

LE DROIT D'AUTEUR

REVUE DU BUREAU DE L'UNION INTERNATIONALE
POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

PARAISSANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

LÉGISLATION INTÉRIEURE: A. Mesures prises en raison de l'état de guerre actuel. **FRANCE.** Décret-loi du 18 novembre 1939, autorisant la diffusion des œuvres sans l'autorisation des auteurs, p. 49. — B. Législation ordinaire. **ALLEMAGNE.** Ordonnance du 15 février 1934, concernant l'application de la loi sur l'entremise dans le domaine des droits musicaux d'exécution, p. 50. — **JAPON.** Loi n° 64, du 30 mai 1931, modifiant la loi du 3 mars 1899 sur le droit d'auteur, p. 50.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: Projets tendant à modifier et à compléter le régime du droit d'auteur en Suisse, p. 51. — La statistique internationale de la production intellectuelle en 1938 (cinquième et dernier article). République Argentine, Conclusion, p. 54.

JURISPRUDENCE: **BELGIQUE.** I. Film sonore. Oeuvre composite au point de vue idéologique. In dubio pas de cession du droit du compositeur au profit du producteur, p. 56. — II. Film sonore. Condition requise pour bénéficier de la qualité de collaborateur: avoir participé à la création in-

tellectuelle, ce qui fait écarter les exécutants et les éditeurs. Nature indivise de la collaboration donnant naissance à l'œuvre cinématographique sonore. Situation du compositeur dont la musique est incorporée au film: consentement à l'édition que représente l'enregistrement sur la bande, l'exécution par le moyen du film sonore demeurant réservée, p. 57. — III. Film sonore. Musique cinématographique. Droits distincts d'enregistrement sur le film et d'exécution à l'aide de cet enregistrement. Cession du premier droit: pas de répercussion sur le second droit. Nature du film sonore: œuvre juridiquement divisible comprenant la juxtaposition synchronique des images et des sons, p. 58. — **SUISSE.** Contrat pour l'exécution d'œuvres musicales protégées: contestation portant sur une clause de celui-ci. Application du droit commun et des règles ordinaires relatives à la compétence du Tribunal fédéral, la loi suisse sur le droit d'auteur ne protégeant les intéressés que contre les atteintes aux droits reconnus par elle, p. 59.

NOUVELLES DIVERSES: **ALLEMAGNE.** Concerts scolaires et droits d'auteur, p. 59. — **ÉTATS-UNIS DE L'AMÉRIQUE DU NORD.** «Mein Kampf» en Amérique, p. 60.

BIBLIOGRAPHIE: Ouvrage nouveau (Luigi Ferrara), p. 60.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

A. Mesures prises en raison de l'état de guerre actuel

FRANCE

DÉCRET-LOI

AUTORISANT LA DIFFUSION DES ŒUVRES SANS L'AUTORISATION DES AUTEURS

(Du 18 novembre 1939.)

Le Service général d'information et l'Administration de la radiodiffusion nationale ne sont pas assujettis à obtenir l'autorisation préalable de l'auteur ou de ses ayants droit pour la communication au public des œuvres littéraires, scientifiques et artistiques non inédites, par tout moyen servant à diffuser les signes, les sons et les images, et par tout procédé technique.

Toutefois, l'œuvre ne peut être diffusée sous une forme différente de celle que l'auteur lui a donnée.

NOTE DE LA REDACTION. — Nous avons trouvé le texte ci-dessus dans un article du journal *Le Petit Bleu*, de Paris, du 29 novembre 1939,

qui l'a emprunté lui-même au *Journal officiel* de la veille. D'autre part, M. Raymond Weiss mentionne également ce décret-loi et le commente avec sagacité dans un intéressant article des *Informations sur la coopération intellectuelle* de mars 1940, n° 5, p. 173. M. Weiss précise que la suppression de l'autorisation n'entraîne pas la perte de la rémunération due à l'auteur. Celle-ci subsiste et elle est fixée par accord amiable ou, si cette solution s'avère impossible, selon la procédure applicable aux réquisitions.

L'exposé des motifs relève que cette restriction apportée au droit d'auteur s'explique par la nécessité de donner à la propagande française en temps de guerre le maximum d'efficacité et de souplesse. On a voulu que ceux qui ont la tâche d'agir sur l'opinion publique par le moyen nouveau et singulièrement puissant de la radiodiffusion soient affranchis des complications inhérentes à la procédure dans laquelle le consentement de l'auteur doit être demandé et peut être, par conséquent, refusé. Si une œuvre se prête aux fins poursuivies par l'information française, elle pourra être utilisée par le Service général de l'information et l'Administration générale de la radiodiffusion nationale, qui sont autorisés de lege à recourir à cet effet à tout moyen servant à diffuser les signes, les sons, les images et à tout procédé technique. Cette formule est assez vaste. Elle couvre bien entendu la radiodiffusion. Vise-t-elle aussi la diffusion par l'imprimerie? Les termes employés: «diffuser les signes», «par tout procédé technique» nous semblent commander une

réponse affirmative. D'autre part, aucune restriction n'est prévue quant à la nationalité des ouvrages que le décret du 18 novembre 1939 met à la disposition de la propagande française. Celle-ci pourra donc utiliser toute œuvre quelconque française ou étrangère, nationale, alliée, ennemie, neutre, qui lui conviendra, et cela sans avoir à se munir d'une autorisation, mais sous la double réserve de sauvegarder le droit moral et de verser une rémunération.

On doit se demander, puisque le champ d'application du décret n'est pas limité aux seules œuvres françaises, si la réglementation prévue en faveur des services de l'information et de la radiodiffusion françaises est compatible avec la Convention de Berne révisée en dernier lieu à Rome, à laquelle la France a adhéré avec effet à partir du 22 décembre 1933 (v. *Droit d'Auteur* du 15 décembre 1933, p. 133). — En ce qui concerne le droit de reproduction, il faut observer que celui-ci n'est pas consacré par une disposition de droit conventionnel matériel, mais simplement par la règle de l'assimilation des auteurs unionistes étrangers aux auteurs nationaux dans chaque pays contractant. La Convention n'oblige pas les États unionistes à protéger le droit de reproduction d'une certaine manière (par exemple exclusive ou privative) et non d'une autre (par exemple non exclusive et consistant dans le système de la licence obligatoire). De ce point de vue, le décret français du 18 novembre 1939 n'est donc pas contraire à la Convention. Il ne l'est pas non plus si on le considère comme une restriction

apportée au droit de reproduction reconnu d'une manière générale en tant que droit exclusif. En effet, si le contenu du droit de reproduction est déterminé par les lois nationales, ces dernières sont naturellement souveraines pour édicter des limitations ou exceptions.

