

Le Droit d'Auteur

Revue mensuelle
des Bureaux internationaux réunis
pour la protection de la propriété
intellectuelle (BIRPI)

77^e année - N° 9

Septembre 1964

Sommaire

	Pages
— UNION INTERNATIONALE	
*— Groupe de travail BIRPI. Arrangement administratif (Genève, 20-26 mai 1964)	216
— LÉGISLATIONS NATIONALES	
— France. Loi n° 64-689 sur l'application du principe de réciprocité en matière de protection du droit d'auteur (du 8 juillet 1964)	217
*— Royaume-Uni. I. Ordonnance de 1964 sur le droit d'auteur (Ile Maurice) (n° 689, du 12 mai 1964)	218
II. Ordonnance de 1964 sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (n° 690, du 12 mai 1964)	218
— ÉTUDES GÉNÉRALES	
— Evolution de l'art et droit d'auteur (B. Nawrocki), première partie	223
— JURISPRUDENCE	
— Espagne	232
— Italie	232
— NOUVELLES DIVERSES	
*— Nouvelle-Zélande. Adhésion à la Convention universelle sur le droit d'auteur (avec effet à partir du 11 septembre 1964)	234
*— Calendrier des réunions des BIRPI	235
— BIBLIOGRAPHIE	
— Rapports entre l'entreprise de spectacles et les auteurs (Juris-Classeur)	236
— El derecho de autor y su universalidad (Eugenio Carballo Morales)	236
— Introduction to Soviet Copyright Law (Serge L. Levitsky)	236
— La position légale de l'artiste exécutant (Endre Nizsalovszky)	237
— NÉCROLOGIE	
*— Jacques Secretan	237

UNION INTERNATIONALE

Groupe de travail BIRPI: Arrangement administratif

(Genève, 20-26 mai 1964)

Le Bureau permanent de l'Union internationale pour la protection de la propriété industrielle (Union de Paris) et le Comité permanent de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (Union de Berne) ont décidé, lors d'une session conjointe tenue en octobre 1962, la constitution d'un Groupe de travail chargé de commencer le travail préparatoire à une Conférence diplomatique destinée à reviser certaines des dispositions administratives des Conventions et Arrangements actuellement gérés par les BIRPI et à établir une « Convention administrative ». Le Gouvernement de la Suède a accepté d'être la Puissance invitante de la Conférence diplomatique qui doit se tenir à Stockholm en 1967.

Le Bureau permanent et le Comité permanent ont décidé d'inviter les pays suivants à composer le Groupe de travail: Allemagne (Rép. féd.), Etats-Unis d'Amérique, France, Hongrie, Italie, Japon, Mexique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Tunisie. La liste des participants figure en annexe à la présente note.

Sous la présidence du Dr Hans Morf, chef de la Délégation suisse, le Groupe de travail s'est réuni à Genève au siège des BIRPI, du 20 au 26 mai 1964.

Ce Groupe de travail a établi un « Projet de Convention de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle ». Selon le projet, l'« OMPI » prendrait la place de l'organisation actuellement appelée BIRPI. La nouvelle organisation serait un forum universel pour la propriété industrielle, le droit d'auteur et autres questions y relatives. Elle serait chargée des tâches administratives de l'Union de Paris et des Arrangements particuliers conclus en relation avec cette Union et de l'Union de Berne. Cependant, les Unions maintiendraient leur indépendance complète en ce qui concerne leurs affaires propres: le programme et le budget de chaque Union seraient arrêtés par l'Assemblée générale de cette Union, Assemblée qui ne serait constituée que par les Etats membres de ladite Union. En revanche, le budget et le programme de l'Organisation seraient arrêtés par la Conférence générale de l'Organisation.

Le projet du Groupe de travail sera transmis aux Etats membres des Unions de Paris et de Berne et examiné par un comité d'experts au début de l'année 1965. Tous les Etats membres de l'une ou l'autre Union seront invités à participer aux travaux de ce comité.

ANNEXE

Participants

1. Pays

Allemagne (Rép. féd.)

M. Albrecht Krieger, Regierungsdirektor, Bundesjustizministerium, Bonn;

Dr Dirk Rogge, Landgerichtsrat, Bundesjustizministerium, Bonn;

M. Peter Schönfeld, Consul, Genève.

Etats-Unis d'Amérique

M. George A. Tesoro, Counsellor, U. S. Mission, Genève;
Miss Sylvia Nilsen, Office of the Assistant Legal Advisor for Treaty Affairs, Department of State, Washington;
M. James R. Wachob, Second Secretary, U. S. Mission, Genève.

France

M. Henry Puget, Conseiller d'Etat honoraire, Président de la Commission de la propriété intellectuelle, Paris;
M. Guillaume Finnis, Inspecteur général de l'industrie et du commerce, Directeur de l'Institut national de la propriété industrielle, Paris;
M. Roger Labry, Conseiller d'Ambassade, Direction des affaires économiques et financières, Ministère des Affaires étrangères, Paris;
M. Charles Rohmer, Administrateur civil, Chef du Bureau du droit d'auteur au Ministère d'Etat chargé des Affaires culturelles, Paris;
M. Marcel Pierre, Administrateur civil à l'Institut national de la propriété industrielle, Paris;
M. J.-L. Jeauffre, Contrôleur d'Etat honoraire, Paris.

Hongrie

M. Emil Tasnádi, Président de l'Office national des inventions, Budapest;
Dr Gyula Jelenik, Secrétaire au Ministère des Affaires étrangères, Budapest;
Dr Gyula Pusztai, Chef de section à l'Office national des inventions, Budapest;
Dr János Zakár, Conseiller juridique à l'Office pour la protection des droits d'auteur (Artisjus), Budapest.

Italie

M^e Valerio de Sanctis, Avocat, Rome;
M. Giuseppe Trotta, Expert juridique, Ministère des Affaires étrangères, Rome;
M. Paul Marchetti, Inspecteur général au Ministère de l'Industrie, Office central italien des brevets, Rome.

Japon

M. Ynzuru Murakami, Premier secrétaire à l'Ambassade du Japon dans la République fédérale d'Allemagne, Bad Godesberg.

Royaume-Uni

M. William Wallace, C. M. G., Assistant Comptroller of the Industrial Property Department, Board of Trade, London.

Suède

- M. Ake von Zweigbergk, Director-General of the National Patent and Registration Office, Stockholm;
 M. Torwald Hesser, Judge at the Court of Appeal, Ministry of Justice, Stockholm;
 M. Claes Uggla, Legal Adviser to the Board of Appeals of the National Patent and Registration Office, Stockholm;
 M. J. L. Myrsten, Head of Section, Ministry for Foreign Affairs, Stockholm.

Suisse

- M. Hans Morf, Docteur en droit, Avocat, Berne;
 M. Joseph Voyame, Directeur du Bureau fédéral de la propriété intellectuelle, Berne;
 M. Rodolphe Bühner, Division des Organisations internationales, Département politique fédéral, Berne;
 M. Charles F. Pochon, Chef de section, Contrôle fédéral des finances, Berne.

Tchécoslovaquie

- M. Jaroslav Němeček, Président de l'Office des brevets d'invention, Prague;
 Dr Radko Fajfr, Département juridique, Ministère des Affaires étrangères, Prague;
 Dr Jiří Kordač, Ministère de l'Éducation et de la Culture, Prague.

2. BIRPI

- Prof. G. H. C. Bodenhausen, Directeur;
 Dr Arpad Bogsch, Vice-Directeur;
 M. Charles-L. Magnin, Vice-Directeur;
 M. Georges Béguin, Conseiller, Chef de la Division des services administratifs généraux;
 M. Claude Masouyé, Conseiller, Chef de la Division du droit d'auteur.

3. Bureau de la réunion

- Président: M. Hans Morf (Suisse);
 Vice-Président: M. Henry Puget (France);
 Vice-Président: M. Emil Tasnádi (Hongrie);
 Secrétaire: Dr Arpad Bogsch (BIRPI).

LÉGISLATIONS NATIONALES

FRANCE**Loi sur l'application du principe de réciprocité en matière de protection du droit d'auteur**(N° 64-689, du 8 juillet 1964) ¹⁾

Article premier. — Sous réserve des dispositions des conventions internationales auxquelles la France est partie, dans le cas où, après consultation du ministre des Affaires étrangères, il est constaté qu'un Etat n'assure pas aux œuvres divulguées pour la première fois en France sous quelque forme que ce soit une protection suffisante et efficace, les œuvres divulguées pour la première fois sur le territoire de cet Etat ne bénéficient pas de la protection reconnue en matière de droit d'auteur par la législation française.

Toutefois aucune atteinte ne pourra être portée à l'intégrité ni à la paternité de ces œuvres.

Dans l'hypothèse prévue à l'alinéa premier ci-dessus, les droits d'auteurs sont versés à des organismes d'intérêt général désignés par décret.

Art. 2. — La présente loi ne porte pas atteinte aux droits antérieurement acquis par des ayants cause français sur les œuvres dont les titres ont été déposés, antérieurement à la promulgation de la présente loi, dans un Etat visé à l'article premier. Les titulaires de ces droits devront se faire connaître selon une procédure et dans un délai qui seront fixés par décret.

La présente loi sera exécutée comme loi de l'Etat.

¹⁾ *Journal Officiel* de la République française, du 9 juillet 1964, p. 6093.

ROYAUME-UNI

I

Ordonnance de 1964 sur le droit d'auteur (Ile Maurice)

(N° 689, du 12 mai 1964, entrée en vigueur le 21 mai 1964)

Cette ordonnance étend, avec certaines exceptions et modifications, les dispositions de la loi de 1956 sur le droit d'auteur, de manière à ce qu'elles fassent partie de la législation de l'Ile Maurice.

Cette ordonnance étend également, pour qu'elles fassent partie de la législation de ce pays, deux ordonnances en Conseil, telles qu'elles ont été amendées, qui ont été prises en vertu de la loi sur le droit d'auteur. Les œuvres des Organisations internationales énumérées dans l'ordonnance de 1957 sur le droit d'auteur (Organisations internationales), telle qu'amendée, et les radioémissions publiques réalisées dans les pays auxquels l'article 14 de la loi sur le droit d'auteur a

été étendu par une ordonnance en Conseil bénéficieront désormais à l'Ile Maurice d'une protection similaire à celle dont elles bénéficient actuellement dans le Royaume-Uni, et les radioémissions réalisées à l'Ile Maurice bénéficieront d'une protection similaire dans chacun des pays auxquels l'ordonnance de 1961 sur le droit d'auteur (Organismes de radio-diffusion) a été étendue.

Les œuvres originales d'un certain nombre de pays étrangers et du *Commonwealth* sont également protégées par extension à l'Ile Maurice de l'ordonnance de 1964 sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (S. I. 1964/690) qui entre en vigueur en même temps que la présente ordonnance.

II

Ordonnance de 1964 sur le droit d'auteur (Conventions internationales)

(N° 690, du 12 mai 1964, entrée en vigueur le 21 mai 1964)

Il plaît à Sa Majesté, par et avec l'avis de son Conseil Privé et en vertu de l'autorité qui Lui est conférée par les articles 31, 32 et 47 de la loi de 1956¹⁾ sur le droit d'auteur (ci-après dénommée « la loi ») et de tous les autres pouvoirs qui L'habilitent à cet égard, d'ordonner — et il est ordonné par les présentes — ce qui suit:

PARTIE I

Protection en ce qui concerne les œuvres littéraires, dramatiques, musicales et artistiques, les phonogrammes, les films cinématographiques et les éditions publiées

1. — Sous réserve des dispositions ci-après de la présente ordonnance, les dispositions des titres I et II de la loi (sauf l'article 14) et toutes les autres dispositions de cette loi, qu'elles visent les œuvres littéraires, dramatiques, musicales et artistiques, les phonogrammes, les films cinématographiques et les éditions publiées d'œuvres littéraires, dramatiques ou musicales, s'appliqueront à chacun des pays énumérés dans l'annexe 1 ci-après, de la manière suivante:

a) s'il s'agit d'œuvres littéraires, dramatiques, musicales ou artistiques, de phonogrammes, de films cinématographiques ou d'éditions publiés pour la première fois dans le pays en cause, lesdites dispositions s'appliqueront de la même manière qu'aux œuvres, phonogrammes, films ou éditions publiés pour la première fois dans le Royaume-Uni;

b) s'il s'agit de personnes qui, à un moment déterminé (tel qu'il est défini ci-après) sont citoyens ou sujet du pays en cause, ou y ont leur domicile ou leur résidence, lesdites dispositions s'appliqueront de la même manière qu'aux personnes qui, à cette même époque, sont sujets britanniques, ou ont leur domicile ou leur résidence dans le Royaume-Uni;

c) s'il s'agit de personnes morales constituées conformément aux lois du pays en cause, lesdites dispositions s'appliqueront de la même manière qu'aux personnes morales constituées conformément aux lois d'une partie quelconque du Royaume-Uni.

2. — (1) Sous réserve des dispositions ci-après du présent article, les dispositions de l'annexe 7 de la loi auront effet en ce qui concerne toute œuvre ou autre objet sur lesquels il existe un droit d'auteur en vertu de la présente partie de la présente ordonnance, comme si, à toutes les références y figurant et ayant trait à l'entrée en vigueur de la loi ou d'une disposition quelconque de cette loi, ou à l'abrogation d'une disposition quelconque de la loi de 1911 sur le droit d'auteur ou de tout autre texte législatif, il était substitué des références au 27 septembre 1957 (s'agissant de la date à laquelle l'Ordonnance sur le droit d'auteur [Conventions internationales] 1957, ci-après dénommée "l'Ordonnance de 1957, a été mise en vigueur).

(2) Sous réserve des dispositions ci-après du présent article, le simple fait qu'une œuvre ou un autre objet a été

¹⁾ Voir *Le Droit d'Auteur*, 1957, p. 78 et 99.

publié avant le 27 septembre 1957 dans un pays partie à la Convention universelle sur le droit d'auteur, mais non membre de l'Union de Berne, ne fera pas subsister un droit d'auteur quelconque en vertu de la présente partie de la présente ordonnance.

(3) Lorsqu'il s'agit d'un pays mentionné dans la colonne 1 de l'annexe 2 de la présente ordonnance, les paragraphes (1) et (2) du présent article auront effet comme si, aux références qui y figurent au 27 septembre 1957, il était substitué des références à la date inscrite en regard du nom du dit pays dans la colonne 2 de ladite annexe (c'est-à-dire la date à laquelle les dispositions de la loi ont été appliquées pour la première fois pour ce pays).

(4) Le présent article ne sera pas applicable

a) en ce qui concerne le Ghana ou la Nigéria, ou

b) à une œuvre ou un objet publié pour la première fois aux Etats-Unis d'Amérique si, immédiatement avant le 27 septembre 1957, il existait, en vertu de la loi de 1911 sur le droit d'auteur, un droit d'auteur sur cette œuvre ou cet objet, soit en vertu d'une Ordonnance en Conseil, du 9 février 1920, réglementant les relations, en matière de droit d'auteur, avec les Etats-Unis d'Amérique, soit en vertu de l'Ordonnance sur le droit d'auteur (Etats-Unis d'Amérique) 1942, telle qu'elle a été amendée.

3. — Les actes faisant l'objet de restrictions, aux termes de l'article 12 de la loi, tel qu'il est applicable en vertu de la présente partie de la présente ordonnance, ne comprendront pas:

a) la retransmission publique d'un enregistrement, ou

b) la radiodiffusion d'un enregistrement,

sauf en ce qui concerne les pays mentionnés à l'annexe 3 de la présente ordonnance.

