispose d'une voix.

b) Pour que l'avis soit considéré comme l'avis du Comité, il doit y avoir une majorité simple des membres présents et votants. Les abstentions ne sont pas comptées comme votes.

c) Toutefois, chaque Etat peut demander que les votes des Etats du Bureau permanent et du Comité permanent soient enregistrés séparément. A moins qu'il n'y ait une majorité simple dans chacun, l'avis ne sera pas celui du Comité de coordination interunions. Dans ce cas, si un Etat est membre des deux Comités, son vote est décompté dans chacun d'entre eux.

d) En tous cas, les débats, y compris l'expression de l'opinion de la minorité, feront l'objet d'un rapport, avec les résultats du vote, au Gouvernement suisse.

e) Sur tous les autres points, le Comité établira lui-même son Règlement intérieur.

5. — La première réunion du Comité sera convoquée par le Gouvernement suisse. Cette réunion décidera du mode de convocation des réunions ultérieures.

6. Activités nouvelles

Le Bureau permanent et le Comité permanent se déclarent d'accord avec les projets exposés dans le document BP/GT/2 concernant:

- a) l'expansion territoriale des diverses Unions,
- b) la coopération avec les Nations Unies,
- c) l'assistance technique et juridique aux pays industriellement moins développés,

et sont d'avis que, dans la mesure des possibilités budgétaires, une haute priorité soit donnée par les BIRPI à ces activités.

7. Problèmes intéressant des pays industriellement moins développés

Le Bureau permanent décide la convocation d'un comité restreint d'experts pour étudier les problèmes qui se posent aux pays industriellement moins développés, dans le domaine de la propriété industrielle. Ce comité devrait être convoqué par le Directeur au début de l'année 1963 et être composé d'experts appartenant à trois ou quatre pays industriellement très développés et du même nombre d'experts appartenant à des pays industriellement moins développés. Les frais de voyage et de séjour des experts seront à la charge des Gouvernements qui les désignent.

8. Séminaires africains

Le Comité permanent réaffirme son accord sur le projet de la réunion d'un séminaire africain sur le droit d'auteur sous les auspices conjoints des BIRPI et de l'UNESCO.

Le Bureau permanent exprime l'espoir que les BIRPI seront en mesure d'organiser en même temps et dans le même lieu un séminaire africain sur la propriété industrielle.

9. Conférence diplomatique

1. — Le Bureau permanent et le Comité permanent sont d'avis que les fonctions de surveillance du Gouvernement suisse devraient être transférées à l'assemblée des Etats membres des Unions et que le système de contribution des Etats membres aux dépenses des BIRPI devrait être modernisé.

2. — Le Bureau permanent et le Comité permanent prennent acte avec reconnaissance que le Gouvernement suédois est disposé à convoquer une conférence diplomatique, qui serait tenue en même temps que la Conférence de révision de l'Union de Berne, afin d'établir une Convention administrative pour atteindre les objectifs auxquels se réfère le paragraphe précédent, et pour reviser, dans ce but, certaines des dispositions administratives des Conventions et Arrangements actuellement existants.

3. — Le Bureau permanent et le Comité permanent sont d'avis que la préparation d'une telle conférence devrait commencer immédiatement. Les relations avec les Nations Unies devraient être une des questions à examiner.

4. — Comme premières étapes dans ce travail préparatoire, il est recommandé que:

- a) un groupe de travail formé, sous réserve de l'approbation de leurs Gouvernements respectifs, des représentants de la République fédérale d'Allemagne, des Etats-Unis d'Amérique, de la France, du Japon, du Royaume-Uni et de la Tchécoslovaquie, se réunisse au début de l'année prochaine — la Suisse et la Suède étant membres de droit;
- b) un comité d'experts se réunisse plus avant en 1963 pour examiner les documents établis par le groupe de travail. Ce comité sera composé des experts de tous les Etats membres de l'Union de Paris et de l'Union de Berne qui désireront participer.

Les dépenses des membres du groupe de travail et du comité d'experts seront supportées par leurs Gouvernements respectifs.

10. Message au Professeur Jacques Secretan, Directeur des BIRPI

Au moment où le Professeur Jacques Secretan va prendre sa retraite, après avoir exercé pendant neuf ans les fonctions de Directeur des Bureaux internationaux réunis, le Bureau permanent de l'Union de Paris et le Comité permanent de l'Union de Berne, réunis en séance conjointe, à Genève, le 19 octobre 1962, tiennent à lui exprimer leur gratitude pour les éminents services qu'il a rendus à la tête des Bureaux et dans le transfert du siège de ceux-ci de Berne à Genève, avec l'édification, sur son initiative et sous son autorité, d'un magnifique bâtiment digne des grandes Unions internationales.

Ils formulent le vœu que le Professeur Jacques Secretan jouisse durant de longues années d'une heureuse et paisible retraite.

Session extraordinaire du Comité permanent de l'Union de Berne

(Genève, 15 octobre 1962)

Résolution

Le Comité permanent de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, réuni en session extraordinaire à Genève, le 15 octobre 1962,

ayant pris connaissance des documents qui lui ont été soumis,

constate qu'il est opportun de procéder à une certaine coordination entre les activités spécialement administratives

et financières découlant des Unions et Arrangements et qu'à cet effet un Comité de coordination purement consultatif assiste de ses conseils le Gouvernement suisse;

tient toutefois à ce que soit sauvegardée entièrement l'indépendance de chaque Union ou Arrangement pour les questions relevant exclusivement de sa compétence.

JURISPRUDENCE

FRANCE

I

Propriété littéraire et artistique. Droit de suite. Tableaux. Loi du 20 mai 1920. Bénéficiaires. Légataires. Loi du 11 mars 1957. Suppression du droit de suite au profit des légataires. Legs antérieurs à la loi nouvelle. Vente publique postérieure. Situation juridique constituée pendant la durée d'application du texte ancien abrogé. Droit acquis.