Le problème se pose un peu différemment en matière de radiodiffusion. Ici, nous nous trouvons en présence d'un texte qui établit, dans la Convention même, une protection internationale de l'auteur. L'article 11^{bis} de l'Acte de Rome accorde aux auteurs d'œuvres littéraires et artistiques le droit exclusif d'autoriser la communication de leurs œuvres au public par la radiodiffusion. Cette prérogative existe *ex jure Conventionis*, indépendamment des divers droits nationaux. Et, comme elle a un caractère exclusif (c'est d'ailleurs le propre de toute prérogative), il en résulte, à première vue, que le décret du 18 novembre 1939 ne se concilie pas avec la Convention de Berne révisée à Rome. Pourtant, cette reconnaissance d'un droit exclusif de radiodiffusion sur le terrain de l'Union littéraire et artistique n'est pas aussi rigoureuse qu'on pourrait le croire de prime abord. L'alinéa 2 de l'article 11^{bis} réserve aux législations internes de régler les conditions d'exercice du droit exclusif de communication par la radio, et cette clause permet, croyons-nous, de dire que le régime de la licence obligatoire légale peut être substitué à celui de la souveraineté absolue de l'auteur. C'est du moins dans ce sens que se prononcent certains commentateurs, en particulier M. Willy Hoffmann (*Die Berner-Uebereinkunft*, p. 183). En outre, plusieurs pays unionistes ont introduit la licence légale de radiodiffusion dans leur législation sans encourir le reproche de violer la Convention (ainsi la Norvège, la Nouvelle-Zélande, l'Italie, l'ancienne Tchécoslovaquie, la Pologne): il semble donc bien que l'on ne puisse pas venir maintenant contester à la France le droit de restreindre d'une façon semblable le droit de l'auteur dans le domaine de la radiodiffusion. Il est exact que les documents de la Conférence de Rome (rapports de la sous-commission pour la radiophonie, de la commission de rédaction, résumé des propositions et de la discussion) ne font pas mention de la licence légale comme l'une des conditions d'exercice du droit de radiodiffusion, si l'on met à part deux propositions, norvégienne et suédoise (*Actes de la Conférence de Rome*, p. 257 et 259). Mais toute la discussion dont l'alinéa 2 de l'article 11^{bis} est le résultat montre à l'évidence que la Conférence de Rome a voulu laisser aux pays contractants la faculté de limiter le droit de radiodiffusion de l'auteur. Et cette faculté une fois admise, on voit mal comment on pourrait l'interpréter dans ce sens qu'elle ne doit pas se manifester sous l'aspect d'une licence légale. Les seules règles à observer sont celles qui ont trait au respect du droit moral et à la rémunération. Or, sur ces deux points, le décret du 18 novembre 1939 n'appelle aucune critique. A notre avis, en effet, l'interdiction de diffuser l'œuvre sous une forme différente de celle que l'auteur lui a donnée est une garantie suffisante, malgré la possibilité qui subsiste d'une diffusion partielle. Il est certes exact qu'une œuvre diffusée de façon fragmentaire peut souffrir des retranchements qui lui sont imposés. Cependant, les circonstances dans lesquelles s'appliquera le décret nous paraissent telles qu'on ne saurait exiger toujours une diffusion intégrale. Nous inclinons à penser que l'obligation

de respecter le droit moral, conformément à l'article 11^{bis}, alinéa 2, de la Convention de Berne révisée, sera remplie en principe si la diffusion s'effectue sans le moindre changement apporté à ce qui est diffusé, qu'il s'agisse d'une œuvre dans sa totalité ou dans l'une ou l'autre de ses parties.

B. Législation ordinaire

ALLEMAGNE

ORDONNANCE

concernant

L'APPLICATION DE LA LOI SUR L'ENTREMISE
DANS LE DOMAINE DES DROITS MUSICAUX
D'EXÉCUTION

(Du 15 février 1934.)

En vertu de l'article 5 de la loi sur l'entremise dans le domaine des droits musicaux d'exécution, du 4 juillet 1933 (*Reichsgesetzblatt* I, p. 352), il est ordonné ce qui suit :

ARTICLE PREMIER. — La *Stagma*, société officiellement concessionnée pour l'exploitation des droits d'auteur musicaux, association douée de la personnalité juridique de par un octroi officiel, a reçu, conformément à l'article 1^{er} de la loi sur l'entremise dans le domaine des droits musicaux d'exécution, du 4 juillet 1933, l'autorisation d'exercer, comme seule institution de son espèce, l'entremise professionnelle pour les exécutions publiques des œuvres musicales avec ou sans texte (petits droits).

La *Stagma* est fondée à faire valoir les prétentions exigibles à partir du 1^{er} octobre 1933 à l'encontre des organisateurs de concerts, en particulier les prétentions qui découlent des contrats que l'Association pour la protection des droits musicaux d'exécution en Allemagne (*Musikschutzverband*) avait conclus avant l'entrée en vigueur de la loi sur l'entremise dans le domaine des droits musicaux d'exécution du 4 juillet 1933, ou des contrats conclus, après l'entrée en vigueur de ladite loi, conjointement par la *Gema* (association pour l'exploitation des droits musicaux d'exécution) et par l'Association des compositeurs de musique allemands.

Les sommes visées par l'alinéa 2 ci-dessus devront être calculées par la *Stagma* et les ayants droit et versées à ces derniers.

ART. 2. — La commission d'arbitrage prévue par l'article 4 de la loi sur l'entremise dans le domaine des droits musicaux d'exécution, du 4 juillet 1933, se compose d'un président et de six assesseurs.

Le président doit être désigné en la personne d'un auteur d'une importance reconnue.

Trois des assesseurs seront nommés par l'intermédiaire professionnel concessionné, conformément à l'article 1^{er} de la loi sur l'entremise dans le domaine des droits musicaux d'exécution, du 4 juillet 1933. Les associations d'organisateur de concerts reconnues par le Gouvernement conformément à l'article 4 de la loi du 4 juillet 1933 nomment les trois autres assesseurs.