4. — Si, avant l'entrée en vigueur de la présente ordonnance, une personne a pris des mesures entraînant pour elle des dépenses ou des engagements, que ce soit en rapport avec la reproduction, la représentation ou l'exécution d'une œuvre ou d'un autre objet, d'une manière qui à l'époque était licite, ou que ce soit en vue de la reproduction, de la représentation ou de l'exécution d'une œuvre à une époque où une telle reproduction, représentation ou exécution eût été licite, si la présente partie de la présente ordonnance n'avait pas été adoptée, cette dernière ne préjudiciera en rien aux droits ou intérêts en résultant, nés immédiatement avant l'entrée en vigueur de l'ordonnance, à moins que la personne ayant qualité, d'après la présente partie de la présente ordonnance, pour limiter la reproduction, la représentation ou l'exécution des œuvres en cause ne soit disposée à traiter à l'amiable ou à se soumettre à un arbitrage pour déterminer des dommages-intérêts dus.

5. — Dans la présente partie de la présente ordonnance,

a) « pays membre de l'Union de Berne » signifie l'un des pays mentionnés dans la partie 1 de l'annexe 1 de la présente ordonnance;

b) « moment déterminé » signifie:

(i) s'il s'agit d'une œuvre ou d'un objet non publié: le moment où cette œuvre ou cet objet a été créé ou, si cette création s'est étendue sur une certaine période, une partie importante de cette période;

(ii) s'il s'agit d'une œuvre ou d'un objet publié: la date de la première publication;

c) « partie à la Convention universelle sur le droit d'auteur » signifie l'un des pays mentionnés dans la partie 2 de l'annexe 1 de la présente ordonnance.

6. — Aucune des dispositions de la loi applicable en vertu de la présente partie de la présente ordonnance ne pourra être interprétée de manière à faire revivre le droit de faire ou d'empêcher de faire des traductions, ou tout droit y relatif, lorsque ce droit avait cessé d'exister avant l'entrée en vigueur de la présente ordonnance.

7. — La présente partie de la présente ordonnance et la partie III, pour autant qu'elle est pertinente, s'étendront aux pays mentionnés dans la colonne 1 de la partie 1 de l'annexe 4 de la présente ordonnance, sous réserve des modifications spécifiées dans la partie 2 de ladite annexe.

PARTIE II

Protection en ce qui concerne les émissions radiodiffusées

8. — Les dispositions de l'article 14 de la loi, pour autant qu'elles ont trait aux émissions sonores, et toutes les autres dispositions y relatives de la loi, à l'exception de l'article 40 (3), seront applicables, pour chacun des pays mentionnés dans la colonne 1 de l'annexe 5 de la présente ordonnance, en ce qui concerne les émissions sonores faites à partir d'emplacements situés dans ces pays par une organisation constituée dans le pays, ou conformément aux lois du pays, où s'effectue l'émission sonore, de la même manière qu'elles sont applicables en ce qui concerne les émissions faites à partir d'emplacements situés dans le Royaume-Uni par la *British Broadcasting Corporation*; toutefois, les paragraphes 17 et 18 de l'annexe 7 de la loi auront effet comme si, aux références y figurant et ayant trait à la mise en vigueur de l'article 14 de la loi, il était substitué des références aux dates respectives inscrites dans la colonne 2 de l'annexe 5 de la présente ordonnance (c'est-à-dire les dates auxquelles les dispositions de l'article 14 de la loi, pour autant qu'elles concernent les émissions sonores, ont été appliquées pour la première fois pour ces pays).

9. — Les dispositions de l'article 14 de la loi, pour autant qu'elles ont trait aux émissions de télévision, et toutes les autres dispositions y relatives de la loi, à l'exception de l'article 37 (4), de l'article 40 (3) et de l'annexe 5, seront applicables, pour chacun des pays mentionnés dans la colonne 1 de l'annexe 6 de la présente ordonnance, en ce qui concerne les émissions de télévision faites à partir d'emplacements situés dans ces pays par une organisation constituée dans le pays ou conformément aux lois du pays où s'effectue l'émission.

sion de télévision, de la même manière qu'elles sont applicables en ce qui concerne les émissions de télévision faites à partir d'emplacements situés dans le Royaume-Uni par la *British Broadcasting Corporation* ou par l'*Independent Television Authority*; toutefois,

a) l'article 24 (3) c) de la loi aura effet comme si, à la référence à la *Corporation* ou à l'*Authority*, ou à toute organisation nommée par elles, il était substitué une référence à un titulaire, ou à un futur titulaire, d'un droit d'auteur afférent à des émissions de télévision; et

b) les paragraphes 17 et 18 de l'annexe 7 de la loi auront effet comme si, aux références, qui y figurent, à la mise en vigueur de l'article 14 de la loi, il était substitué des références aux dates respectives inscrites dans la colonne 2 de l'annexe 6 de la présente ordonnance (c'est-à-dire les dates auxquelles les dispositions de l'article 14 de la loi, pour autant qu'elles concernent les émissions de télévision, ont été appliquées pour la première fois pour ces pays).

PARTIE III

Dispositions supplémentaires

10. — (1) Les ordonnances mentionnées dans la partie 1 de l'annexe 7 de la présente ordonnance sont abrogées par la présente ordonnance pour autant qu'elle font partie de la législation du Royaume-Uni ou de tout pays auquel s'étend la présente ordonnance; et, en conséquence, les ordonnances mentionnées dans la colonne 2 de la partie 1 de l'annexe 4 de la présente ordonnance (c'est-à-dire les ordonnances ayant étendu la loi et l'ordonnance de 1957 aux pays auxquels s'étend la présente ordonnance) auront effet comme s'il en était omis les dispositions respectives mentionnées dans la colonne 4 de ladite partie de ladite annexe (c'est-à-dire les dispositions étendant à ces pays l'ordonnance de 1957 et les autres ordonnances abrogées par la présente ordonnance).

Toutefois, nonobstant l'abrogation de l'ordonnance de 1957 et sans préjudice des effets de l'article 38 de la loi de 1889, dite *The Interpretation Act* (qui a trait aux effets des abrogations) telle qu'elle est applicable en vertu de l'article 11 de la présente ordonnance, l'article 2 de l'ordonnance de 1957 continuera d'être applicable dans tous les cas où il était appliqué avant l'entrée en vigueur de la présente ordonnance, dans les conditions d'application prévues par l'ordonnance de 1957 ou par l'une quelconque des autres ordonnances abrogées par la présente ordonnance.

(2) Les ordonnances mentionnées dans la partie 2 de l'annexe 7 de la présente ordonnance sont abrogées par la présente ordonnance dans la législation du Royaume-Uni.

11. — La loi de 1889, dite *The Interpretation Act*, s'appliquera à l'interprétation de la présente ordonnance comme si cette ordonnance et les ordonnances abrogées par elle étaient des lois du Parlement (*Acts of Parliament*).

12. — La présente ordonnance pourra être citée comme étant l'ordonnance de 1964 sur le droit d'auteur (Conventions internationales) et entrera en vigueur le 21 mai 1964.

ANNEXE 1

PARTIE 1

Pays membres de l'Union de Berne

Afrique du Sud (et Sud-Ouest africain)	Italie
Allemagne (Rép. féd. et Land de Berlin)	Japon
Australie (avec la Papouasie, la Nouvelle-Guinée, Nauru et Norfolk)	Liban
Autriche	Liechtenstein
Belgique	Luxembourg
Brésil	Mali
Bulgarie	Maroc
Canada	Monaco
Ceylan	Niger
Chypre	Norvège
Congo (Brazzaville)	Nouvelle-Zélande
Congo (Léopoldville)	Pakistan
Côte-d'Ivoire	Pays-Bas (avec le Surinam et les Antilles néerlandaises)
Dahomey	Philippines
Danemark	Pologne
Espagne	Portugal (y compris les pro- vinces portugaises d'outre-mer)
Finlande	Roumanie
France (avec les territoires français d'outre-mer)	Saint-Siège
Gabon	Samoa occidental
Grèce	Sénégal
Haute-Volta	Suède
Hongrie	Suisse
Inde	Tchécoslovaquie
République d'Irlande	Thaïlande
Islande	Tunisie
Israël	Turquie
	Yougoslavie

PARTIE 2

Pays parties à la Convention universelle sur le droit d'auteur

Allemagne (Rép. féd. et Land de Berlin)	Ghana
Andorre	Grèce
Argentine	Haïti
Autriche	Inde
Belgique	République d'Irlande
Brésil	Islande
Cambodge	Israël
Canada	Italie
Chili	Japon
Costa Rica	Laos
Cuba	Liban
Danemark	Libéria
Equateur	Liechtenstein
Espagne	Luxembourg
Etats-Unis d'Amérique (avec Guam, Zone du Canal de Panama, Porto Rico, Iles Vierges)	Mexique
Finlande	Monaco
France	Nicaragua
	Nigéria
	Norvège
	Pakistan
	Panama

Paraguay	Saint-Siège
Pérou	Suède
Philippines	Suisse
Portugal	Tchécoslovaquie

ANNEXE 2

Dates auxquelles les dispositions de la loi ont été appliquées pour la première fois par des Ordonnances antérieures, autres que l'Ordonnance de 1957, à des pays parties à la Convention universelle sur le droit d'auteur mais non membres de l'Union de Berne

Pays	Date de la première application de la loi
Argentine	13 février 1958
Nicaragua	16 août 1961
Paraguay	11 mars 1962
Panama	17 octobre 1962
Pérou	16 octobre 1963

ANNEXE 3

Pays pour lesquels le droit d'auteur sur les phonogrammes comprend le droit exclusif de représentation ou d'exécution publiques et de radiodiffusion

Afrique du Sud	République d'Irlande
Allemagne (Rép. féd. et Land de Berlin)	Israël
Australie	Italie
Canada	Mexique
Ceylan	Nouvelle-Zélande
Chypre	Nigéria
Congo (Brazzaville)	Norvège
Danemark	Pakistan
Equateur	Samoa occidental
Espagne	Suède
Inde	Suisse

ANNEXE 4

Pays auxquels s'étend la Partie I de la présente ordonnance et modifications se rapportant à cette extension

PARTIE 1

Colonne 1 Pays	Colonne 2 Ordonnances	Colonne 3 Date d'entrée en vigueur de l'Ordonnance	Colonne 4 Dispositions omises de l'Ordonnance
Ile de Man	Ordonnance sur le droit d'auteur (Ile de Man) 1959	31 mai 1959	Paragraphe 1 de l'Annexe 2
Gibraltar	Ordonnance sur le droit d'auteur (Gibraltar) 1960	1 ^{er} octobre 1960	La référence à l'Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) 1957, dans l'article 2 et le paragraphe 1 de l'Annexe 2.

Colonne 1	Colonne 2	Colonne 3	Colonne 4
Fidji	Ordonnance sur le droit d'auteur (Fidji) 1961	1 ^{er} juin 1961	Les références à l'Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) 1957 et à l'Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Argentine) 1958, dans l'article 2 et les paragraphes 2 et 3 de l'Annexe 2.
Bermudes	Ordonnance sur le droit d'auteur (Bermudes) 1962	6 décembre 1962	idem
Iles Bahamas	Ordonnance sur le droit d'auteur (Bahamas) 1962	11 février 1963	idem
Iles Vierges	Ordonnance sur le droit d'auteur (Iles Vierges) 1962	11 février 1963	idem
Iles Falkland et dépendances	Ordonnance sur le droit d'auteur (Iles Falkland) 1963	10 octobre 1963	idem
Ste-Hélène et dépendances	Ordonnance sur le droit d'auteur (Ste-Hélène) 1963	10 octobre 1963	idem
Seychelles	Ordonnance sur le droit d'auteur (Seychelles) 1963	10 octobre 1963	idem
Ile Maurice	Ordonnance sur le droit d'auteur (Ile Maurice) 1964	21 novembre 1964	

PARTIE 2

1. Pour autant que la partie 1 de la présente ordonnance constitue un élément de la législation d'un pays quelconque en vertu de l'article 7 de cette ordonnance, son article 1 aura effet comme si, aux références au Royaume-Uni qu'il contient, il était substitué des références à ce pays.

2. Pour autant que la partie 1 de la présente ordonnance constitue un élément de la législation d'un pays quelconque indiqué plus haut, l'article 2 de cette ordonnance aura effet sous réserve des modifications suivantes:

a) il sera substitué aux références des paragraphes 1 et 2 au 27 septembre 1957, des références à la date suivante, c'est-à-dire:

(i) en ce qui concerne un pays mentionné dans l'annexe 1 de la présente ordonnance et qui n'est pas mentionné dans la colonne 1 de l'annexe 2 de la présente ordonnance et également en ce qui concerne un pays mentionné à la colonne 1 de l'annexe 2 lorsque la date inscrite dans la colonne 2 de ladite annexe en regard du nom de ce pays est une date antérieure à celle de l'entrée en vigueur de l'ordonnance y relative, il sera substitué la date d'entrée en vigueur de ladite ordonnance (c'est-à-dire la date à laquelle la loi a été étendue pour la première fois à ce pays);

(ii) en ce qui concerne tout autre pays mentionné dans la colonne 1 de l'annexe 2 de la présente ordonnance, il sera substitué la date inscrite dans la colonne 2 de ladite annexe en regard du nom de ce pays (c'est-à-dire la date à laquelle les dispositions de la loi ont été appliquées pour la première fois pour ce pays).

b) le paragraphe 3 sera omis, et

c) il sera substitué, à la référence du paragraphe 4 au 27 septembre 1957, une référence à la date d'entrée en vigueur de l'ordonnance y relative.

3. Dans les paragraphes 1 et 2 de la présente partie de la présente annexe, l'« ordonnance y relative » et la « date d'entrée en vigueur » de ladite ordonnance signifient respectivement, par rapport à un pays auquel s'étend la partie 1 de la présente ordonnance, l'ordonnance et la date mentionnées en regard du nom de ce pays dans les colonnes 2 et 3 de la partie 1 de la présente annexe.

ANNEXE 5

Pays dont les organisations sont protégées en ce qui concerne les émissions sonores

Pays	Date
Congo (Brazzaville)	21 mai 1964
Equateur	21 mai 1964
Mexique	21 mai 1964
Niger	21 mai 1964
Suède	21 mai 1964

ANNEXE 6

Pays dont les organisations sont protégées en ce qui concerne les émissions de télévision

Pays	Date
France	1 ^{er} juillet 1961
Suède	1 ^{er} juillet 1961
Danemark	1 ^{er} février 1962
Congo (Brazzaville)	21 mai 1964
Equateur	21 mai 1964
Mexique	21 mai 1964
Niger	21 mai 1964

ANNEXE 7

PARTIE 1

Ordonnances abrogées dans la législation du Royaume-Uni et des autres pays auxquels s'étend la partie I de la présente ordonnance

- Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) 1957
- Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Argentine) 1958
- Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Amendement) 1958

Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Amendement N° 2) 1958

Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Amendement) 1960

Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Amendement) 1961

Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Amendement N° 2) 1961

Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Amendement) 1962

Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Amendement N° 2) 1962

Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Amendement N° 3) 1962

Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Amendement N° 4) 1962

Ordonnance sur le droit d'auteur (Conventions internationales) (Amendement) 1963

PARTIE 2

Ordonnances abrogées dans la législation du Royaume-Uni

Ordonnance sur le droit d'auteur (émissions de télévision étrangères) 1961

Ordonnance sur le droit d'auteur (émissions de télévision étrangères) (Amendement) 1962

Note explicative

(La présente note ne fait pas partie intégrante de l'ordonnance, mais est destinée à en préciser la portée générale)

La présente ordonnance abroge les ordonnances mentionnées dans l'annexe 7 (c'est-à-dire les ordonnances assurant, au Royaume-Uni et dans les pays auxquels s'étend la loi sur le droit d'auteur de 1956, la protection des œuvres et autres objets originaires de l'étranger et du Commonwealth) et promulgue à nouveau, avec des modifications secondaires, les dispositions abrogées.