Obligation du commissaire-priseur au paiement du droit de participation.

(Tribunal civil de la Seine, 4 octobre 1961. — Pritzbuer c. M^e Rheims)

L'article 42 de la loi du 11 mars 1957, reprenant le principe qui avait été posé dans la loi du 20 mai 1920, reconnaît aux auteurs d'œuvres graphiques et plastiques, nonobstant toute cession de l'œuvre originale, un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de cette œuvre faite aux enchères publiques ou par l'intermédiaire d'un commerçant. Mais l'alinéa 2 de cet article 42 ne prévoit la subsistance de ce droit, après le décès de l'auteur pendant l'année civile en cours et les 50 années suivantes, qu'au profit des héritiers et du conjoint de l'auteur, en excluant formellement tous légitaires et ayants cause.

Les légitaires ayant recueilli avant l'entrée en vigueur de la loi du 11 mars 1957 (soit avant le 11 mars 1958) un legs universel, auquel la loi du 20 mai 1920 attachait le droit de suite sur les ventes publiques des œuvres du testateur, conservent ledit droit et peuvent l'exercer sur les ventes publiques faites après le 11 mars 1958, nonobstant l'abrogation, avec effet à ladite date, du texte qui le leur avait conféré.

II

Propriété littéraire et artistique. Sociétés ayant pour objet sa protection. Radiodiffusion d'œuvres protégées. Postes récepteurs placés dans les chambres d'hôtel. Loi du 11 mars 1957, articles 27, 40 et 45. Représentation publique (définition). Chambres d'hôtel constituant des lieux privés. Versement par monnayeur ou inclus dans le prix de la chambre pour le poste. Location du poste. Pas de redevance due à la SACEM.

(Cour d'appel de Paris, 1^{re} Chambre, 20 juin 1962. — SACEM c. Société Grand Hôtel de la Rive Gauche Hôtel Lutetia)

Si la réception d'un programme radiophonique forme bien, avec l'émission, la représentation publique prévue et organisée par l'émetteur en faveur de tous les détenteurs d'un poste récepteur et du cercle privé

de leur famille, cette réception ainsi limitée ne constitue pas en elle-même une représentation nouvelle et distincte, laquelle ne serait réalisée qu'au cas de transmission de l'œuvre radiodiffusée à d'autres personnes dépourvues de poste récepteur, par exemple par le moyen d'un haut-parleur placé dans un lieu public, cas expressément visé aux articles 27, dernier alinéa, et 45, dernier alinéa, de la loi du 11 mars 1957.

Les chambres d'un hôtel constituent évidemment des lieux privés accessibles seulement aux locataires et à leur proche entourage.

La circonstance que la réception du programme radiophonique n'est pas gratuite en raison du versement effectué par le client au moyen du dispositif monnayeur ou d'une majoration du prix de la chambre est sans intérêt, ce paiement ne correspondant qu'à la location de l'appareil récepteur pendant une certaine durée.

La réception par les clients d'un hôtel, dans leurs chambres, des œuvres du répertoire de la SACEM est couverte par l'autorisation qu'elle a concédée au poste émetteur et ne saurait donner lieu à aucune redevance particulière.

NOTE. — La Cour a confirmé le jugement motivé de la 3^e Chambre du Tribunal de grande instance de la Seine, rendu le 22 mars 1961 (voir *Droit d'Auteur*, 1961, p. 290).

Aux arguments retenus par les premiers juges, la Cour ajoute la distinction entre la représentation publique organisée par l'émetteur, avec accord de la SACEM, au profit des détenteurs de postes de radiodiffusion, et la nouvelle représentation que constituerait une transmission de l'œuvre radiodiffusée par un haut-parleur dans un lieu public.

La réception de l'émission dans un cercle familial, comme dans une chambre d'hôtel, lieu privé, ne constitue pas une représentation au sens de la loi du 11 mars 1957, et l'argent versé au monnayeur du poste n'est qu'une redevance locative et non pas le prix d'une représentation.

SUISSE

Destruction des exemplaires d'une œuvre faisant l'objet d'une violation du droit d'auteur (art. 54, al. 1, lit. a, LDA)

(Extrait du jugement de la 1^{re} Section civile, du 30 janvier 1962. — The Roy Export Co. Establishment & Chaplin c. Kaufmann)

La requête de destruction peut viser celui qui, exploitant une salle de cinéma, a seulement loué le film projeté, réalisé en violation du droit d'auteur (consid. 3).

Détruirait-on le seul film ou également le matériel qui assure la publicité? (consid. 4 et 5).

NOUVELLES DIVERSES

PANAMA

Adhésion à la Convention universelle sur le droit d'auteur (avec effet à partir du 17 octobre 1962)

Par lettre du 22 août 1962, le Directeur général intérimaire de l'Unesco nous a informé que l'instrument d'adhésion par le Panama, à la Convention universelle sur le droit d'auteur et de ses trois Protocoles annexes a été déposé auprès de l'Unesco le 17 juillet 1962.

Aux termes de l'article IX, paragraphe 2, de ladite Convention, celle-ci entrera en vigueur, pour le Panama, trois mois après le dépôt de cet instrument d'adhésion, soit le 17 octobre 1962.

Les Protocoles annexes 1 et 2, conformément aux dispositions formulées à leurs paragraphes 2 b, entreront en vigueur, pour le Panama, le même jour que la Convention. Le Protocole annexe 3, en application de son paragraphe 6 b, est entré en vigueur, pour le Panama, à dater du jour même du dépôt de l'instrument d'adhésion.