ART. 3. — Si, conformément à l'article 4 de la loi sur l'entremise dans le domaine des droits musicaux d'exécution, du 4 juillet 1933, le montant des redevances d'exécution a été fixé par contrat ou par sentence arbitrale, l'intermédiaire concessionné conformément à l'article 1^{er} de ladite loi pourra réclamer, à titre de dommages-intérêts pour une exécution non autorisée, la redevance d'exécution fixée dans le contrat ou la sentence arbitrale.

Berlin, le 15 février 1934.

*Le Ministre du Reich pour l'information
publique et la propagande par interim :*

WALTHER FUNCK.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Le texte original allemand de l'ordonnance ci-dessus a paru dans le *Reichsgesetzblatt* I, 1934, p. 100. Nous en avons donné la traduction française afin de compléter notre documentation sur le contrôle des sociétés de perception (voir nos articles dans le *Droit d'Auteur* des 15 juillet et 15 septembre 1939, p. 82 et 104; la loi allemande du 4 juillet 1933 a paru dans le *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1933, p. 109).

JAPON

LOI

MODIFIANT LA LOI DU 3 MARS 1899 SUR LE
DROIT D'AUTEUR

(N° 64, du 30 mai 1931.)⁽¹⁾

Les modifications suivantes sont introduites dans la loi sur le droit d'auteur :

A l'article 1^{er}, alinéa 1, après les mots «des arts», sont ajoutés les mots suivants : «(y compris la musique, et il en est de même plus bas)»⁽²⁾.

⁽¹⁾ Publié dans la Feuille officielle japonaise des lois («*Kampo*») du 1^{er} juillet 1931.

⁽²⁾ Voici le texte intégral actuel de l'article premier, alinéa 1 :

L'auteur d'écrits, de conférences, d'œuvres de peinture, de dessin, d'architecture, de sculpture, d'ouvrages plastiques, de photographies, d'œuvres musicales et dramatico-musicales, et d'autres œuvres du domaine de la littérature, des sciences ou des arts (y compris la musique, et il en est de même plus bas) a le droit exclusif de les reproduire.

A l'article 11, chiffre 2, les mots «nouvelles du jour» sont remplacés par «comptes rendus des nouvelles du jour», le mot «insérés» par «publiés», après le mot «journaux» sont ajoutés les mots «et revues» (1).

NOTE DE LA RÉDACTION. — Nous avons publié dans le *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1939 la législation japonaise sur le droit d'auteur, telle qu'elle nous était connue à ce moment, en appelant l'attention sur le fait que peut-être une loi modificative du 30 mai 1931, n° 64, nous était restée inconnue (cf. *Droit d'Auteur*, 1939, p. 126, 2^e col.). Or, nous avons reçu dernièrement de M. H. Gebhard, chef de la division du droit d'auteur de la *Deutsche Grammophon G. m. b. H.*, à Berlin, une traduction allemande de la loi en question. Nous remercions vivement M. Gebhard d'avoir pu nous procurer une loi que nous avions en vain cherchée pendant plusieurs années. Grâce à lui, notre documentation japonaise est maintenant au point. Nous avons d'ailleurs pu nous rendre compte, en comparant le texte que nous a envoyé M. Gebhard avec celui qui figure dans le *Droit d'Auteur* de novembre 1939, que toute une série de dispositions ou modifications signalées par nous comme faisant partie de la loi du 1^{er} mai 1934 étaient en réalité plus anciennes et avaient leur origine dans la loi n° 64 du 30 mai 1931. Nous énumérons ci-après les dispositions et modifications dont il s'agit :

- Article 15, alinéa 2 : version actuelle;
 - Article 18 : version actuelle, mais sans que l'alinéa 3 mentionne l'article 27, alinéas 1 et 2, et l'article 30, alinéa 1, chiffres 7 à 9;
 - Article 20 : version actuelle;
 - Article 20 a : version actuelle;
 - Articles 22 a à 22 d : version actuelle;
 - Article 32^{bis} : abrogation;
 - Article 35, alinéa 3 : version actuelle;
 - Article 36 a : version actuelle;
 - Article 39 : adjonction, après les mots «article 20», des mots «article 20 a»;
 - Article 41 : abrogation.
- En conséquence, la loi du 1^{er} mai 1934 a introduit seulement les changements suivants dans la loi japonaise sur le droit d'auteur :
- Article 2 : adjonction des mots «partiellement ou intégralement»;
 - Article 15 : adjonction de l'alinéa 3;
 - Article 18, alinéa 3 : mention de l'article 27, alinéas 1 et 2, et de l'article 30, alinéa 1, chiffres 7 à 9;
 - Articles 22 e et 22 f : ajoutés;
 - Article 27 : adjonction des alinéas 2 et 3;
 - Articles 28 a à 28 j : ajoutés;
 - Article 30, alinéa 1 : adjonction des chiffres 7 à 9;
 - Article 32^{ter} : abrogé;
 - Article 35 : adjonction de l'alinéa 4;
 - Article 36 b : ajouté.

En somme, le *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1939, p. 121 à 126, donne, en version française, le texte à peu près complet de la loi japonaise sur le droit d'auteur. Il faut simplement tenir compte encore des deux amendements concernant l'article 1^{er} et l'article 11, chiffre 2, amendements dont nous avons publié ci-dessus le texte en traduction française.

(1) Voici le texte intégral actuel de l'article 11, chiffre 2 :
les faits divers et les comptes rendus des nouvelles du jour publiés dans les journaux et revues.

— En revanche, celui qui voudra se renseigner sur l'origine de telle ou telle disposition fera bien de consulter la présente note où nous nous sommes efforcés de distinguer entre l'apport de la loi de 1931 et celui de la loi de 1934. Nous espérons que la matière est maintenant à peu près clarifiée.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

PROJETS TENDANT A MODIFIER ET A COMPLÉTER LE RÉGIME DU DROIT D'AUTEUR EN SUISSE

Le Gouvernement de la Confédération suisse a saisi le Parlement fédéral de deux messages qui intéressent le droit d'auteur. L'un propose de modifier la loi existante (1) et d'y introduire la durée de protection de cinquante ans *post mortem auctoris*. L'autre présente un projet de loi, complété par un projet de règlement d'exécution, concernant la perception des droits d'auteur (ou, plus exactement, des droits musicaux d'exécution, appelés aussi «petits droits»). Les deux messages sont dus à la plume de M. Hans Morf, le très distingué Directeur du Bureau fédéral de la propriété intellectuelle, à Berne.