L'ordonnance tient également compte:

- a) de l'accession de la Finlande, de la Grèce et de la Norvège à la Convention universelle sur le droit d'auteur;
- b) du fait que Chypre, la Haute-Volta et le Congo (Léopoldville) ont adhéré, de leur plein droit, à l'Union de Berne;
- c) de la ratification par le Congo (Brazzaville), l'Equateur, le Mexique, le Niger et la Suède de la Convention de Rome pour la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, qui prévoit notamment la protection des phonogrammes et des émissions radiodiffusées.

L'ordonnance (sauf la partie II qui a trait exclusivement à la protection des émissions radiodiffusées) s'étend aux pays mentionnées dans l'annexe 4, soit les pays où la loi sur le droit d'auteur de 1956 est en vigueur, conformément aux Ordonnances en Conseil édictées en vertu de ladite loi.

ÉTUDES GÉNÉRALES

Evolution de l'art et droit d'auteur Examen de quelques problèmes d'actualité

(Première partie)

Sommaire

Introduction.

1. Dialectique de l'art.
2. Diverses voies de l'aventure artistique contemporaine.
 - a) Nouvelles attitudes artistiques.
 - b) Nouveaux moyens — machines.
 - (i) Machines « à créer ».
 - (ii) Machines — outils.
3. Quelques observations concernant la définition de l'objet de la protection du droit d'auteur.
 - a) Dispositions législatives.
 - b) Position de la doctrine.
 - (i) Condition de la concrétisation.
 - (ii) Condition de l'originalité.
 - c) Quelques cas de la pratique récente.
 - (i) Création artistique à l'aide d'ordinateurs électroniques.
 - (ii) « Objets sonores » et nouvelles techniques de composition musicale (musiques expérimentales).
 - (iii) Diverses applications de la technique aléatoire dans la création artistique.
4. Elargissement de la notion traditionnelle de publication.
 - a) Conceptions doctrinales et pratique législative.
 - b) Analyse des conventions internationales.
 - (i) Convention de Berne.
 - (ii) Convention universelle.
 - (iii) Convention de Rome (droits voisins).
 - c) Application des solutions traditionnelles aux cas nouveaux.
 - (i) Création artistique à l'aide d'ordinateurs électroniques.
 - (ii) Musiques expérimentales.
 - (iii) Formes dites aléatoires dans la création artistique.

Conclusion.

Bibliographie.

Introduction

L'essor considérable de la technique et des sciences exactes, leur intrusion toujours croissante dans la vie courante ont rendu et rendent perpétuellement nécessaire une adaptation du droit à des réalités de plus en plus mouvantes.

Le domaine du droit d'auteur a pu paraître plus longtemps que d'autres à l'abri de ce bouleversement, mais aujourd'hui la technique qui avait déjà totalement modifié l'aspect traditionnel de la diffusion des œuvres de l'esprit, intervient avec une ampleur de plus en plus grande dans le champ de la création artistique elle-même.

Des phénomènes nouveaux relevant des techniques extrêmement spécialisées peuvent s'insérer dans le processus de cette création artistique et lui donner un visage différent. Les juristes ne peuvent les ignorer, car de leur fait vont se trouver changées les données de nombreux problèmes et, par voie de conséquences, des solutions qu'il convient de leur apporter.

Certaines de ces solutions et même certaines notions juridiques jusque-là satisfaisantes risquent de se révéler désormais impropres.

Le présent article n'a d'autre ambition que de présenter aux juristes quelques-unes de ces situations nouvelles parmi les moins connues et dont l'intérêt nous semble certain à un moment où, dans de nombreux pays, sont envisagées la révision des lois sur le droit d'auteur ou même l'élaboration des lois nouvelles (pays africains notamment) et où l'on discute d'une révision de la Convention de Berne.

Sans doute, la complexité des questions soulevées nous a-t-elle obligé à développer plus qu'il n'est habituel dans un article à caractère juridique, l'aspect technique du problème, mais cette méthode nous est apparue indispensable à leur exacte compréhension. Les conséquences juridiques engendrées par les phénomènes nouveaux ainsi décrits sont nombreuses. Nous nous attacherons notamment à celle qui touche l'objet du droit d'auteur et la notion de publication, nous réservant d'examiner dans un prochain article les autres problèmes et en particulier les délicates questions de la collaboration dans la création artistique contemporaine, de la pluralité d'auteurs et de l'exercice des droits leur appartenant.

1. Dialectique de l'art

Depuis son apparition, l'art — de même que l'homme — est toujours en évolution. On souligne souvent à juste raison qu'une création artistique d'un type immuable ne serait plus un art.

L'artiste crée son univers à son gré et selon ses possibilités et ces « univers », déterminés par une époque et par différents facteurs culturels, sociaux et économiques, varient énormément dans le temps et dans l'espace. Malraux expose fort bien l'évolution fondamentale des arts en prenant comme exemple l'art pictural. L'artiste, après avoir exprimé d'abord ses dieux (art primitif) — explique-t-il — se met, avec la Renaissance et les Temps Modernes, à exprimer le monde (dans tous ses détails et son mouvement avec l'art baroque) pour aboutir à la grande révolution esthétique de la fin du XIX^e siècle à partir de laquelle l'artiste s'exprime lui-même, exprime son dieu intérieur: la peinture devient alors une peinture pure (le sujet est sorti de la peinture) et le sujet du tableau c'est la peinture elle-même, la forme et la matière¹).

Chaque discipline artistique se distingue par la spécificité de son langage. De plus, chaque discipline traverse de grandes étapes successives dans son évolution, qui ont leur apogée et leur décadence et peuvent durer même quelques siècles.

Prenons comme exemple la musique. Nous y pouvons facilement distinguer au cours des siècles passés, quatre gran-

¹ Cf. Clouzot Olivier, « Style et matière avec Roger Leenhardt », dans *RTF, Situation de la recherche 1960*, Paris, 1960, p. 142-150.

des périodes, se caractérisant successivement par la conception générale de la musique: mélodie, linéaro-polyphonique, harmonique et sonore²⁾ Les trois premières sont passées par un cycle d'évolution analogue, depuis leur cristallisation au sein de la conception précédente jusqu'à la phase de leur décomposition progressive. La quatrième, conception sonore, se formant au cours du XIX^e siècle, ne s'est présentée à nous sous sa forme pure qu'à l'époque actuelle. Il semble que nous nous approchons actuellement du moment de son apogée.

Qu'est-ce que la musique? Quelle est sa substance artistique et quels sont les moyens par lesquels se manifeste le talent de son compositeur? La réponse est différente dans le cas de chaque conception, ce qui prouve une évolution permanente et une métamorphose de la substance musicale. Citons ici quelques définitions de la musique, caractéristiques des conceptions ci-dessus mentionnées.

La musique, c'est tout d'abord la mélodie, l'art de la succession mélodique des sons (conception mélodique, p. ex. choral grégorien) et ensuite l'art de l'organisation de diverses lignes mélodiques indépendantes, qui se superposent (conception linéaro-polyphonique, p. ex. œuvres de Palestrina). De l'art de l'organisation des sons conformément aux lois mélodiques et harmoniques déterminées (conception harmonique, p. ex. œuvres de L. van Beethoven) la musique est devenue de nos jours tout simplement l'art de l'organisation de l'univers sonore, univers qui se compose de sons, de bruits et de silence (conception sonore, p. ex. œuvres de Cl. Debussy, E. Varese ou de J. Cage).

L'évolution de l'art n'empêche pas que les œuvres les plus diverses, représentant des conceptions et styles souvent même contradictoires, prennent place les unes à côté des autres.

Mentionnons ici à titre d'exemple les œuvres d'arts « figuratifs » et d'arts « non figuratifs », qui coexistent à l'époque actuelle. Rien n'indique pour le moment que les deuxièmes, malgré leur importance croissante, l'emporteront sur les premières ou vice versa.

Les termes employés ci-dessus exigent une explication. Il est universellement admis que l'expression « arts non figuratifs » détermine l'attitude de ces artistes plastiques qui ont abandonné la vision traditionnelle du monde qui voulait que l'on s'exprime dans les créations par la présentation avec les moyens artistiques d'objets ou de sentiments d'une façon « identifiable ». L'« art non figuratif » renonce donc consciemment à toutes significations formelles dues au souvenir d'objets naturels³⁾, se distinguant de cette façon de l'« art figuratif » qui nous présente les êtres vivants et les objets connus avec, souvent, un certain coefficient de déformation (comme moyen d'expression). L'« abstraction », en tant qu'attitude du créateur, a fait sa carrière et s'est imposée aussi dans d'autres domaines artistiques, surtout dans la musique⁴⁾.

²⁾ La conception de l'art est une notion beaucoup plus vaste que celle du style. Bien que certains auteurs supposent que la première conception de la musique était rythmique (la musique des tribus primitives est basée surtout sur l'élément rythmique) on donne la priorité historique — au sens moderne — à la conception mélodique.

³⁾ Degand Léon, *Langage et signification de la peinture*, 1956, p. 122; Bazaine Jean, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, 1953; Brion Marcel, *Art Abstrait*, 1956.

⁴⁾ L'abolition du système tonal, l'abandon de l'harmonie et même de la mélodie au sens traditionnel, en faveur des éléments purement sonores (timbre, intensité) et du rythme, équivaut en général au refus de l'« objet

L'expérience des vingt dernières années prouve que l'art entre actuellement dans une époque de « progrès » au sens scientifique. Le terme « progrès » employé dans ce contexte, n'a évidemment aucune valeur appréciative en soi. Il a été ici employé pour souligner le phénomène de la « scientification » et de la « technicisation » du processus de la création artistique⁵⁾.

Notre époque qui est celle du développement extraordinaire des sciences exactes, fut marquée par la théorie de la relativité d'Einstein, par la conquête de l'espace cosmique, par l'utilisation de plus en plus généralisée des cerveaux électroniques, la science et la technique sont devenues des facteurs déterminant notre réalité.

Les nouvelles conceptions philosophiques, les changements sociaux du dernier demi-siècle ainsi que les réussites scientifiques de cette période n'étaient pas non plus sans exercer une influence prépondérante sur l'attitude de l'artiste créateur. Ce dernier, désireux d'approfondir sa connaissance du monde, s'est tourné dans tous les domaines des beaux-arts, vers la recherche scientifique pure et même vers les spéculations philosophico-esthétiques, soit pour y puiser son inspiration, soit pour y trouver la justification de sa création, souvent déterminée comme « expérimentale ». Le terme « expérimentale » n'est pas abusif, car le créateur élabore actuellement de nouvelles techniques de création sur la base de pures méthodes scientifiques et a déjà des réussites très importantes⁶⁾.

A l'époque actuelle, il n'est donc plus possible d'attacher l'art à l'idée de beauté, ce fruit des valeurs bourgeoises du XIX^e siècle et d'accepter p. ex. la définition de la musique jusqu'à présent si répandue, qui est: « l'art d'organiser les sons d'une façon agréable à l'oreille »⁷⁾. La conception « art = beauté » et celle de « l'art pour se reposer » n'est devenue pour un très grand nombre d'artistes qu'une expression de la « paresse intellectuelle ». On l'a remplacée par la conception de l'art moderne, dispensateur d'« objets à penser », ou même de l'« art scientifique »⁸⁾.

Qu'il me soit permis de citer ici les mots d'un homme aujourd'hui octogénaire mais artiste toujours très jeune, une des plus grandes personnalités de notre époque, Pablo Picasso: « Je suis fier de le dire, je n'ai jamais considéré la peinture comme un art de simple agrément, de distraction; j'ai voulu par le dessin et la couleur, puisque c'étaient là mes armes, pénétrer toujours plus avant dans la connaissance du monde et des hommes »⁹⁾.

A la lumière des considérations ci-dessus exposées, il nous devient difficile de partager l'opinion des nombreux historiens de l'art et juristes, qui opposent l'art à la science, et surtout l'opinion de l'éminent juriste italien Valerio de Sanctis qui, dans le fort intéressant article intitulé: « De la nature

identifiable » dans les arts plastiques; p. ex. compositions de: Varese, *Ionisation* (1931), ou Xenakis, *Metastasis* (1953-54), considérées aujourd'hui comme les classiques de la musique contemporaine.

⁵⁾ Moles A., « Création artistique et mécanisme de l'esprit », dans *Ring des Arts*, 1960, p. 36-47, 46.

⁶⁾ P. ex. œuvres de musique concrète, musique électronique, musique stochastique, etc., cf. ci-après p. 227 (Note 31) et p. 229 et 230.

⁷⁾ Voir toutes les encyclopédies, Larousse y compris.

⁸⁾ Xenakis I., *Musiques formelles*, Paris 1963, p. 212.

⁹⁾ Interview publiée par *New Masses*, octobre 1944, cité selon van Lier Henri, *Les Arts de l'espace*, Paris 1959, p. 7.

juridique du droit d'auteur » déclare que : « dans l'art contrairement à la science et la technique, *il n'y a pas de " progrès ", il n'y a pas d'évolution* (souligné par BN) d'une production antérieure à celle qui vient après... »¹⁰).

2. Diverses voies de l'aventure artistique contemporaine

a) Nouvelles attitudes artistiques

Dans le présent paragraphe, nous voudrions examiner de plus près quelques-unes parmi les attitudes artistiques nouvelles qui peuvent poser, par leur caractère particulier, des problèmes juridiques nouveaux.

L'artiste contemporain cherche à exprimer par des moyens nouveaux la nouvelle substance : le dynamisme de notre époque, le principe de la relativité, de l'instabilité et du mouvement perpétuel, et les autres problèmes qui se posent devant l'homme d'aujourd'hui.

Il y arrive grâce à la synthèse d'idées, de formes et de méthodes propres à d'autres genres artistiques, à la philosophie ainsi qu'aux sciences exactes et techniques.

Les essais de synthèse se présentent à l'époque actuelle sous des formes les plus variées, p. ex. :

- synthèse des différents genres artistiques :
 - peinture-sculpture (diverses « peintures-objets » ayant des formes hybrides);
 - sculpture et musique (sculptures musicales)¹¹;
 - musique, théâtre et pantomime; p. ex. œuvres conçues conformément à la conception du « théâtre instrumental »¹²;
- synthèse des arts des sciences exactes et sciences techniques :
 - œuvres plastiques, sciences exactes et sciences techniques; p. ex. œuvres présentées dans le cadre de l'exposition « Nouvelle Tendance »¹³;
 - musique, sciences exactes et sciences techniques; p. ex. la musique dite électronique et la musique dite stochastique¹⁴.

L'artiste nous donne sa vision du monde en évolution et en mouvement perpétuel dans tous les domaines de l'art, même ceux qui sont les plus statiques par la nature des choses.

Dans les arts plastiques, par exemple, nous avons entre autres :

- les mobiles de Calder, structures composées de minces plaques d'aluminium, reliées par des chaînettes ou des tiges d'acier en équilibre instable, que le moindre ébranlement met en mouvement¹⁵;

- diverses « œuvres-objets plastiques » qui, grâce à des surfaces écrans, à des projections lumineuses de reliefs mécaniques et mobiles, à des moteurs externes ou aux déplacements des spectateurs eux-mêmes, grâce enfin à des procédés optiques changeant les formes et les couleurs, rendent possible la vision de plusieurs formes simultanées en continuelle évolution¹⁶).

On essaye de créer la sensation du mouvement même dans la peinture sous sa forme pure; mentionnons ici :

- les recherches aujourd'hui déjà classiques de P. Picasso, dont la découverte essentielle fut la vision simultanée des angles externes et internes d'un objet représenté picturalement (les visages aperçus à la fois de face et de côté);
- certaines expériences du « Pop Art » américain et surtout,
- les récents tableaux inspirés par l'idée des « Comic Strips »¹⁷).

Dans les œuvres dont la perception s'échelonne dans le temps, l'idée de l'instabilité et de l'évolution perpétuelle est souvent soulignée à l'aide de la technique de création dite « aléatoire ».

Le terme « technique aléatoire », lui-même très courant et même en vogue depuis quelques temps, est assez imprécis. Il couvre toutes sortes de situations diverses, où le créateur :

1° laisse à l'interprète, au moment de l'interprétation de son œuvre par ce dernier, ou bien à l'individu qui perçoit directement l'œuvre,

- a) le libre choix entre diverses combinaisons dans l'agencement des parties composantes, prévues et notées par lui d'une façon précise avec des signes traditionnels et considérées comme équivalentes;
- b) la possibilité de modifier, à son gré, les rapports entre les éléments fondamentaux de l'œuvre déterminée par le créateur (p. ex. hauteur, durée et intensité dans la musique);

2° introduit le hasard,

- a) soit dans le choix des matériaux avec lesquels l'œuvre est créée;
- b) soit dans l'interprétation de son œuvre, conçue d'une façon très générale et exprimée sous la forme d'un scénario rudimentaire, d'une partition-scénario ou tout simplement d'un schéma;
- c) soit enfin dans le processus de création lui-même; p. ex. composition d'une œuvre musicale à l'aide de cerveaux électroniques.

¹⁰ Publié en italien dans *Il Diritto di Autore*, 1961, n° 1, et en français dans *Inter-Auteurs* n° 146, 1962, p. 1-32, 28.

¹¹ Les « sculptures musicales » des Frères Baschet, tout en se distinguant par leurs belles formes plastiques, constituent en réalité de nouveaux instruments musicaux, employés déjà pendant des concerts publics. Elles permettent de créer, de modeler et d'irradier dans l'air les sons intérieurs des métaux. — Cf. catalogue de l'exposition *Les sculptures musicales des Frères Baschet*, organisée au printemps 1964, dans le Musée du Louvre, Pavillon de Marsan, à Paris.

¹² Cf. ci-après, p. 226 et 227.

¹³ Cf. ci-contre.

¹⁴ Cf. ci-après, p. 227, 229 et 230.

¹⁵ P. ex. le célèbre « Mobile » de Calder exposé devant la Maison de l'Unesco, à Paris.

¹⁶ Exposition « Nouvelle Tendance », organisée au Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, au printemps 1964, nous a donné les preuves du renouvellement des matériaux et des formes, aussi bouleversant que révolutionnaire. Cf. catalogue de l'exposition avec introduction de Michel Fare, contenant de nombreuses illustrations accompagnées d'un commentaire détaillé.

¹⁷ Par un déroulement ou par un cloisonnement de scènes picturales successives, accompagnées souvent — sur la même toile — d'un commentaire calligraphié (élément littéraire), le peintre raconte dans ces tableaux, inspirés par l'idée des « Comic Strips », l'histoire de personnages romanesques ou même de sujets plus abstraits. Il s'approche de cette façon de l'art narratif en introduisant dans le contexte pictural le sens de la durée et du mouvement. Cf. catalogue de l'exposition *Mythologies Quotidiennes*, organisée en été 1964 dans le Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, p. ex. tableaux de Foldes.

Dans le premier cas, nous ne pouvons pas parler du hasard au sens strict du mot. Souvent l'œuvre est parfaitement déterminée, bien qu'elle ne soit jamais en réalité, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre.

L'application d'une telle technique a pour but la création de l'impression que l'œuvre, même rigoureusement conçue et écrite ou exprimée d'une autre façon, « s'invente » à mesure qu'elle est interprétée et entendue ou tout simplement perçue. De plus, elle crée l'apparence d'un effort commun de création de la part de l'auteur et de l'interprète ou de l'individu qui perçoit l'œuvre¹⁸). Ce genre de création exige donc une attitude active de l'interprète et quelquefois même de la personne-récepteur direct (cas d'œuvres littéraires et plastiques).

Il existe des œuvres, surtout musicales, où l'apport de l'interprète est plus grand encore (point 1° b) ci-dessus), ce dernier ayant aussi la possibilité de décider de l'agencement de certains paramètres du son dans le cadre d'une séquence (p. ex. structure rythmique¹⁹) et même mélodique et rythmique²⁰).

Le hasard²¹) peut se manifester tout d'abord dans le matériau même avec lequel l'œuvre est créée et dans les modes de sa présentation ou son exécution par l'artiste interprète. Nous pouvons trouver des exemples dans les « aventures » du « dadaïsme » et du « surréalisme » et surtout dans certaines récentes compositions musicales.

Commençons par l'américain John Cage, célèbre compositeur d'avant-garde qui entama ses recherches de matériaux nouveaux dans le domaine purement sonore en créant le « piano préparé »²²).

Dans les phases ultérieures de son activité il est allé beaucoup plus loin, en choisissant pour ses compositions des sources de sonorités tout à fait insolites. Parmi les œuvres de ce genre, citons comme exemple ses *Imaginary Landscapes*

¹⁸) Telles sont p. ex. les compositions musicales dans lesquelles l'interprète doit choisir à son gré l'ordre dans lequel il veut jouer les séquences déterminées. La forme définitive de l'œuvre est donc laissée au choix et au goût de l'interprète, dans les limites autorisées par l'auteur et sous la réserve d'une certaine logique dans l'enchaînement des temps et des intensités, p. ex. œuvres de Stockhausen, Etude XI, n° 4, pour piano, de 1957; Boulez, Troisième sonate pour piano (version de 1958). — Il y a aussi des cas d'application de la technique aléatoire dans le domaine littéraire; p. ex. *Poème Aléatoire*, de Quenneau, publié en France il n'y a pas longtemps de la façon suivante: chaque vers (ligne) du poème est disposé l'un au-dessous de l'autre sur le recto de chaque page, laquelle est découpée de manière à les séparer. Les bandes ainsi obtenues peuvent être feuilletées selon la fantaisie du lecteur. Chaque vers (ligne) du poème est conçu de telle façon que, quelle que soit leur rencontre, ils forment un ensemble poétique ayant un vague sens sémantique. — Dans le domaine des arts plastiques on rencontre les « œuvres de l'esprit-objets » dans lesquelles le spectateur peut déplacer à son gré, mais dans certaines limites leurs parties composantes ou leurs éléments fondamentaux et décider de leur agencement temporaire.

¹⁹) Lutoslawski W., Trois poèmes de Henri Michaux, de 1963 (Prix du Fond international Kusnevitzy, USA, 1964).

²⁰) P. ex. Cage John, Concert pour piano et orchestre (1957-58).

²¹) On s'intéresse depuis très longtemps au problème du hasard qui, en tant que moyen nouveau d'expression et de construction, ouvre devant le créateur de larges horizons. Citons les antiques traités chinois (p. ex. *Livre de divination*, I. Ching), ou bien les méthodes de composition par le jeu de dés du commencement du 18^e siècle, dont une est officiellement attribuée à W. A. Mozart. Cf. Moles, *Musique expérimentales*, 1960, p. 93.

²²) Il a modifié la « sonorité des cordes en leur adjoignant diverses préparations » avec des matériaux variés, comme le caoutchouc, le métal et le bois. Ces matériaux, judicieusement placés à telle longueur de la corde vibrante, modifient totalement le son résultant, soit en timbre, soit en amplitude... — Cf. *Encyclopédie de la musique*, Paris, Ed. Fasquelle, 1958, tome I, « John Cage par P. B. » (Pierre Boulez), p. 474, et aussi Cage J., *Silence*, Wesleyan University Press (USA).

pour divers moyens sonores dont *Imaginary Landscape No. 4* de 1951, pour 12 postes de radio(!), 24 musiciens et le chef d'orchestre. Dans cette œuvre d'une durée de 4 minutes, le son est fourni, entre autres, par les émissions fortuites des diverses chaînes de diffusion existantes²³).

Dans leurs recherches des sonorités basardées, les compositeurs contemporains ont d'ailleurs des prédécesseurs, les propagateurs de l'art futuriste d'il y a cinquante ans²⁴).

La devise « tout est possible » correspondant à la devise surréaliste « pourquoi pas », pousse évidemment très loin les partisans de la recherche du hasard dans l'art et les amène à la concrétisation de leurs idées artistiques sous la forme d'un scénario très rudimentaire, d'une partition-scénario ou tout simplement d'un schéma.

Cette attitude artistique, surtout sous sa forme modérée (p. ex. le Cinéma Vérité)²⁵) ou certaines représentations chorégraphico-pantomimiques aléatoires²⁶) a été accueilli par le grand public très favorablement et avec un grand intérêt. On peut même supposer sa popularisation rapide dans le monde. Mais il existe d'autres réalisations plus insolites, surprenant les uns, choquant les autres. Mentionnons ici à titre d'exemple deux œuvres d'avant-garde, d'une tendance déterminée comme *théâtralisation du jeu instrumental* par le compositeur Mauricio Kagel, à cause de la synthèse du jeu instrumental et de la représentation théâtrale²⁷). Toutes les deux ont figuré plusieurs fois dans les programmes de concerts organisés dans le cadre des festivals de la musique contemporaine, manifestations très sérieuses et d'une grande renommée.

La première est une composition du pasteur protestant allemand Schnebel, intitulée *Visible Music* et destinée pour deux interprètes: l'instrumentiste (les sources sonores-instruments n'étant pas précisées) et le « chef d'orchestre »²⁸).

La nouveauté de cette composition consiste dans une étude du processus de communication réciproque entre les deux interprètes pendant la représentation-exécution publique de l'œuvre²⁹) et dans le soulèvement de la valeur suggestive du

²³) Citons aussi son autre composition, éditée en 1960 chez Peters (n° du catalogue: 6.703) et intitulée: *Cartridge Music for amplified « small sounds » also amplified piano or cymbal, any number of players and loud-speakers*. — Cette œuvre est un exemple de la nouvelle technique de création des sonorités-bruits, actuellement très répandue et déterminée comme: « technique de micro-contacts ». Elle consiste dans l'emploi d'amplificateurs électriques actifs et de petits microphones collés aux objets matériels de différentes sortes, qui servent à susciter les oscillations d'un corps sonore quelconque (p. ex. les cordes du piano) par différentes manipulations. Les amplificateurs renforcent et transmettent les micro-bruits obtenus de cette façon à des hauts-parleurs, qui les distribuent dans l'espace (stéréophonie). C'est donc une sorte de technique « semi-électronique vivante ».

²⁴) Manifeste de Luigi Russolo, *L'art des bruits*, 1913.

²⁵) Série de films de court et moyen métrage, présentés par le Ciné-Club; Maison de l'Unesco, Paris, au cours des dernières années. Un sujet général ou une idée étant imposée sans précisions du développement de l'action, du dialogue, etc, les acteurs et l'opérateur ont la liberté totale dans leur activité.

²⁶) Les représentations parisiennes de la Compagnie de danse de M. Cunningham de New York, dont John Cage est le directeur musical. Paris, juin 1964, Théâtre de l'Est Parisien (TEP).

²⁷) Kagel M., « Le théâtre instrumental », dans *La musique et ses problèmes contemporains*, Collection Cahiers Renaud-Barrault, n° 41, Paris, 1963, p. 285-299.

²⁸) La *Visible Music* de Schnebel fut présentée pour la première fois au public parisien, le 5 mai 1964, pendant le concert de la Musique Nouvelle, organisé par le Centre américain des étudiants et artistes, 261, bd. Raspail.

²⁹) Distinction terminologique représentation publique — exécution publique, cf. Nawrocki, « Notion de représentation ou exécution publique et droit d'auteur », dans *Inter-Auteurs*, n° 148, 1962, p. 259-278.

geste humain. Aucun des paramètres du son (hauteur, durée, intensité) n'est précisé d'une façon absolue, la partition étant remplacée par un dessin-schéma sans signes traditionnels (notes), accompagné d'une longue explication relative aux divers moyens non conventionnels de déchiffrement du dessin-schéma, de son interprétation visuelo-sonore, aux attitudes possibles des artistes interprètes, etc. C'est donc une sorte d'improvisation d'ordre supérieur où l'élément visuel joue un rôle prépondérant et quelquefois même remplace ou complète les effets sonores.

La deuxième « œuvre musicale » c'est tout simplement *Poème pour des tables et des chaises* de l'américain La Monte Young³⁰). Dans sa « partition-scénario », rien n'est indiqué pour l'interprétation, en dehors de la façon matérielle de traiter les « instruments » et la succession temporelle des entrées.

Friderick Rzewski, pianiste et compositeur, un des piliers de cette tendance, à qui l'on avait demandé un jour si une œuvre de ce caractère peut être encore considérée comme de la musique, aurait répondu en travestissant les mots du célèbre écrivain américain Henry Miller, ami de Salvador Dalí :

« Certainement elle l'est et elle ne l'est pas. Sûrement ce n'est pas le travail d'un hydraulicien ni celui d'un ingénieur des chemins de fer, ce n'est ni du hockey, ni le jeu de puce. Après avoir catalogué tout ce qui ne constitue pas une nouvelle œuvre d'art ou bien une nouvelle forme, on arrive à préciser d'assez près ce qu'est cette musique. » (!)

Diamétralement opposée à l'attitude de Cage, Kagel, Rzewski et autres, est celle d'un créateur-savant qui fait bénéficier l'art de tout ce que les sciences exactes (logique, mathématique, acoustique, physique nucléaire, cybernétique, etc.) peuvent lui apporter. L'observation scientifique permet d'atteindre ce qui, dans l'art, est normalement imperceptible. Un domaine donné de l'art devient, selon cette conception, une science, sans être toutefois dépouillé de ses éléments artistiques et purement humains. Citons ici à titre d'exemple les deux noms d'artistes-créateurs de tempéraments très différents : celui de Iannis Xenakis, architecte, mathématicien et musicien, créateur de la musique stochastique³¹) et celui de Pierre Schaeffer, philosophe, technicien et musicien, l'un des créateurs de la musique concrète, qui se considère surtout comme « chercheur scientifique ».

Les recherches sur le hasard, menées dans les différents domaines de la science et des arts, ont conduit Xenakis à concevoir dans la musique des formes mobiles régies par les lois générales de la probabilité³²), appliquées à un nombre suffisamment grand de notes, pour que les lois des grands nombres puissent être satisfaites et conduisent finalement à un déter-

minisme relatif³³). Xenakis ne supprime pas le hasard mais l'introduit au moment où il le souhaite, pendant le processus de création, avant l'établissement de la partition définitive de l'œuvre.

Il considère qu'on peut arriver dans le processus de la création dans tous les domaines des arts, à une formalisation et à une axiomatisation de la pensée artistique, comparable à celles qui ont traversé les sciences. Ceci détermine évidemment les phases de base successives du processus de création d'une œuvre artistique et le caractère de la technique de création.