I

Les textes à modifier sont ceux qui traitent de la durée du droit d'auteur. On sait que le délai de protection considéré par la Convention de Berne révisée comme normal est le délai franco-belge, qui comprend la vie de l'auteur et les cinquante premières années consécutives à la mort de celui-ci. Ce délai, qui est depuis longtemps celui de la majorité des pays unionistes, n'avait cependant pas réussi, jusqu'à ces dernières années, à s'implanter en Allemagne (*Alt-reich*) et en Autriche. Mais, par une ordonnance gouvernementale du 15 décembre 1933 (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1934, p. 3), ce dernier pays a décidé d'adopter le délai conventionnel, qui a été maintenu dans la loi autrichienne sur le droit d'auteur, du 9 avril 1936. L'Allemagne (*Alt-reich*) a suivi cet exemple un an plus tard, par sa loi du 13 décembre 1934 (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1935, p. 4). Enfin, l'ancienne Ville libre de Dantzig, où la législation allemande sur le droit d'auteur était demeurée en force, a également étendu jus-

(1) Il s'agit de la loi du 7 décembre 1922, entrée en vigueur le 1^{er} juillet 1923. Voir *Droit d'Auteur* du 15 juin 1923, p. 61.

qu'à cinquante ans *post mortem* la durée du droit d'auteur, par une ordonnance du 5 février 1935 (v. *Droit d'Auteur* du 15 avril 1935, p. 37). A l'heure actuelle, sur trente-neuf pays unionistes contractants, huit seulement protègent encore le droit d'auteur pendant une durée inférieure à celle que la Convention recommande. Ce sont : la Bulgarie, Haïti, le Japon, le Liechtenstein, la Roumanie, la Suède, la Suisse, la Thaïlande.

Ce qui est important pour la Suisse, c'est de constater que tous ses voisins appliquent présentement le délai de cinquante ans *post mortem*. Il en résulte que les auteurs suisses éditant pour la première fois en France, en Allemagne, en Italie y sont protégés pendant le délai de cinquante ans, parce que leurs œuvres sont nationalisées dans ces pays, tandis qu'en Suisse ils ne bénéficieront que de la protection de trente ans. De plus, les auteurs français, allemands, italiens ne sont, eux aussi, protégés en Suisse que pendant la durée du droit d'auteur selon la loi suisse. Cette situation n'est pas satisfaisante. Il est évident que si la Suisse reste seule attachée au délai de trente ans, au milieu de ses grands voisins, dont elle parle les langues, elle observe une attitude qui n'est ni très élégante, ni très avantageuse pour ses propres intérêts.

D'une part, il n'est manifestement pas très élégant de faire octroyer aux auteurs suisses qui éditent pour la première fois en France, en Allemagne ou en Italie une protection plus longue que celle qu'on accorde soi-même aux auteurs français, allemands, italiens, soit qu'ils éditent pour la première fois en Suisse (ce qui n'arrivera pas souvent), soit qu'il s'agisse d'exploiter dans ce pays leurs œuvres éditées ailleurs. Telle est cependant la conséquence de l'état de choses actuel, examiné à la lumière de la Convention de Berne révisée.

D'autre part, on ne saurait tenir pour négligeable, du point de vue de l'économie suisse, le danger d'une émigration des auteurs nationaux attirés par les éditeurs des pays limitrophes, où une protection plus longue est accordée aux œuvres littéraires et artistiques. Puisque l'édition nationalise l'œuvre dans le pays de l'éditeur, la tentation est grande pour les auteurs suisses de faire paraître leurs ouvrages en France, en Allemagne et en Italie, au risque de diminuer les possibilités de travail non seulement des éditeurs, mais aussi des imprimeurs, relieurs, fournisseurs de papier, dessinateurs, etc.

Ces considérations ont emporté la conviction du Département fédéral suisse de justice et police, qui a fait préparer par le Bureau fédéral de la propriété intellectuelle un projet portant la durée du droit d'auteur de trente à cinquante ans *post mortem auctoris*. La réforme n'appelle pas de grandes modifications de la loi actuelle. Aux articles 36 et 37, le mot «trente» est remplacé par le mot «cinquante». A l'article 38, où il est question des œuvres posthumes, le délai proposé est de cinquante ans *post mortem*, même si, à l'expiration de ce délai, il ne s'est pas encore écoulé cinquante ans depuis que l'œuvre a été rendue publique, ou si l'œuvre n'a pas été rendue publique du tout. Il est évident que, pour une œuvre posthume, le délai de cinquante ans *post mortem* expirera toujours avant le délai de cinquante ans *post publicationem*, puisque le propre de l'œuvre posthume est précisément d'avoir été rendue publique seulement après la mort de l'auteur. Mais il s'agissait de bien faire ressortir que l'œuvre posthume ne serait en aucun cas protégée au delà de la cinquantième année consécutive à celle de la mort de l'auteur, ce qui est déjà la solution de la loi actuellement en vigueur. Sur ce point, il n'y aura pas de changement. En somme, le projet abolit le régime spécial de la loi de 1922, en ce qui touche la durée de protection des œuvres posthumes. Ces dernières sont assimilées aux œuvres rendues publiques du vivant de l'auteur, tandis que la loi de 1922 avait institué le délai de trente ans *post publicationem*, qui produisait effet chaque fois que le délai maximum de cinquante ans *post mortem* n'entraînait pas une amputation plus ou moins notable. (Si, par exemple, l'œuvre était rendue publique seulement quarante ans après la mort de l'auteur, la protection ne durait plus que dix ans à partir de la publication, au lieu de trente ans.) — Il convient, d'autre part, d'envisager encore le cas d'une œuvre qui serait à la fois pseudonyme et posthume. Sera-t-elle protégée jusqu'à cinquante ans *post mortem* ou jusqu'à cinquante ans *post publicationem*? Le texte proposé fournit une réponse précise : même si ce dernier délai n'est pas encore écoulé à l'expiration du délai *post mortem*, la protection prend fin cinquante ans après la mort. Le nouveau délai sera un délai maximum, ce qui est parfaitement raisonnable. D'ailleurs, déjà sous le régime en vigueur de la loi de 1922, une œuvre posthume pseudonyme ne peut pas être protégée au delà d'une

période de cinquante ans *post mortem*. Cela résulte de l'article 38 actuel, et c'est aussi, croyons-nous, la conclusion à laquelle on aboutirait par le raisonnement seul, en l'absence d'un texte. En effet, il ne serait pas logique qu'une œuvre posthume pseudonyme pût être protégée plus longtemps qu'une œuvre posthume aléthonyme, par l'application du délai *post publicationem*, alors que ce délai implique toujours une protection moins longue que le délai *post mortem* lorsqu'il s'agit d'une œuvre pseudonyme ordinaire, non posthume (v. *Droit d'Auteur* du 15 avril 1926, p. 38, 3^e col. *in fine*).