La création d'une œuvre, conformément à une telle conception générale, exige des calculs mathématiques extrêmement complexes. Il est donc tout à fait normal que, depuis quelques années, Xenakis se serve dans son travail de composition de calculateurs électroniques de grande puissance³⁴).

Selon Pierre Schaeffer, la « musique devrait emprunter sa discipline à la fois au philosophe, au technicien et au musicien proprement dit »³⁵). Il recherche le renouvellement du langage musical par l'analyse scientifique des phénomènes sonores concrets dans leur isolation, possible grâce à l'invention du magnétophone, ainsi que par l'approfondissement de la connaissance rationnelle des lois de leur assemblage. C'est pourquoi il préconise les recherches en vue de l'établissement de la définition même de « l'objet sonore », son classement et sa description. Pierre Schaeffer se sert donc aussi d'une méthode purement scientifique dans la création artistique, et de certaines machines, non pour faire les calculs mathématiques compliqués, mais pour modéliser électroniquement la matière sonore.

b) Nouveaux moyens — machines

Dans la suite de nos considérations nous voudrions limiter notre examen à deux problèmes concernant successivement :

- la possibilité de confier aux ordinateurs électroniques, totalement ou partiellement, le processus de la création artistique;
- la création du nouveau monde sonore à l'aide de certaines machines électroniques traitées comme outils (techniques de la musique concrète, de la musique électronique et de la « tape music »).

Le mot « machine » ne désignera donc ni les machines électroniques d'exécution musicale (p. ex. « ondes Martenot ») ni les éléments moteurs incorporés dans la structure de l'œuvre plastique afin d'y créer le mouvement, ni enfin les installations techniques servant à la diffusion en masse des œuvres de l'esprit (p. ex. la radio).

(i) Machines « à créer »

Le développement de la technique et la popularisation des ordinateurs électroniques ouvrent des perspectives jusqu'à présent inconnues. Parmi les problèmes nouveaux qui se

³⁰) Représentée publiquement à l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Cf. Kagel M., *op. cit.*, p. 291-292.

³¹) Xenakis Iannis, Grec d'origine, collaborateur de l'architecte Le Corbusier, a créé le Pavillon Philips de l'Exposition Internationale de Bruxelles 1958. Cette architecture a été inspirée par la conception de son œuvre musicale *Metastasis* (1953-54). — Xenakis a baptisé sa musique par le terme « stochastique », parce qu'elle se base sur les « lois du passage de l'ordre parfait au désordre total d'une manière continue ou explosive ». Le mot « stochastique » provient du grec et signifie « tendu irrésistiblement vers un but ». — Il est évident qu'on ne retrouve pas chez lui les éléments fondamentaux d'une œuvre musicale : mélodie, harmonie, rythme, sous leur forme traditionnelle. Au lieu de se référer à une esthétique déterminée, Xenakis invente et construit ses propres règles.

³²) Lois de Laplace et Gauss, loi de Poisson — événements rares, etc.

³³) Xenakis I., *Musiques formelles*, Paris 1963, p. 40 et suiv.; — Philippot, « La musique et les Machines », dans *RTF, Situation de la Recherche 1960*, Paris, Flammarion, p. 274-292, 286.

³⁴) Xenakis, *op. cit.*, p. 33 et suiv.

³⁵) « Vers une musique expérimentale », sous la direction de P. Schaeffer, *La Revue Musicale*, numéro spécial, Paris, 1957; Schaeffer P., Moles A., *À la recherche d'une musique concrète*, Paris 1952; Moles, « Musique expérimentale », *op. cit.*

posent en conséquence, deux nous intéressent particulièrement :

- comment un processus de composition peut ou pourrait être confié (totalement ou partiellement) à des machines?
- est-ce que ce procédé provoque le transfert des responsabilités de l'homme à la machine?

L'ordinateur électronique, ce mystère qui est à la base des changements révolutionnaires de notre époque, ne fait qu'imiter l'être humain dans son travail de calcul, de comparaison ou de classement. L'adage « un problème bien posé est à moitié résolu », est plus actuel que jamais dans le cas de cette machine, qui n'est qu'un assemblage d'un très grand nombre d'éléments extrêmement simples au fond.

Empruntons auprès de M. Jacques Barraud, spécialiste dans le domaine de la cybernétique, les quelques explications techniques nécessaires :

« Schématiquement un ordinateur est constitué d'une mémoire centrale en liaison constante avec une unité de calcul et des unités dites d'entrée/sortie, le tout supervisé par un organe de programme, chargé de coordonner l'ensemble des autres organes. La mémoire, fondamentalement différente de la mémoire humaine, notamment par son extrême docilité tant pour apprendre que pour oublier (en terme de métier, tant pour enregistrer que pour effacer), est généralement constituée d'éléments magnétiques, caractérisés par deux intensités stables [...]. Suivant les besoins, suivant les intentions de l'utilisateur, ces deux intensités s'appellent : 'plus et moins', 'zéro et un', 'oui et non'. »³⁶⁾

L'ordinateur électronique ne crée rien tout seul; il a besoin d'un minimum d'ordre pour transformer le monde du chaos en organisation perceptible. Le minimum de règles (règles de composition)³⁷⁾, traduites dans le langage adapté à la structure de la machine, et l'ensemble des instructions concernant l'ordre des opérations successives, les modes de leur exécution, etc., constitue le *programme*, dit aussi l'*organigramme*.

Le *programme*, dont l'élaboration minutieuse est extrêmement difficile et longue, doit donc être considéré comme un *produit du cerveau humain* qui peut avoir une valeur économique déterminée.

Se trouvant devant un grand éventail de solutions, la machine résout un problème de calcul et même de logique à l'aide d'une « donnée supplémentaire » (un nombre pris au hasard) qui est ajoutée à celles du programme. De cette façon, le choix dans le nombre immense de tous les chemins possibles, s'effectue avec le concours de l'aléa. Le hasard est donc introduit consciemment par l'homme dans le processus même de la création artistique.

³⁶⁾ Barraud Jacques, « Musique et ordinateur », dans *La Revue Musicale Carnet Critique*, n° 257/1963, p. 9-12, 10. — Ajoutons aussi que la puissance de l'ordinateur est évidemment en fonction de la rapidité des transferts d'informations à l'entrée et à la sortie, de la vitesse de calcul et de sa capacité, c'est-à-dire du nombre des éléments composant son cerveau. Les ordinateurs peuvent se servir de cartes perforées, de bandes perforées ou même de bandes magnétiques.

³⁷⁾ Le « minimum de règles de composition » signifie ici un certain nombre de contraintes, présentées à la machine sous la forme de règles d'exclusion et de règles d'obligation.

Tenant compte des expériences qui nous sont connues, expériences ayant lieu surtout dans le domaine de la musique³⁸⁾, nous pouvons distinguer deux manières principales de composition musicale à l'aide des ordinateurs électroniques, se distinguant entre elles par le degré de complexité et d'originalité³⁹⁾.

La première se caractérise par « le soin d'imiter des systèmes de composition, déjà pratiqués par d'autres hommes et dont on a pu codifier les règles en examinant les œuvres antérieures »⁴⁰⁾.

On souligne que, avec le programme basé sur la codification rigide des règles découlant des œuvres existantes, la machine ne peut donner aucune création vraiment originale, au sens esthétique et non formel; elle peut servir au plus à nous apprendre un certain nombre de faits.

Les expériences des américains Hiller et Isaacson prouvent l'utilité exceptionnelle de l'ordinateur électronique pour des recherches musicologiques très poussées.

La très large liberté dans le choix du « minimum de règles de composition » peut toutefois donner l'apparence d'originalité dans les résultats obtenus⁴¹⁾.

La façon dont on se sert du programme dans la phase finale du processus de création est d'une grande importance. L'idée d'une utilisation commerciale du programme par n'importe quelle personne tierce peut avoir des conséquences irréversibles et même fatales⁴²⁾. N'oublions pas qu'il est possible d'obtenir facilement à partir du même programme sans connaissance des règles de composition ni de la technique, une quantité illimitée de résultats, c'est-à-dire des œuvres musicales à la forme et au style déterminés, mais chacune originale du point de vue formel⁴³⁾.

Le problème de l'apprenti sorcier peut donc se poser dans toute sa gravité dans la réalité et l'homme peut se trouver submergé par la profusion de créations artistiques de ce genre, de qualité très inégale.

La deuxième manière de composition musicale à l'aide de l'ordinateur électronique consiste dans :

- les recherches de nouvelles règles esthétiques, de nouvelles formes d'organisation de sons et de leur constitu-

³⁸⁾ On souligne récemment aussi la possibilité de traduire d'une langue à l'autre à l'aide de machines électroniques, de composer des poèmes (sonnets de Quenneau) et même des œuvres plastiques.

³⁹⁾ Philippot M. P., « La musique et les machines », dans *RTF, Situation de la Recherche 1960*, op. cit., p. 274-292, 276.

⁴⁰⁾ P. ex.: une œuvre musicale de Hiller et Isaacson, composée à l'aide d'un ordinateur électronique dénommé « Illiac », et intitulée *Illiac Suite for Strings Quarter* (1955-56); cf. Hiller and Isaacson, *Experimental Music — Composition with an Electronic Computer* (1959).

⁴¹⁾ Surtout dans le domaine des musiques « sérielles » et « légères », ce genre d'œuvres musicales se prêtant particulièrement bien à cette manière de composition.

⁴²⁾ Comme nous le propose le compositeur P. Barbaud qui, parlant du « compositeur artificiel », présume « un bel avenir à cette forme de production automatique », et souligne surtout « les besoins véritablement industriels du cinéma et de la sonorisation commerciale »; cf. Barbaud P., « Musique Algorithmique », dans *Esprit, Nouvelle Série, Musique Nouvelle*, n° 1 (1960), p. 92-97; « Le compositeur artificiel » dans la *Revue de la Mécanographie*, n° 194, décembre 1963, p. 940-941; et *Bull et la Musique*, « Le Compositeur artificiel », prospectus publicitaire (abondamment illustré).

⁴³⁾ Cette personne tierce serait seulement obligée de décoder les résultats obtenus de la machine ou de brancher l'ordinateur électronique sur l'instrument appelé synthétiseur (convertisseur) du son, qui est susceptible de traduire automatiquement les résultats codés en signaux sonores synthétiques, d'origine électro-acoustique, et de les enregistrer sur une bande magnétique, prête à une reproduction sonore immédiate.

tion en tant qu'« objets sonores », recherches qui doivent s'exprimer surtout dans une élaboration spéciale du « minimum de règles de composition » (travaux effectués à l'aide d'une « machine imaginaire » de l'esprit humain);

— la participation active et personnelle d'un compositeur — être vivant, dans les différentes phases du processus de création à l'aide de l'ordinateur électronique (préparation du programme, son utilisation par le choix des données supplémentaires, etc.), et surtout dans la phase finale par:

— le choix de certaines solutions parmi celles proposées par la machine.

— l'agencement effectué au cours des travaux de décodage des résultats,

— l'élaboration de la forme définitive — unitaire de l'œuvre,

au lieu de l'acceptation automatique de l'ensemble de la solution hasardée, proposée par la machine.

Telle est exactement l'attitude de Iannis Xenakis qui considère que:

« Le rôle du compositeur actuel se trouve *complété* (souligné par BN) d'une part par son évolution sur un niveau plus élevé, celui de l'invention de schèmes (anciennement des formes) de l'exploration des limites de ces schèmes, et d'autre part, par celui de la synthèse scientifique des moyens nouveaux de la fabrication et de l'émission des sons qui doivent à courte échéance englober tous les anciens ou récents moyens de la lutherie instrumentale et électromagnétique à l'aide, par exemple, de convertisseurs analogues déjà utilisés dans les études des communications par N. Guttman, J. R. Pierce et M. V. Mathews des Bell Telephone Laboratories de New York. »⁴⁴⁾

Et il expose ensuite que:

« Le programme, c'est-à-dire la liste des opérations séquentielles qui constituent la forme musicale nouvelle, est une objectivation de cette forme. Le programme peut, par conséquent, être expédié à n'importe quel point de la terre qui possède des cerveaux de type semblable et être exploité par n'importe quel compositeur pilote. [...] Du fait de certaines incertitudes introduites dans le programme, un compositeur pilote peut imprimer sa propre personnalité dans le résultat sonore qu'il obtiendra. »⁴⁵⁾

Pour finir, il est très important de souligner que deux cerveaux (ordinateurs électroniques), de types différents, utilisant le même programme et la même « donnée supplémentaire » ne fournissent pas des résultats identiques, chaque machine (ou plutôt le groupe de machines) ayant sa propre « personnalité ».

(ii) Machines — outils

L'élaboration des nouvelles techniques de composition à l'aide des machines électroniques a été possible grâce aux recherches scientifiques menées dans les laboratoires d'acoustique et grâce à la constatation que:

— tous les aspects du matériau sonore (durée, hauteur, intensité) peuvent être déterminés de façon adéquate et que

— un signal sonore quelconque peut être transformé d'une façon illimitée à l'aide de machines électroniques, conséquences de l'invention du magnétophone.

La musique concrète et la musique électronique, sous leur forme pure se caractérisent par les mêmes trois étapes théoriques dans le processus de création:

1° fixation sur le support matériel du phénomène sonore — matériau de base de la composition dit « objet sonore »⁴⁶⁾,

2° sa préparation et transmutation⁴⁷⁾ par toutes sortes de manipulations possibles, agissant sur l'intensité des sons, leur durée, leur hauteur, leur timbre, etc., et enfin

3° composition d'une œuvre par l'assemblage des résultats de toutes ces manipulations précédentes dans les formes musicales, constructives (au moyen de coupages, collages, etc.) et leur matérialisation par la fixation, définitive cette fois, sur le support matériel.

Il existe toutefois entre ces deux types de musique un point de divergence fondamental.

La musique concrète se sert de n'importe quel matériau sonore « concret et vivant », enregistré toujours à l'aide de microphones sur le support matériel⁴⁸⁾. Par contre, la musique électronique fait exclusivement usage des sons d'origines électro-acoustique créés par des générateurs⁴⁹⁾. Elle effectue donc la synthèse de la matière sonore sans passer par la phase acoustique (microphone), en combinant seulement, grâce à l'électronique, ses composants analytiques qui peuvent se réduire à des fréquences pures, dosées chacune en intensité et évoluant en fonction du temps⁵⁰⁾.

Il faut encore mentionner le troisième type dit « *Tape Music* » (musique pour bande magnétique)⁵¹⁾. Elle consiste, selon M. Luening, dans le traitement électronique des sons produits par des instruments musicaux, afin de mettre en valeur de nouvelles relations acoustiques et créer une matière sonore nouvelle, étrange et utilisable d'une façon musicale parfaite.

Comme exemple, citons une des premières compositions conçues dans cet esprit, *Concerto pour flûte sur bande*, de Luening et Ussachevsky, dans lequel les auteurs jouaient sur

⁴⁶⁾ L'« objet sonore » est donc un matériau musical choisi ou créé, confectionné ou préfabriqué, enregistré sur bande et emmagasiné à des fins compositionnelles. On distinguera donc les objets sonores:

— naturels (sons et bruits), c'est-à-dire prélevés dans la famille des phénomènes sonores naturels avec un minimum relatif de distorsions, — artificiels, c'est-à-dire provenant d'un signal en général électrique produit par des appareils, et enregistrés.

⁴⁷⁾ Les préparations sont des manipulations dans lesquelles l'origine de l'objet sonore demeure identifiable, tandis que les transmutations changent la texture du spectre sonore lui-même.

⁴⁸⁾ Citons comme exemple la *Symphonie pour un Homme Seul*, de P. Schaeffer et P. Henry (1949-50) ou *Le Microphone bien Tempéré* de P. Henry (1950-51).

⁴⁹⁾ P. ex. *Poème Electronique* de E. Varese, écrit pour l'Exposition internationale de Bruxelles 1958.

⁵⁰⁾ Eimert Herbert, « Musique Electronique », dans *Vers une musique expérimentale*, op. cit., p. 45-49; Schaeffer P., « L'art et les Machines », polycopie dans *Étapes* n° XIII des Cahiers de la recherche de la RTF, Paris, p. 22 et suiv.

⁵¹⁾ Les pionniers de ce type de musique né aux États-Unis, étaient les professeurs Luening et Ussachevsky de l'Université de Columbia de New York; Ussachevsky Wladimir, « *La Tape Music aux États-Unis* », dans *Vers une musique expérimentale*, op. cit., p. 50-55; Ussachevsky Wladimir, « *Notes on a Piece for Tape Recorder* », dans le *Musical Quarterly*, 1960. N° 46, p. 202 et suiv.

⁴⁴⁾ Xenakis I., op. cit., p. 165.

⁴⁵⁾ Xenakis I., op. cit., p. 179.

le contraste d'un instrument traditionnel et d'un instrument totalement neuf, le *Tape Recorder*⁵²).

La musique concrète et la musique électronique présentent par rapport à la musique traditionnelle une anomalie: elles échappent à toute notation traditionnelle. La première, à cause de son caractère empirique ne s'écrit pas du tout, la deuxième, susceptible de créer synthétiquement n'importe quel son ou bruit, se chiffre seulement.

Il est donc tout à fait évident que le problème de la classification et de la description des objets sonores — ces « matières premières » dans les musiques expérimentales — représente un intérêt surtout pour les « concrétistes », bien qu'il se pose aussi dans le domaine de la musique électronique pure (surtout du point de vue juridique). Chaque objet sonore est, selon les spécialistes, imprégné par l'individualité de la personne qui l'a créé, reconnaissable même de loin et constitue une petite unité bien déterminée du microcosmos sonore.

Le Service de la recherche et de la formation professionnelle de la RTF à Paris, attache une très grande importance à ce problème, déterminé souvent par le terme « solfège concret ». P. Schaeffer prépare lui-même un ouvrage monumental intitulé « Traité des objets musicaux », qui va paraître bientôt, et dirige les recherches collectives sur l'établissement des critères de classification et des méthodes de description des objets musicaux⁵³). Dans le « Groupe de recherches musicales » du Service de la recherche de la RTF, on a même organisé quatre sonotèques des objets sonores, différentes en ce qui concerne leur caractère et leurs buts. Nous leur consacrons plus d'attention en examinant la situation juridique de l'objet sonore⁵⁴).

Le processus de création est donc, dans tous les cas examinés, bien distinct du processus traditionnel. L'acte de composition consiste ici dans le façonnement des objets sonores ou des passages de musique instrumentale traditionnelle enregistrée, par des manipulations de bandes compliquées et différenciées, par différents coupages, collages, réenregistrements, superpositions de sonorités, obtenues conformément à la pensée du compositeur, à sa conception esthétique générale⁵⁵). L'œuvre de musique expérimentale n'est plus sujette à l'interprétation au sens traditionnel. Enregistrée sur le phonogramme, elle est présentée au public toujours sous une forme unique et définitive. Le compositeur, possédant en général une formation technique et même scientifique, se sert de différentes machines (dérivées de notre magnétophone courant, dans la majorité des cas) qui — peut-être à l'except-

tion du générateur de son — ne jouent qu'un rôle d'outils⁵⁶). Ces machines extrêmement chères, sont réunies généralement dans les différents centres expérimentaux organisés le plus souvent par les organismes de la radiodiffusion.

Le progrès technique dans ce domaine est si rapide, qu'il n'est pas possible de donner pour le moment des renseignements et références exactes qui ne soient aussitôt démodées.

Les événements des dernières années semblent prouver une tentative de conciliation entre techniques nouvelles et moyens traditionnels.

La technique se met au service de la musique instrumentale en lui apportant, entre autres, la reproduction stéréophonique qui devient un nouveau moyen de composition employé même par Igor Strawinski.

On peut constater le retour à l'interprétation vivante, n'entraînant pas toutefois l'abandon des nouveaux moyens techniques de composition musicale offerts par l'emploi des machines électroniques — outils.

Les compositions telles que « Volumes » pour bande magnétique et orchestre, de F. Mâche, ou bien « Analogique A + B pour cordes et sons sinusoïdaux » de Iannis Xenakis, se multiplient et se popularisent...

3. Quelques observations concernant la définition de l'objet de la protection du droit d'auteur

La notion d'objet du droit d'auteur, depuis longtemps très discutée, reste toujours assez incertaine.

Les divergences doctrinales, surtout relatives à la nature du droit d'auteur, les nombreux défauts de logique dans les dispositions législatives en la matière, leur caractère souvent désuet par rapport au progrès technique ainsi que les décisions jurisprudentielles oscillantes, sont à l'origine de cet état de choses.

De nombreux juristes d'aujourd'hui admettent que « les liens de droit ne s'établissent qu'entre des personnes et que les droits réels eux-mêmes, nonobstant la terminologie traditionnelle qui les désigne, n'établissent aucunement un lien de droit entre une personne et une chose, mais seulement entre la personne à laquelle appartiennent certains droits et celui qui viendrait à les violer »⁵⁷).

Ce point de vue est partagé par les auteurs socialistes, qui considèrent que le rapport de droit d'auteur, comme d'ailleurs tout autre rapport juridique, est un rapport social⁵⁸). En conséquence, l'œuvre de l'auteur considérée généralement comme l'objet direct du droit d'auteur, ne constitue en réalité que son objet indirect. L'objet direct, c'est donc selon cette conception, la gestion de la valeur sociale existante du fait de la création de l'auteur, gestion exercée par le titulaire⁵⁹).

⁵² Cette composition fut présentée à Paris au Congrès du CDMI, en juillet 1953; cf. Moles, « Musiques Expérimentales », *op. cit.*, p. 34-35.

⁵³ Fiche signalétique — modèle d'objet musical — rédigée en 1962 par le Service de la recherche de la RTF, et considérée actuellement comme déjà démodée, qui énumère une grande quantité d'éléments d'identification qui sont groupés de la façon suivante:

A) Typologie: sons toniques (impulsions toniques, toniques formées, etc.), sons complexes (énumération), sons évoluant lentement (...), sons vifs (...), bruits (...).
B) Morphologie externe (...).
C) Morphologie interne — d'attaque (...).
D) Présence d'un entretien (...).
E) Valeurs traditionnelles, etc.

⁵⁴ Cf. ci-après.

⁵⁵ Ferrari Luc, « Les manipulations », dans *RTF, Situation de la recherche 1960*, *op. cit.*, p. 244-247.

⁵⁶ P. ex.: le « morphophone » pour prolonger la durée du son ou le « phonogène universel », pour dissocier la durée de la hauteur, différents magnétophones à pistes multiples; cf. Moles, « Musique expérimentale », *op. cit.*, p. 61 et suiv., ou bien « le clavier de transformation » utilisé au studio électronique de Cologne pour centraliser le réglage de diverses préparations, en même temps que des sources dont dispose le studio. On commande l'ensemble de ces relais par un système de lecture de cartes perforées qui peut atteindre une grande complexité tout en restant d'emploi très simple, etc.

⁵⁷ Hepp F., « Le droit d'auteur "propriété incorporelle" », dans *RIDA*, n° XIX, 1958, p. 161-191, 177.

⁵⁸ Gordon M. V., *Sovietskoie avtorskoie pravo*, Moscou 1955, p. 57; Sieriebrovsky, *Voprosy sovetskogo avtorskogo prava*, Moscou 1956, p. 30.

⁵⁹ Luby Stefan, *Autorské právo*, Bratislava 1962, p. 375-376.

a) Dispositions législatives

La notion de « l'œuvre » — cet objet indirect du droit d'auteur — est très vague. Les législations renoncent à définir explicitement ce qu'il faut entendre par « œuvre », et à préciser les conditions indispensables pour qu'un produit, fruit d'un effort intellectuel, puisse bénéficier de la protection offerte par la loi sur le droit d'auteur. Elles laissent généralement ce soin à la doctrine et à la jurisprudence, en donnant seulement une formule très générale précisant qu'il s'agit des œuvres de l'esprit (des créations) « quels que soient leur mode et leur forme d'expression ».

Cette disposition générale est très souvent accompagnée par une précision concernant les catégories fondamentales d'œuvres protégées, et même par une énumération, catalogue des œuvres, dont le caractère non limitatif est quelquefois souligné!

Certaines législations font donc la distinction soit entre les œuvres littéraires et artistiques⁶⁰), soit entre les œuvres littéraires, scientifiques et artistiques⁶¹), soit enfin entre les œuvres ci-dessus mentionnées, plus une ou plusieurs autres catégories, en omettant souvent les œuvres scientifiques⁶²).

Le défaut logique de certaines de ces classifications et énumérations ainsi que le chaos terminologique méritent d'être signalés.

La confusion de la signification de certains termes est quelquefois très visible. Citons à titre d'exemple surtout les formules:

- « œuvres littéraires, dramatiques, musicales et artistiques »⁶³);
- « œuvres intellectuelles et artistiques »⁶⁴);
- « œuvres figuratives »⁶⁵).

L'opposition du qualificatif « artistiques » employé au sens « plastique » aux autres catégories d'œuvres, laisse présumer leur caractère non artistique, autrement dit leur non appartenance au domaine des arts, ce qui n'est évidemment pas juste.

L'expression « œuvres intellectuelles et artistiques » est aussi logiquement imprécise, car le qualificatif « intellec-

tuelles » détermine en réalité non seulement les œuvres littéraires et scientifiques, mais aussi les œuvres musicales, plastiques, etc., toutes les œuvres étant issues d'un effort intellectuel de l'être humain.

Les œuvres plastiques sont désignées quelquefois sous le vocable d'œuvres de l'art figuratif. Cette pratique est tout à fait erronée, car elle laisse présumer l'exclusion de la protection du droit d'auteur des œuvres plastiques « abstraites » (non figuratives)⁶⁶).

Il y a quelques rares lois qui remplacent la classification en catégories d'œuvres par une autre formule générale, en la faisant suivre par une énumération non limitative.

Par exemple, la loi colombienne sur la propriété intellectuelle de 1946, dispose dans l'article premier:

« *les productions du talent et de l'esprit* (souligné par BN) font l'objet d'une propriété régie par la présente loi... » (Énumération d'œuvres, art. 2.)

La loi péruvienne sur le droit d'auteur de 1961 déclare aussi dans l'article premier:

« Le droit d'auteur s'applique à toutes les œuvres ou productions, créations du génie humain dans les domaines littéraire, scientifique, et artistique, quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression. » (Énumération d'œuvres, art. 7.)

L'importance des expressions employées par ces deux lois (voir mots soulignés) consiste, comme nous le verrons, surtout dans le fait qu'elles tiennent compte et s'appliquent mieux aux phénomènes nouveaux résultant du progrès technique et de l'évolution de l'art et qu'elles sanctionnent l'élargissement formel du concept d'objet de la protection⁶⁷).

Boleslaw NAWROCKI

Docteur en droit

Diplômé du Conservatoire de musique de Lodz (Pologne)

(A suivre)

⁶⁰) Formule générale adoptée par la Convention de Berne et les lois de plusieurs pays, p. ex.: Belgique (1886, modifiée en 1958), Ethiopie (1960), France (1957), Salvador (1963), Suisse (1922, modifiée en 1955) ou bien les pays scandinaves: Danemark (1961), Finlande (1961), Norvège (1961), Suède (1960).

⁶¹) Formule générale adoptée par la Convention universelle et les lois de plusieurs pays, surtout les pays de l'Amérique latine: Bolivie (1909, modifiée en 1951), Brésil (Code civil de 1916, modifié en 1958), Colombie (1946), Pérou (1961), Uruguay (1937, modifiée en 1938), Venezuela (1962), pays de démocraties populaires: Pologne (1952), Roumanie (1956, modifiée en 1957), Tchécoslovaquie (1953) et Yougoslavie (1957). Elle se trouve aussi dans le récent projet de la République fédérale allemande.

⁶²) P. ex. Royaume-Uni (1956) et les anciens pays de la Communauté britannique dont les lois se caractérisent par un texte casuistique bien compliqué, ou bien Italie (1941, modifiée en 1946), etc.

⁶³) Surtout le cas des législations sur le droit d'auteur rédigées selon le modèle anglo-saxon.

⁶⁴) Turquie (loi de 1951), Salvador (1963, art. 2).

⁶⁵) P. ex. Allemagne (loi de 1907, modifiée en 1940), Autriche (1936, modifiée en 1953), Ethiopie (Code civil 1960), Italie (1941, modifiée en 1946), Tchécoslovaquie (1953).

⁶⁶) C'est pourquoi l'expression « arts plastiques et figuratifs », si répandue dans la doctrine du droit d'auteur est à notre avis très imprécise et contient même une contradiction intrinsèque. Hepp F., « La protection internationale des arts plastiques et figuratifs », dans *Le Droit d'Auteur*, 1957, p. 144-149; Recht Pierre, « La pseudo citation dans le domaine des arts plastiques et figuratifs », dans *RIDA*, n° XVII, 1957, p. 85-119. — Les deux auteurs emploient l'expression « arts plastiques et figuratifs » sans préciser son sens. Une des rares définitions des arts figuratifs, nous retrouvons chez R. Plaisant: « Les arts figuratifs se manifestent par la création de formes sensibles à la vue, d'une esthétique visuelle. Ce sont: la sculpture, la peinture et autres arts graphiques, l'architecture, la photographie, la cinématographie ». Cf. Plaisant, R., *Juris-Classeur civil, Propriété littéraire et artistique*, fasc. 4, p. 14.

⁶⁷) Goldberg J., *op. cit.*, p. 127-128. — Il paraît intéressant de rappeler que l'ancienne loi polonaise sur le droit d'auteur de 1926, en vigueur jusqu'à 1952, précisait dans son article premier l'objet de la protection de la façon suivante: « Chaque manifestation de l'activité spirituelle portant le trait de la création personnelle constitue l'objet de la protection du droit d'auteur, dès qu'elle se concrétise sous une forme quelle qu'elle soit (par la parole, l'écrit, l'impression, le dessin, la couleur, la masse, le son, la mimique, la rythmique). » Cette formule était suivie dans le même article par l'énumération non limitative d'œuvres parmi lesquelles étaient mentionnés: improvisations, schémas et esquisses, projets et « œuvres de l'art pantomimique, chorégraphique, tableaux vivants, productions cinématographiques, etc., fixés dans les scénarios, dessins, photos ou au moins dans la mémoire d'un certain nombre de personnes ». Cette ancienne formule pourrait, grâce à sa souplesse, s'appliquer fort bien actuellement à tous les phénomènes nouveaux dans le domaine de leur création artistique.

trouve le siège de l'entreprise, sont présumées avoir été acceptées par les parties contractantes, même si elles n'ont pas été explicitement approuvées.

Dans le cas d'espèce, il a été prouvé que l'usage général existe de conclure des accords particuliers pour l'utilisation d'une musique éditée par des tiers afin de l'insérer dans la piste sonore d'un film et que ces accords n'avaient pas été conclus. Il s'agit de la réalisation des « *play-backs* » avec de la musique éditée par des tiers, réalisation qui n'était pas prévue dans le contrat et, par conséquent, le réalisateur n'avait pas l'obligation d'acquiescer des tiers le droit d'utiliser la musique éditée par eux.