La question la plus importante que pose la prolongation du droit d'auteur est celle de savoir si et comment le délai nouveau s'appliquera aux œuvres existantes au moment où le changement apporté à la législation deviendra exécutoire. Un article nouveau (66^{bis}), inséré dans les dispositions finales et transitoires, commence par écarter toute rétroactivité de la protection prolongée. Les œuvres tombées dans le domaine public par l'expiration de la durée de trente ans *post mortem auctoris* au moment de l'entrée en vigueur du délai prolongé ne sont pas réintégrées dans le domaine privé. Cela paraît normal : en Autriche, en Allemagne, à Dantzig, la même solution a prévalu. En revanche, il est naturel que les œuvres créées avant l'entrée en vigueur de la prolongation, mais pour lesquelles le délai de trente ans ne sera pas encore écoulé, bénéficient de l'extension de la protection dans le temps. Si l'on décidait de n'appliquer le délai prolongé qu'aux œuvres créées après la mise à exécution dudit délai, les œuvres d'un seul et même auteur seraient protégées jusqu'à trente ans ou jusqu'à cinquante ans *post mortem*, selon qu'elles auraient été créées avant ou après cette mise à exécution. Il importe d'éviter une telle complication, en faveur de laquelle on ne saurait invoquer aucun argument probant.

Du moment que certaines œuvres créées et exploitées sous le régime des trente ans connaîtront aussi le nouveau régime des cinquante ans, on doit se demander quels seront les bénéficiaires de la prolongation : les héritiers des auteurs ou bien les tiers cessionnaires du droit d'auteur? Le projet propose une disposition très nuancée qui nous semble s'adapter fort bien aux différentes éventualités. En principe, — et c'est là une présomption *juris tantum*, — la prolongation profitera aux héritiers de l'auteur, aussi en cas de transfert du droit

d'auteur, car on peut supposer que la redevance aurait été plus élevée si les parties avaient négocié sous l'empire de la loi modifiée. Donc, à l'expiration de la période de trente ans, et pour les vingt ans qui suivent, le droit d'auteur appartiendra aux héritiers de l'auteur. Mais le cessionnaire pourra demander, avant que son droit ne cesse, de rester investi de sa prérogative jusqu'à l'expiration du nouveau délai, moyennant une contre-prestation équitable. A défaut d'entente sur ce point, le juge décidera. *Quid* si la redevance a été originairement fixée sans que les parties aient attaché la moindre importance à la durée de la protection? En pareil cas, la présomption que le transfert ne s'étend pas à la période de prolongation tombe, et le cessionnaire bénéficiera de celle-ci. Cette solution interviendra notamment lorsque la rémunération stipulée consistera non pas en un forfait une fois versé, mais en une participation régulière au produit de la vente de l'œuvre. Les mêmes règles s'appliqueront si l'on se trouve en présence non pas d'une véritable cession du droit d'auteur, mais d'une simple permission d'utiliser l'œuvre (licence), permission accordée par l'auteur à un tiers sans qu'il y ait changement dans la personne du titulaire du droit d'auteur lui-même.

Lorsque, pendant la période de prolongation, le droit d'auteur (ou, le cas échéant, l'usage de l'œuvre) est réservé aux héritiers, il faudra se préoccuper encore d'une question. Comment traitera-t-on le cessionnaire ou l'usager qui, avant la prolongation, ont confectionné des reproductions de l'œuvre en vertu du droit qu'ils auraient reçu? Il paraît équitable qu'ils puissent continuer à mettre en circulation ces exemplaires. De même, le traducteur ou tout autre remanieur qui auront composé licitement une œuvre de seconde main protégée comme telle (traduction ou autre adaptation) avant l'expiration des trente ans, pourront continuer à en confectionner et à en mettre en circulation des exemplaires. (L'expression «mise en circulation» dont se sert le projet, qui reprend, à cet égard, la terminologie de l'article 65 de la loi de 1922, doit être interprétée, à notre avis, comme couvrant aussi la mise en vente et la vente. En effet, à l'article 12 de la loi, il est dit que le droit d'auteur consiste notamment dans le droit de vendre, mettre en vente ou mettre en circulation d'autre manière des exemplaires de l'œuvre. Nous en concluons que, pour le législateur suisse, la vente

et la mise en vente sont deux formes de la mise en circulation.)

Au total, l'article 66^{bis} proposé nous paraît fondé sur un examen très attentif des diverses situations qui résulteront de la prolongation du droit d'auteur en Suisse. Pour bien comprendre les solutions envisagées, il conviendra, croyons-nous, de se reporter au message qui explique très clairement le texte légal projeté, et qui montre en particulier quand la présomption selon laquelle la prolongation profite aux héritiers se trouve renversée en faveur des cessionnaires ou usagers. — A propos de la réserve du droit du traducteur, l'article 66^{bis}, alinéa 3, mentionne en outre le droit sur les autres reproductions protégeables, juridiquement assimilées à la traduction. Nous avons admis qu'il s'agissait là des adaptations et remaniements. Le mot « reproduction » ne nous semble pas très heureux. Mais il devait être repris, parce que l'article 4 de la loi mentionne, après les traductions, les autres reproductions d'une œuvre en tant qu'elles ont le caractère d'une œuvre littéraire, artistique ou photographique originale. Ces autres reproductions ne peuvent être que des œuvres de seconde main, protégées, quoique s'inspirant d'une œuvre préexistante (voir aussi le message à l'appui du projet devenu la loi du 7 décembre 1922, p. 30).

II

Au cours de l'enquête ouverte auprès des groupements intéressés afin de connaître leur opinion sur l'opportunité de prolonger la durée du droit d'auteur, plusieurs associations ont subordonné leur réponse affirmative à une condition : elles entendaient que des mesures fussent prises en Suisse afin de régler d'une façon satisfaisante la perception des droits d'auteur. Ainsi, bien qu'en théorie les deux problèmes de la prolongation de la protection et du contrôle des sociétés de perception des droits d'auteur soient absolument distincts, ils sont pratiquement liés en Suisse : si le Gouvernement helvétique s'était abstenu de présenter un projet de solution pour le second, il n'aurait pas pu escompter en faveur du premier un accueil suffisamment favorable.