II

Commettant d'une œuvre de l'esprit. Acquisition originaire des droits d'utilisation économique. Atteinte aux droits moraux. Dommages patrimoniaux et moraux. Admissibilité. Limites.

(Cour de cassation, arrêt n° 1938, du 16 juillet 1963. — *Atzeri c. Thermes*)

Par suite et en exécution du contrat de commande d'une œuvre de l'esprit conclu avec l'auteur, le commettant acquiert à titre originaire les droits d'utilisation économique de cette œuvre, alors que l'auteur demeure titulaire des droits de paternité sur celle-ci.

Les éventuelles restrictions aux droits du commettant doivent être prouvées par celui qui les allègue, conformément aux règles de droit commun. La règle requérant la preuve écrite pour la cession du droit d'auteur n'est pas applicable au cas présent.

La violation du droit moral de l'auteur donne lieu à une indemnisation pour les dommages patrimoniaux et, si elle constitue un délit, également pour les dommages moraux.

III

Protection du nom. Œuvre cinématographique. Attribution du nom d'autrui pour désigner un personnage imaginaire. Responsabilité du producteur de l'œuvre cinématographique.

(Cour de cassation, arrêt n° 2748, du 14 octobre 1963. — *Dino de Laurentiis c. Busacca*)

La protection du droit au nom, prévue par l'article 7 du Code civil, comprend également le cas où l'utilisation du nom d'autrui ne se concrétise pas par la simple usurpation du nom d'autrui, mais par toute autre exploitation de celui-ci. Par conséquent, la protection juridique demeure, même en ce qui concerne l'œuvre théâtrale, cinématographique ou littéraire, lorsque celle-ci attribue le nom d'une personne physique à un personnage imaginaire, à condition qu'il y ait eu un usage illicite et un préjudice (dans lequel est compris même celui qui est seulement moral), c'est-à-dire une atteinte à l'honneur et à la réputation, qui sont concentrés et exprimés dans le nom.

Le préjudice du titulaire du nom existe dans le cas où le nom lui-même est attribué à un personnage d'une œuvre cinématographique, même si la personne réelle a une vie, des sentiments et une réputation tout à fait différents de ceux du personnage imaginaire de l'œuvre cinématographique qui est méprisable. Le rapprochement de deux personnes, provoqué naturellement par l'homonymie dans l'esprit du spectateur moyen, est suffisant pour donner naissance au préjudice. Ce dernier, par ailleurs, peut être éliminé s'il s'agit d'un nom très répandu ou bien de personnes tout à fait inconnues dans le milieu dans lequel le nom est illicitement utilisé.

L'action que le titulaire du nom propose, conformément à l'article 7 du Code civil, lorsque son nom a été attribué, illicitement et avec préjudice, au personnage d'une œuvre cinématographique, doit être intentée contre le producteur du film, qui en a la disponibilité économique exclusive, et non pas contre celui qui a matériellement attribué le nom au personnage, à savoir le metteur en scène, l'auteur du sujet ou le scénariste. Par conséquent, indépendamment du rapport interne et du lien

entre le producteur et ceux qui ont collaboré à la réalisation du film, le tiers qui a été lésé dans son droit au nom doit agir contre le seul producteur.

La règle qui protège le droit au nom reconnaît à l'intéressé l'action pour obtenir la « cessation du fait qui produit la violation ». En conséquence, le juge peut suspendre la projection du film dans lequel il est fait usage du nom d'une personne en lui portant préjudice.

Le demandeur doit seulement prouver qu'un dommage lui a été causé par l'usage abusif de son nom; même si ce dommage concerne son patrimoine moral, il ne lui est pas nécessaire de prouver que le défendeur a agi avec dol ou avec faute.

IV

Film documentaire. Obligation du distributeur de film de contribuer à la réalisation du but envisagé par le contrat.

(Cour de cassation, arrêt n° 2871, du 29 octobre 1963. — *Soc. Parva Film c. Soc. Ninfa Film*)

Le défaut d'accord explicite sur le minimum des programmations garanti n'élimine pas la responsabilité du distributeur de films cinématographiques pour l'accomplissement de son obligation de favoriser l'exploitation de films par des locations dans les salles de cinéma.

V

Photographie. Reproduction d'un défilé de mode. Consentement de la personne faisant l'objet de l'image. Offense à son honneur, à sa dignité et à sa réputation. Droit au respect de la vie privée.

(Cour de cassation, arrêt n° 2878, du 29 octobre 1963. — *Soc. Il Borghese c. Portaluri*)

Bien que l'article 96 de la loi n° 633, du 22 avril 1941, sur le droit d'auteur interdise d'une manière générale la reproduction d'une image sans le consentement de la personne qui en est l'objet, il n'est pas nécessaire, pour légitimer la reproduction, d'avoir le consentement de la personne lorsque la reproduction est liée aux faits, aux événements, aux cérémonies d'intérêt public ou qui se sont déroulées en public, conformément au premier alinéa de l'article 97. Par ailleurs, selon la disposition de l'alinéa suivant du même article, l'image ne peut être exposée ou mise dans le commerce lorsque l'exposition ou la mise dans le commerce porte préjudice à l'honneur, à la réputation ou encore à la dignité de la personne qui en fait l'objet. Par conséquent, dans le cas de la reproduction d'une image qui se réfère à un événement d'intérêt public, tel qu'un défilé de mode, la reproduction de l'image ne peut être considérée comme interdite en se fondant sur le défaut de consentement et sur le fait que son objet est en soi une offense à l'honneur, à la dignité et à la réputation de la personne représentée sur l'image, sans conduire une enquête particulière sur l'existence d'un consentement, même implicite.

VI

Protection d'une idée. Idée d'un jeu télévisé. Œuvre non protégée. Demande de mesures provisoires. Rejet.

(Préture de Milan, 22 mai 1963. — *Massa c. RAI-TV*)

Ce qui est déterminant, aux fins de la protection selon la loi sur le droit d'auteur en vigueur, ce n'est pas l'originalité de l'idée — qui, par hypothèse, peut exister dans un simple jeu ou un concours doté de prix — mais son extériorisation ou son exécution artistique qui lui confère la promotion à la dignité d'une œuvre de l'esprit.

VII

Film cinématographique. Assimilation à une œuvre imprimée. Offense à la dignité ou à la réputation d'autrui. Respect de la vérité historique. Atteinte aux droits de la personnalité.

(Préture de Rome, 17 juin 1963. — Farinacci c. Soc. Dino de Laurentiis)

Etant donné que le terme « presse » utilisé dans le deuxième alinéa de l'article 21 de la Constitution italienne se réfère uniquement à la manifestation de la pensée au moyen de la presse ou par les imprimés, sans aucune référence à l'activité matérielle qui permet la reproduction de la pensée, l'assimilation de la pellicule cinématographique à un « imprimé » n'est pas possible. Toutefois, indépendamment de cette assimilation, la possibilité d'adopter des mesures de saisie d'une œuvre cinématographique en invoquant une violation éventuelle dudit article 21 doit être examinée.

Le droit à l'image, reconnu et sanctionné par les articles 10 du Code civil et 97 de la loi sur le droit d'auteur, existe non seulement lorsque l'image est reproduite directement, mais aussi lorsque sa repro-

duction est faite à partir d'une œuvre imitée par un tiers. Dans ce cas, l'œuvre cinématographique qui reproduit, même scéniquement, l'image d'une personne réelle est soumise aux mêmes restrictions que celles imposées par l'article 10, avec la conséquence que, si elle porte préjudice à la dignité et à la réputation de cette personne, les actions en justice prévues par la loi sont possibles.

Dans le système juridique italien, il n'existe aucun droit quant à la concordance fidèle entre une représentation artistique et la vérité historique. Toutefois, si les divergences entre la vérité historique et la reconstruction scénique des faits sont telles qu'elles constituent une offense à la dignité, à l'honneur et à la réputation des personnes représentées, une protection est possible parce que, dans ce cas, la création artistique poursuit, à travers la représentation inexacte des faits, des buts qui ne sont pas admis par le droit objectif.

En ce qui concerne la protection des droits de la personnalité contre le préjudice grave et irréparable causé à l'honneur, à la dignité et à la réputation, il est possible de recourir aux mesures d'urgence prévues par l'article 700 du Code de procédure civile, car il n'existe pas de mesures provisoires spéciales.

NOUVELLES DIVERSES

NOUVELLE-ZÉLANDE

*Adhésion à la Convention universelle sur le droit d'auteur
(avec effet à partir du 11 septembre 1964)*

Par lettre du 6 août 1964, le Directeur général de l'Unesco nous informe que l'instrument d'adhésion de la Nouvelle-Zélande à la Convention universelle sur le droit d'auteur et aux protocoles annexes 1, 2 et 3 a été déposé auprès de cette organisation le 11 juin 1964.

L'Unesco a également reçu à la même date une notification par laquelle le Gouvernement de la Nouvelle-Zélande déclare, conformément aux dispositions de l'article XIII de la Convention universelle sur le

droit d'auteur, que la Convention est applicable aux îles Cook (y compris Nioué) et aux îles Tokelau.

Aux termes de l'article IX, paragraphe 2, de ladite convention, celle-ci entrera en vigueur pour la Nouvelle-Zélande trois mois après le dépôt de cet instrument d'adhésion, soit le 11 septembre 1964.

Les protocoles annexes 1 et 2, conformément aux dispositions formulées à leur paragraphe 2 (b), entreront en vigueur, pour la Nouvelle-Zélande, le même jour que la convention. Le protocole annexe 3, en application de son paragraphe 6 (b), est entré en vigueur, pour la Nouvelle-Zélande, à dater du jour même du dépôt de l'instrument d'adhésion.

Conformément à l'article XIII de la convention, la notification concernant l'application territoriale prendra effet le 11 septembre 1964.

Calendrier des réunions des BIRPI

Lieu	Date	Titre	But	Invitations à participer	Observateurs
Genève	28 septembre au 2 octobre 1964	Comité de Coordination Interunions	Programme et budget des BIRPI	Allemagne (Rép. féd.), Belgique, Brésil, Danemark, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, France, Hongrie, Inde, Italie, Japon, Maroc, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Yougoslavie	Tous les autres pays membres de l'Union de Paris ou de l'Union de Berne
Genève	30 septembre et 1 ^{er} octobre 1964	Comité consultatif et Conférence des représentants (Union de Paris)	Budget triennal de l'Union de Paris	Tous les pays membres de l'Union de Paris	—
Genève	5-7 octobre 1964	Comité international d'Offices de brevets pratiquant l'examen de nouveauté	Examen du problème: « Abandon des inventions au public par la publication internationale des demandes de brevets lorsque la délivrance d'un brevet n'est plus désirée »	Afrique du Sud, Allemagne (Rép. féd.), Australie, Autriche, Brésil, Bulgarie, Canada, Danemark, Etats-Unis d'Amérique, Finlande, Grande-Bretagne et Irlande du Nord, Hongrie, Irlande, Islande, Israël, Japon, Mexique, Norvège, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Pologne, Roumanie, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Yougoslavie	Argentine, Chili, Inde, Pakistan, Philippines, URSS; Organisation des Nations Unies, Conseil de l'Europe, Institut international des brevets, Association inter-américaine de la propriété industrielle, Association internationale pour la protection de la propriété industrielle, Chambre de commerce internationale, Fédération internationale des ingénieurs-conseils en propriété industrielle
Genève	12-16 octobre 1964	Comité d'experts pour la classification internationale des dessins et modèles industriels	Etude d'une classification internationale des dessins et modèles industriels	Tous les pays membres de l'Union de Paris	—
Genève	19-23 octobre 1964	Comité d'experts pour l'étude d'une loi-type concernant les inventions et les perfectionnements techniques pour les pays en voie de développement	Etude d'une loi-type concernant les inventions et les perfectionnements techniques pour les pays en voie de développement	Afghanistan, Algérie, Arabie Saoudite, Argentine, Birmanie, Bolivie, Brésil, Burundi, Cambodge, Ceylan, Chili, Chine (Taiwan), Colombie, Congo (Léopoldville), Corée, Costa-Rica, Cuba, Equateur, Ethiopie, Ghana, Guatemala, Guinée, Haïti, Honduras, Inde, Indonésie, Irak, Iran, Israël, Jamaïque, Jordanie, Kenya, Koweït, Laos, Liban, Libéria, Libye, Malaisie, Mali, Maroc, Mexique, Mongolie, Népal, Nicaragua, Nigéria, Ouganda, Pakistan, Panama, Paraguay, Pérou, Philippines, République arabe syrienne, République arabe unie, République dominicaine, Ruanda, Salvador, Samoa occidentales, Sierra Leone, Somalie, Soudan, Tanganyika et Zanzibar, Thaïlande, Togo, Trinité et Tobago, Tunisie, Uruguay, Venezuela, Viet-Nam, Yémen	Organisation des Nations Unies, Conseil de l'Europe, Institut international des brevets, Association inter-américaine de la propriété industrielle, Association internationale pour la protection de la propriété industrielle, Chambre de commerce internationale, Fédération internationale des ingénieurs-conseils, Office Africain et Malgache de propriété industrielle

BIBLIOGRAPHIE

Rapports entre l'entreprise de spectacles et les auteurs, fascicule F1 (formation du contrat), fascicule F2 (exécution du contrat) du *Juris-classeur civil* (Annexes). Paris, 11, 1963.

Eu complément du *Juris-classeur* spécialement consacré à la propriété littéraire et artistique, le *Juris-classeur civil* a publié sur les rapports entre l'entreprise de spectacles et les auteurs une importante étude, non signée mais due à la plume de M. Pierre Chesnais, secrétaire général de la Fédération internationale des acteurs (FIA).

Une première partie est consacrée à la formation du contrat: cadre, définitions et nature des rapports entre l'entreprise de spectacles et les auteurs; conditions d'existence et de validité des contrats; effets des contrats et obligations de l'auteur, en constituent les trois volets. La seconde partie a trait à l'exécution du contrat: effets des contrats et obligations de l'entrepreneur de spectacles; suspension et résolution des contrats, procédure et sanctions en forment les deux chapitres.

Très bien documentée, avec de nombreuses références de législation ou de jurisprudence et des citations de clauses essentielles des contrats-type passés par les diverses sociétés d'auteurs françaises, cette étude, présentée de façon claire et concise, donne une vue d'ensemble des problèmes que pose l'exploitation des œuvres littéraires et artistiques (droit de représentation, droit de reproduction) et de la façon dont ils sont résolus en France. Elle intéressera vivement les juristes, avocats et spécialistes de cette discipline, qui pourront utilement s'y reporter.

C. M.

* * *

El derecho de autor y su universalidad, par *Eugenio Carballo Morales*. Une brochure de 45 pages, 24×16 cm. Editions Bosch y Bastinos, Barcelone 1964.