Il n'est donc pas surprenant que le projet de prolongation du droit d'auteur soit accompagné d'un projet de loi fédérale concernant la perception des droits d'auteur. Nous ne croyons pas nécessaire d'exposer en détail, dans une revue de caractère international, les motifs qui

ont amené le Conseil fédéral suisse à recommander une surveillance officielle dans le domaine de la perception des droits d'auteur. On trouvera dans le *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1939, p. 82, quelques considérations générales sur le contrôle des sociétés de perception; nous nous permettons d'y renvoyer le lecteur. La situation en Suisse a ceci de particulier que, s'agissant des droits musicaux (petits droits d'exécution), deux sociétés se sont fait concurrence, de 1924 à 1929, et que ce fâcheux état de choses pourrait, si l'on n'y prend pas garde, se reproduire à l'avenir. Le projet de loi élaboré tend précisément à empêcher le retour de telles complications contraires à l'intérêt des auteurs et des « consommateurs ».

Le principe de l'autorisation nécessaire et de la surveillance de l'État est posé uniquement pour la perception du droit exclusif *non théâtral* d'exécuter une œuvre musicale (avec ou sans texte). Ce droit s'exerce dans les concerts publics, dans les projections-exécutions cinématographiques et dans les radio-émissions (avec ou sans disques). Toutefois, le projet soustrait à l'influence officielle la perception des droits spéciaux appartenant aux fabricants d'instruments mécaniques selon la jurisprudence du Tribunal fédéral (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1937, p. 9, 1^{re} col.), ainsi que la perception faite personnellement par l'auteur ou ses héritiers. Le champ d'application de la loi ainsi délimité pourra être étendu par la suite en vertu d'une décision du Conseil fédéral. Celui-ci est en effet autorisé à soumettre également au contrôle de l'État, si le besoin s'en faisait sentir plus tard, la perception des droits d'exécution qui appartiennent aux fabricants d'instruments mécaniques, et même la perception d'autres droits garantis par l'article 12 de la loi sur le droit d'auteur (droit de représentation scénique des œuvres dramatiques et dramatico-musicales, droit de récitation).

L'autorisation ne sera accordée qu'à une seule organisation, qui aura pour but de percevoir des droits d'auteur. Bien entendu, si le contrôle officiel devait à l'avenir sortir des cadres de la perception musicale (où l'on prévoit qu'il demeurera pour le moment), la perception non musicale (théâtrale, par exemple) pourra être consentie à une autre société que la société chargée de la perception musicale. Ce qu'on veut éviter, c'est seulement le double emploi dans un même domaine, avec les inconvénients qu'il a eus de 1924 à 1929.

L'autorisation confère à la société qui en bénéficie un monopole, sous réserve de la perception personnellement effectuée par l'auteur ou ses héritiers. Les contrats conclus sans l'autorisation nécessaire sont nuls et celui qui perçoit des droits d'auteur dans de telles conditions s'expose à des sanctions civiles et pénales (amende jusqu'à 1000 francs).

La société concessionnaire établira et publiera un tarif d'après lequel on calculera dans chaque cas la redevance exigée en échange de la permission d'exécuter. Les prix figurant au tarif devront être fixés par les auteurs, puisque ceux-ci sont investis du droit exclusif d'exécution, en vertu de la loi sur le droit d'auteur. Mais on peut considérer que le principe général du Code civil suisse en matière d'abus du droit (art. 2 : l'abus manifeste d'un droit n'est pas protégé par la loi) s'applique aussi au droit d'auteur. C'est sans doute en partant de cette idée que le projet institue certaines garanties contre « un véritable arbitraire », en créant une commission arbitrale paritaire chargée d'approuver le tarif. Celui-ci liera la société vis-à-vis des personnes au nom de qui la permission d'exécuter aura été demandée. Ces personnes devront remettre à l'organisme de perception les listes des œuvres exécutées, afin que la répartition des sommes encaissées à titre de redevances puisse être faite entre les auteurs. Pour une exécution organisée sans permission, le titulaire des droits d'auteur aura droit, au minimum, à une indemnité égale à la redevance prévue par le tarif. Demeurent réservées l'action pour violation des droits de la personnalité et l'action pénale. Ainsi, le régime des sanctions civiles et pénales de la loi de 1922 n'est pas touché. Il ne le serait que si le juge s'avisait d'allouer comme dommages-intérêts une somme inférieure à celle du tarif, hypothèse qui ne saurait entrer en considération.

La loi sur la perception des droits d'auteur sera complétée par un règlement d'exécution édicté par le Conseil fédéral suisse (tandis que le projet de loi est soumis au Parlement). Cependant, le message reproduit aussi le projet de règlement, avec un exposé des motifs, à des fins d'information. Nous croyons pouvoir nous abstenir d'expliquer ici en détail comment l'autorisation de percevoir doit être obtenue (pièces à présenter à l'autorité compétente), et comment fonctionneront la surveillance officielle (obligations de la société de perception) et la commission arbitrale. Le projet de

règlement contient là-dessus des dispositions très claires. Nous relèverons cependant deux points qui ont leur importance pour nous, qui devons voir les choses avant tout sous l'angle international.

D'abord, une société suisse de perception qui demanderait l'autorisation d'exercer son activité est assurée d'avoir la priorité sur une société étrangère. Le législateur suisse estime qu'en cette matière il est normal que l'élément étranger soit éliminé au profit de l'élément indigène. Cette attitude doit-elle être taxée d'exagération nationaliste ? Dans les circonstances présentes nous ne le pensons pas. Les sociétés de perception, on peut bien le dire, ont aujourd'hui une mission d'intérêt général et le gardien de l'intérêt général, dans chaque pays, c'est l'État. Ainsi se justifie le principe de la surveillance officielle, mais aussi le désir, qui est évidemment celui du législateur suisse, d'avoir affaire à une société suisse. D'ailleurs, l'exemple des autres pays démontre que la solution de la société nationale est jugée partout absolument naturelle. (La perception extra-musicale, nous l'avons vu, demeure encore soustraite au contrôle et à la nationalisation; elle n'a pas la même portée que la perception musicale.)

Le second point que nous voudrions signaler est le suivant. La société de perception aura l'obligation de dresser une liste des auteurs d'œuvres protégées qu'elle représente, et de tenir cette liste à jour et à la disposition des organisateurs de concerts, qui auront le droit de la consulter au siège social. On comprend d'emblée l'opportunité de cette disposition, mais on se rappellera fatalement ici l'article 4, alinéa 2, de la Convention de Berne révisée, où il est stipulé que la jouissance et l'exercice des droits d'auteur ne sont subordonnés à aucune formalité. Est-ce qu'en imposant à la société le devoir d'établir une liste des auteurs qu'elle représente, on ne subordonne pas à une formalité l'exercice du droit d'exécution (qui est une des prérogatives contenues dans le droit d'auteur) ? Le message n'aborde pas cette question. Il estime évidemment que l'obligation prévue est compatible avec la Convention. A cet égard, nous remarquerons que l'auteur n'est pas contraint de confier à la société de perception l'exercice du droit d'exécution. Le projet de loi lui laisse, ainsi qu'à ses héritiers, pleine liberté d'agir personnellement. Voilà qui devrait déjà rassurer ceux qui s'inquièteraient de voir la Con-

vention mal respectée. Il y a plus. La doctrine n'est pas arrivée, croyons-nous, à déterminer avec une certitude et une netteté complètes quelles étaient les formalités (et conditions) dont la Convention de Berne révisée entendait libérer le droit d'auteur dans les rapports entre pays unionistes. A la Conférence de Berlin, en 1908, on n'a certainement pas pensé à des conditions comme celles qui consistent dans l'établissement et la tenue à jour d'une liste d'auteurs⁽¹⁾. Ce qu'on a voulu, c'est bannir les exigences dont dépendrait le droit d'auteur lui-même : pas d'enregistrement, pas de dépôt d'exemplaires, pas de mention de réserve. Il est vrai que la Convention de Berne révisée affranchit aussi de toute formalité l'exercice du droit d'auteur. Quel est le sens exact de cette clause ? La validité d'une cession, par exemple, peut-elle être subordonnée à la forme écrite ? Les avis diffèrent et la Conférence de Rome, en 1928, n'a donné aucune indication à ce sujet. Le Bureau de l'Union, de son côté, a marqué un certain flottement (v. *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1938, p. 104, 1^{re} col.).

Cependant, tout bien pesé, nous ne croyons pas que le projet suisse visant la perception des droits d'auteur soit contraire à la Convention de Berne révisée. Il admet, comme nous l'avons observé plus haut, l'intervention personnelle de l'auteur ou de ses héritiers. Et même si cette réserve n'avait pas été faite, la concession et la surveillance prévues n'en demeureraient pas moins en dehors de la constitution proprement dite du droit d'auteur, soit en dehors du domaine où l'abolition des formalités a été voulue par la Convention d'une manière qui ne laisse place à aucun doute. Pratiquement, la loi sur la perception des droits d'auteur contraindra, pensons-nous, les compositeurs à recourir aux services de la société concessionnaire; juridiquement, l'auteur ne sera pas privé de son droit en restant à l'écart.

LA STATISTIQUE INTERNATIONALE DE LA PRODUCTION INTELLECTUELLE EN 1938

(Cinquième et dernier article)⁽²⁾

République Argentine

Nous devons à l'obligeance de M. Wenzel Goldbaum, D^r en droit à Quito (Équa-

(1) Ou bien dans la nécessité, pour une société de perception, de se munir d'un permis officiel.

(2) Voir *Droit d'Auteur* des 15 décembre 1939, 15 janvier, 15 février et 15 mars 1940, p. 139, 8, 14 et 29.

teur) de pouvoir publier les chiffres ci-après relatifs à la saison de 1938 du Théâtre national des comédies à Buenos-Aires.

Cinq pièces (apparemment d'auteurs argentins) ont été représentées 398 fois; les deux pièces qui ont eu le plus de succès 125 et 114 fois. Le nombre des spectateurs de ces 398 représentations a été de 238 428; moyenne par représentation : 599. Les recettes brutes se sont élevées à 199 264 pesos; moyenne par représentation : 500.

En 1936, il y avait eu 77 199 spectateurs, soit en moyenne 260 par représentation; en 1937, 137 098, soit en moyenne 371.

CONCLUSION

Notre revue statistique de la production intellectuelle en 1938 embrasse seize pays (sans compter ceux dont nous ne parlons qu'en passant : République Argentine, Égypte, Lettonie). Les circonstances ne sont malheureusement pas favorables aux enquêtes internationales; aussi ne sommes-nous pas surpris de devoir constater, par rapport aux années précédentes, une certaine diminution du nombre des pays qui ont répondu à nos demandes de renseignements. Nous n'avons pas pu obtenir d'informations concernant le Japon et la Russie (pour ce dernier pays, nous avons cependant recueilli quelques données relatives à la presse). En Norvège, la statistique s'arrête à l'année 1936. La production tchécoslovaque de l'année 1938 ne nous a pas été communiquée. Au Danemark, la statistique porte dorénavant sur l'année civile comprise entre le 1^{er} janvier et le 31 décembre, et non plus sur l'exercice financier allant du 1^{er} avril au 31 mars. En conséquence, nous ne connaissons que la production des neuf mois d'avril à décembre 1938, le changement étant intervenu à partir du 1^{er} avril 1938. Nous sommes enfin restés sans nouvelles de l'Espagne et du Portugal. Dans ces conditions, la comparaison entre les productions intellectuelles de 1937 et 1938 n'est possible que dans les quatorze pays suivants :

	1937	1938	
Allemagne ⁽¹⁾	25 361	25 439	+ 78
Bulgarie	2 491	2 750	+ 259
États-Unis d'Amérique	10 912	11 067	+ 155
Finlande	1 337	1 555	+ 218
France ⁽²⁾	14 911	15 894	+ 983

(1) Il s'agit des publications parues dans les pays de langue allemande : Grande-Allemagne, Suisse allemande. Sont pareillement comprises dans la statistique allemande les œuvres publiées en langue allemande dans les pays parlant une autre langue.

(2) Y compris les cartes, plans, les nouvelles publications périodiques et les œuvres musicales.