L'une des brochures trimestrielles, publiées par l'Académie valencienne de jurisprudence et de législation, reproduit en langue espagnole une conférence prononcée le 8 novembre 1962 à Valence par le Dr Eugenio Carballo Morales, magistrat du Tribunal suprême de Madrid et académicien honoraire de cette corporation. L'orateur relate, comment les principales nations du monde reconnurent peu à peu au cours des 19^e et 20^e siècles le droit d'auteur et arrivèrent à protéger par les lois nationales, puis par les conventions internationales, les créateurs des œuvres de l'esprit. Il retrace les conditions dans lesquelles vit le jour la loi espagnole de 1879, l'une des plus anciennes en matière de propriété intellectuelle et ensuite ce « moment historique » que fut la signature en 1886 de la Convention de Berne. Il rappelle les différentes revisions de celle-ci et également les signatures des diverses conventions panaméricaines. Enfin, il expose les efforts faits par l'UNESCO pour aboutir à la Convention universelle de Genève en 1952 et les principes essentiels qui la caractérisent. Esquissant quelques considérations propres à servir de bases à une modernisation souhaitable de la législation espagnole, le Dr Carballo Morales conclut sa conférence par une espérance en une universalité plus grande encore du droit d'auteur, universalité qui exige sur certains points le sacrifice de particularités nationales mais dans le but d'une meilleure compréhension des peuples.

C. M.

Introduction to Soviet Copyright Law, par *Serge L. Levitsky*, docteur en droit, n° 8 de *Law in Eastern Europe*. Un volume de 304 pages, 23×15 cm. Editions A. W. Sythoff, Leyden, 1964.

Dans une série de publications faites par le *Documentation Office for East European Law* de l'Université de Leyden dans le but de faire connaître les législations des pays de l'Europe de l'Est, vient de paraître une remarquable étude rédigée en langue anglaise par le Dr Serge L. Levitsky sur la législation soviétique en matière de droit d'auteur.

Au moment où, de divers côtés, des tentatives de rapprochement avec l'URSS en ce domaine interviennent à des échelons plus ou moins officiels, il est particulièrement intéressant de connaître l'état du droit dans ce grand pays, à la fois producteur important d'œuvres littéraires et artistiques et gros consommateur de créations intellectuelles étrangères. A ce jour, l'URSS n'est partie à aucune convention multilatérale, ni la Convention de Berne ni la Convention universelle sur le droit d'auteur, et sa législation refuse la protection aux œuvres d'auteurs étrangers, excepté le cas, excessivement rare, où elles ont été publiées pour la première fois sur le territoire soviétique. Récemment, cette législation a été modifiée¹⁾ et l'ancienne loi fédérale de 1928 a fait place en 1962 à des dispositions d'ordre général incorporées dans le Code civil. Evidemment, il s'est agi, selon la Constitution de cet Etat, d'une réforme au niveau fédéral, indiquant à chacune des Républiques fédérées les principes à suivre pour l'élaboration de leurs lois internes respectives.

Le cheminement du législateur soviétique depuis 1917 jusqu'à cette réforme récente révèle un certain nombre de concepts fondamentaux qu'il importe de connaître pour qui veut comprendre le droit d'auteur en URSS. Dans une première partie de son ouvrage, le Dr Serge L. Levitsky s'est attaché à retracer cette évolution avant de dégager les nouveaux principes de la législation civile soviétique applicables au droit d'auteur. Il examine ensuite la nature juridique du droit d'auteur, son contenu, sa durée, ce sur quoi il porte et quels en sont les titulaires ou les bénéficiaires. Abandonnant le côté théorique, il consacre plusieurs chapitres de son étude à l'aspect pratique de la question, qui tient généralement une grande place dans les législations des pays socialistes, c'est-à-dire tout ce qui concerne les contrats conclus par les auteurs pour l'exploitation de leurs œuvres (contrats d'édition, contrats de production, contrats en matière de cinéma et de télévision) et les différents barèmes ou tarifs de rémunération. Ceci n'est pas sans présenter un intérêt évident, d'autant plus que sont reproduits, en annexe, des textes de contrats-type.

Enfin, le Dr Serge L. Levitsky termine son étude par quelques considérations sur la position de l'URSS du point de vue international et sur les initiatives ou sur les faits récemment intervenus (affaire Conan Doyle, par exemple) pour « accrocher » le gros problème de la protection en URSS des auteurs étrangers.

Cet ouvrage, qui vient s'ajouter à une littérature juridique déjà abondante sur le droit d'auteur en URSS, a toutefois le mérite d'être complet, très bien documenté et récent. En dehors de son caractère doctrinal, il peut utilement servir de base à toute négociation, soit contractuelle et privée, soit officielle, destinée à rapprocher l'URSS des autres nations dans une protection mondiale des créateurs intellectuels.

C. M.

¹⁾ Voir *Le Droit d'Auteur*, 1962, p. 190.

* * *

La position légale de l'artiste exécutant, par *Endre Nizsalovszky*, Professeur à l'Université de Budapest. Un tirage à part de 26 pages, 24 × 16 cm, de la revue *Sciences Politiques et Juridiques*, vol. VI, n° 1. Budapest, 1963.

Dans une brève étude, rédigée en langue hongroise mais comportant un résumé en langue française et en langue russe, le Professeur Endre Nizsalovszky explique la raison essentielle de la protection légale accordée à l'artiste exécutant: « l'acte créateur » que constitue sa performance ou sa prestation. Il rappelle le rôle précurseur du législateur hongrois de 1921 donnant à cette protection le caractère d'un droit d'auteur secondaire, à l'instar des traductions ou des adaptations. Il cite également la jurisprudence hongroise qui considéra le droit de l'artiste exécutant comme un droit voisin de celui de l'auteur, mais allant en parallèle avec celui du fabricant de disques. Pour l'auteur, l'exécution de son œuvre, soit en direct, soit par un disque, ne diffère que par le moyen par lequel

elle parvient à la connaissance du public. Pour l'artiste, la performance n'existe que dans un état déterminé lié au disque, à telle enseigne que si dans une salle de concerts l'artiste joue, après audition du disque, la même composition, il y aura une autre production entièrement nouvelle.

En matière de disque, de radio, de cinéma, le sujet est toujours « la personne de l'exécutant », tandis qu'en ce qui concerne l'auteur c'est seulement son œuvre. C'est là, note le Professeur Nizsalovszky, la base de l'interprétation restrictive qui doit s'attacher au consentement donné par l'artiste à la mise en vente d'un enregistrement sonore de sa prestation.

Ces quelques considérations faites par une éminente personnalité hongroise prennent de l'actualité au moment où, par son entrée en vigueur, la Convention de Rome de 1961 va étendre à l'échelon international la protection des artistes interprètes ou exécutants et les nombreuses incidences qu'elle comporte.

C. M.

NÉCROLOGIE

Jacques Secretan

Le 25 juillet 1964, s'est éteint, dans sa demeure de Dardagny près de Genève, le Professeur Jacques Secretan qui, atteint par la limite d'âge, avait, en janvier 1963, quitté la Direction des Bureaux internationaux réunis.

Né en Suisse romande, ce « pays bien ouvert » — comme l'a dit Ramuz —, d'une famille qui avait essaimé dans l'Europe entière, Jacques Secretan, tout naturellement et dès sa jeunesse, porta ses regards au-delà de sa petite patrie.

Après de solides études en Suisse et en Allemagne, et avant même d'avoir atteint sa majorité, il entreprit un vaste voyage à travers le monde, voyage qui l'amena, notamment, en Grande-Bretagne, en Egypte, en Inde, en Australie, en Nouvelle-Zélande, aux Etats-Unis d'Amérique, ainsi que dans cette Océanie qu'il a tant aimée et où il travailla sous la direction de maîtres tels que Charles Hedley, Directeur du Museum de Sydney, et Gustave Julien, Professeur à l'Ecole des langues orientales, Gouverneur des établissements français de l'Océanie et Président de la Société des études océaniques dont Jacques Secretan fut le Secrétaire.

De retour en Suisse, il y poursuivit ses études juridiques. Docteur en droit de l'Université de Lausanne, avocat au Barreau de cette ville, il s'intéressa tout particulièrement au droit international et, après le premier conflit mondial, se consacra à l'« Organisation internationale » nouvelle qui devait, dans l'esprit de ses promoteurs, établir sur de nouvelles bases les relations entre Etats, et introduire dans les rapports sociaux plus de justice et d'humanité. Il est symptomatique que, dans son étude sur « Albert Thomas vu par un attaché de son Cabinet », Jacques Secretan ait souligné deux phrases de celui qui fut dans une grande mesure son maître, et qui concernent ces deux préoccupations: « Dans les rela-

tions entre les Etats », écrivait Albert Thomas, « il faut qu'il y ait intervention d'une juridiction supérieure, mais la juridiction supérieure ne peut se prononcer qu'en vertu de certaines règles de vitabilité nationale qui sont à la base même du droit public nouveau que nous voulons instaurer »; et Albert Thomas ajoutait « il est nécessaire qu'il y ait une foi commune sur laquelle fonder notre action, foi dans la destinée supérieure de tout homme et foi dans sa valeur individuelle » (Jacques Secretan, « Albert Thomas vu par un attaché de son Cabinet », tirage à part du volume *Albert Thomas vivant*; Genève 1957, p. 6 et 12).

Cette double tâche, meilleure organisation des relations entre les Etats, et promotion de la dignité de l'homme, Jacques Secretan chercha à la réaliser dans les divers postes qu'il occupa et où il sut donner toute sa mesure.

Dans le cadre de l'organisation internationale nouvelle, il fut successivement membre du Cabinet du Directeur du Bureau international du Travail, membre du Service juridique de cette institution, Conseiller juridique des conférences internationales du travail, avocat-conseil du Bureau international du Travail et enfin Directeur des Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété intellectuelle.

Dans le cadre de la réglementation pacifique des différends entre Etats et entre personnes physiques et morales, il exerça son activité tant au Barreau de Lausanne qu'en qualité de Greffier du Tribunal administratif de la Société des Nations et de divers tribunaux arbitraux. Il remplit avec succès plusieurs missions de conciliation internationale, notamment dans la zone du Canal de Suez en 1950.

Sur le plan de l'enseignement et de la formation des cadres de demain, il professa le droit international public et

le droit diplomatique dans divers instituts et universités, présida l'Ecole des sciences sociales et politiques de l'Université de Lausanne et fut appelé à donner plusieurs cours aux Facultés de droit et de sciences économiques des Universités de Strasbourg et de Toulouse. La conclusion de son cours « Nations Unies ou Fédéralisme? » est caractéristique de sa pensée: « dans l'ordre juridique international présent, écrivait-il, l'organisation internationale n'est que consultative à l'égard des Etats indépendants et souverains, alors qu'un véritable ordre juridique entre les nations suppose des institutions de caractère autoritaire et fédératif » (Jacques Secretan, *Nations Unies ou Fédéralisme?*, Sirey, Paris 1958, p. 84). Il était depuis 1953, membre de l'Académie diplomatique internationale.

Enfin, sur le plan social, développant la formule d'Albert Thomas selon laquelle « il importe qu'à l'œuvre de protection et de libération matérielle (des hommes), s'ajoute celle d'émancipation et de libération intellectuelle et morale », il a souligné dans son ouvrage « Expérience et Théorie » qu'« il appartient aux chefs... de provoquer dans l'administration, l'industrie et le commerce, d'une part, l'éducation théorique constante de ceux à qui, socialement et professionnellement, seule la connaissance commune est ouverte, afin de les associer à l'œuvre d'ensemble, comme le voulait Jaurès, et d'autre part, l'éducation pratique de ceux qui ont eu accès à la connaissance par la voie de la théorie (Jacques Secretan, *Expérience et Théorie*, Genève 1951, p. 24). Ces principes, Jacques Secretan les a mis en pratique, ouvrant toutes grandes les portes de son Ecole des sciences sociales et politiques de Lausanne à ceux qui n'avaient pas eu la possibilité d'acquérir les connaissances théoriques et multipliant les possibilités de stages pratiques pour ses étudiants.

Mais Jacques Secretan n'a pas été seulement un humaniste ouvert aux idéaux de paix et de fraternité humaine, il a été également, de 1953 à 1962, le Directeur des Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété intellectuelle.

Avec sa lucidité de praticien de l'organisation internationale, il a, dès 1956, à Washington, devant le XXVII^e Congrès de l'AIPPI, tracé comme suit son programme:

« Trois ans d'expérience au sein de la présente Union et trente ans d'expérience au sein d'autres associations d'Etats m'ont conduit à des conclusions qui... sont les suivantes:

- a) Les droits intellectuels, qu'il s'agisse des brevets et des marques de commerce ou de fabrique, ou qu'il s'agisse du droit d'auteur, doivent être protégés internationalement comme tous les droits de la Déclaration des droits de l'homme. A cet effet, ils doivent bénéficier de l'appui d'une organisation intergouvernementale propre et générale...
- b) Cette organisation intergouvernementale doit être dotée d'une compétence propre — les droits intellectuels — et d'organes aptes à la représenter et à représenter lesdits droits efficacement dans les relations internationales.
- c) Enfin, ladite organisation devrait faire partie de la grande famille des Nations Unies... » (*Prop. ind.*, juillet 1956, p. 149).

Pour la réalisation de ce programme, Jacques Secretan n'a épargné aucun effort. Il s'est particulièrement attaché à faire reconnaître par toutes les instances internationales la compétence des Bureaux internationaux réunis dans le domaine de la propriété intellectuelle, et à développer les conventions et arrangements gérés par ces Bureaux. Sous son directorat, ont été conclus de nombreux accords institutionnels entre les Bureaux internationaux réunis et d'autres organisations telles que l'UNESCO, l'organisation mondiale de la Santé, le Conseil de l'Europe, l'Organisation des Etats Américains, et se sont tenues, après de longues préparations, les Conférences diplomatiques de Nice en juin 1957, de Lisbonne en octobre 1958, de La Haye en novembre 1960, de Rome en octobre 1961, et de Monaco en novembre 1961. C'est également sous l'impulsion de Jacques Secretan que les Bureaux internationaux réunis prirent une part active à l'élaboration et à la conclusion de la Convention de Paris sur les obtentions végétales en décembre 1961. Ces efforts se traduisirent par un développement important de l'extension territoriale des Unions de Paris et de Berne qui, au départ de Jacques Secretan, groupaient, la première 51, et la seconde 50 Etats, alors qu'elles n'en comptaient, la première que 44 et la seconde que 43 en 1953.

Jacques Secretan, enfin et surtout, sut préparer l'indispensable évolution des Bureaux internationaux réunis vers des structures nouvelles en créant auprès du Directeur des Bureaux internationaux, des organes consultatifs dont l'institution fut ultérieurement officialisée par les conventions internationales, et en réalisant le transfert à Genève du siège des Bureaux internationaux réunis dans cette « maison des droits intellectuels » qu'il fit construire au cœur même de la Place des Nations et dont il avait parlé dès 1957 dans sa communication à l'Académie diplomatique internationale sur « Les droits intellectuels et les Nations Unies » (*Prop. ind.*, mai 1957, p. 98—102). La transformation des Bureaux internationaux réunis en cette « Organisation internationale de la propriété intellectuelle » dont il parlait si souvent — organisation qui devait être, dans sa pensée, « capable de prendre place à côté des grandes organisations intergouvernementales et de défendre les intérêts de la propriété intellectuelle au sein de la famille des institutions spécialisées » (Jacques Secretan, « Vers l'Organisation internationale de la Propriété intellectuelle » in *Mélanges Marcel Plaisant*, Sirey, Paris 1960, p. 179—180). — Jacques Secretan savait que c'était une œuvre de longue haleine et qu'il appartiendrait à d'autres de la mener à bien, mais c'est lui qui a semé le bon grain.

Les travaux préparatoires de la future Conférence de Stockholm donnent à penser que cette Organisation internationale de la propriété intellectuelle qui fut la grande pensée de Jacques Secretan, est en bonne voie de réalisation.

Les moissonneurs n'oublieront pas les mérites du semeur.

Ch.-L. M.