	1937	1938	
Grande-Bretagne . . .	17 286	16 091	— 1195
Hongrie (1)	3 328	2 624	— 704
Islande	310	349	+ 39
Italie (2)	11 093	10 648	— 445
Pays-Bas	5 896	6 172	+ 276
Pologne	8 006	8 769	+ 763
Roumanie	6 600	7 056	+ 456
Suède	2 834	2 834	
Suisse	2 119	2 162	+ 43

De 1935 à 1936, nous avons constaté une hausse dans quinze pays sur dix-sept, de 1936 à 1937 dans sept pays sur dix-huit. De 1937 à 1938, nous enregistrons une progression dans dix pays sur quatorze, une baisse dans trois pays, tandis que, par un hasard remarquable, la production suédoise est demeurée rigoureusement stationnaire. En somme, ce résultat a de quoi satisfaire, et nous n'aurions pas manqué d'y voir un léger symptôme de convalescence économique si la guerre de 1913 n'était pas venue tout bouleverser. Notre prochaine revue statistique nous montrera sans doute les répercussions du conflit sur l'activité des éditeurs, principalement en Allemagne, en France et en Grande-Bretagne, mais ailleurs aussi, pour autant que nous pourrions nous procurer les données nécessaires. Pendant la guerre mondiale de 1914 à 1918, la production littéraire avait sensiblement baissé; il est à craindre que le même phénomène ne se manifeste au cours de la conflagration actuelle.

* * *

Le 29^e fascicule (de juillet 1939) de l'*Index translationum*, publié, comme on sait, par l'Institut international de coopération intellectuelle, contient un tableau récapitulatif des traductions annoncées dans ce périodique comme ayant paru en 1938. Nous reproduisons ci-après les chiffres relatifs aux divers pays, avec les données correspondantes pour l'année 1937 (l'ordre suivi est celui de la grandeur numérique en 1938) :

Traductions parues	1937	1938
1. en France	616	782 (+ 166)
2. en Italie	686	763 (+ 77)
3. en Allemagne	680	730 (+ 50)
4. en Tchécoslovaquie	810	697 (— 113)
5. en Pologne	650	640 (— 10)
6. en Grande-Bretagne et aux États-Unis	666	634 (— 32)
7. aux Pays-Bas	491	557 (+ 66)
8. en Suède	419	372 (— 47)
9. dans l'U. R. S. S.	585	364 (— 221)
10. en Hongrie	452	315 (— 137)
11. en Norvège	214	251 (+ 37)
12. au Danemark	226	234 (+ 8)
13. en Roumanie	146	121 (— 25)
Total	6641	6460 (— 181)

La diminution du nombre des traductions annoncées en 1938 est de 2,7%

(1) Non compris les territoires récupérés en automne 1938.

(2) Y compris les compositions musicales avec et sans paroles.

sur le total de 1937. Trois des pays où la production autochtone est particulièrement importante : la France, l'Italie et l'Allemagne ont aussi publié en 1938 plus de traductions qu'en 1937. La Russie, en revanche, marque un recul de 37,8%. — Il ne faut pas, nous l'avons dit l'an dernier (v. *Droit d'Auteur* du 15 mai 1939, p. 55, 2^e eol.) considérer la statistique de l'*Index* comme absolument complète. En général, les statistiques nationales indiquent pour les traductions des chiffres plus élevés, ce qui n'a rien d'étonnant, attendu qu'il ne doit pas être facile de grouper systématiquement les données provenant de toute une série de pays. On se rendra compte par les chiffres suivants des écarts qui peuvent exister entre la statistique nationale et celle de l'*Index* :

TRADUCTIONS PUBLIÉES EN 1938 :

	Index translationum	Statistique nationale
1. France	782	1056
2. Grande-Bretagne	317	388
3. Hongrie	315	386
4. Italie	763	919
5. Pays-Bas	557	776
6. Pologne	640	714
7. Roumanie	121	119

S'agissant de la Roumanie, le chiffre de l'*Index translationum* dépasse légèrement celui de la statistique nationale. C'est l'exception confirmant la règle, et qui provient de ce que l'*Index* ajoute aux traductions roumaines parues dans le pays 2 versions en roumain éditées hors de Roumanie. Pareillement, dans les 782 traductions parues selon l'*Index* en France, figurent 37 versions françaises publiées hors de France; dans les 763 traductions italiennes, 11 versions publiées hors d'Italie; dans les 640 traductions polonaises, 73 versions publiées hors de Pologne.

Le *Giornale della Libreria* du 24 août 1939 contient une intéressante liste des auteurs les plus traduits en 1938, liste établie d'après les données de l'*Index translationum*. Edgar Wallace vient en tête avec 31 traductions. Suivent : Max Brand (28 traductions); la Bible, Rudyard Kipling (27); Andersen (22); Jack London, Maurois, Tolstoï (20); Dumas père (19); les frères Grimm, Oppenheim (18); Dickens (17); Zweig (16); Vieki Baum, Thomas Mann, Ponson du Terrail (15); Walt Disney, Goethe (14); St-Augustin, Pearl Buck, Roger Martin du Gard, H. G. Wells (13); Lénine (12); Gorki, Emil Ludwig, Somerset Maugham, Shakespeare, Jules Verne (11); Octave Aubry, Virgile (10); Dante, Dostojevski, Luther (9); Georges Duhamel, Anatole France, Selma Lagerlöf, Jakob Wassermann (8); Ève Curie, Adolf Hitler, Vic-

tor Hugo, Maupassant, Marcel Proust (7), etc.

* * *

Nous avons reçu, trop tard pour en parler à propos de l'Allemagne, un remarquable rapport présenté à la Conférence internationale des bibliothécaires à La Haye, en juillet 1939, par le docteur Heinrich Uhlendahl, Directeur général de la *Deutsche Bücherei*, à Leipzig (1). M. Uhlendahl a cherché à donner des cadres à la statistique des imprimés, telle qu'on la dresse dans les divers pays et telle que nous cherchons à l'établir sur le plan international. L'auteur distingue, conformément à la nature des choses, six catégories de publications : 1^o les livres; 2^o les revues et autres périodiques, annuaires, livres d'adresses, bulletins professionnels, etc.; 3^o les journaux; 4^o les cartes géographiques et atlas; 5^o les œuvres musicales; 6^o les publications d'art (feuilles isolées et albums). Répartie sur ces six divisions, la production des imprimés dénombrés par la *Deutsche Bücherei* pour l'année 1937 atteint le chiffre considérable de 69 002 unités, alors que le total mentionné pour cette même année dans le *Droit d'Auteur* (cf. fascicule du 15 décembre 1938, p. 137, 1^{re} col.) était de 31 761 unités seulement. Un tel écart laisse rêveur. Il faut admettre avec M. Uhlendahl que la *Deutsche Bücherei* est seule en mesure de fournir dans ce domaine des précisions suffisantes. Nous souhaitons vivement que l'auteur veuille bien prendre désormais en main la statistique de la production littéraire allemande. Les propositions qu'il a formulées ont rencontré un écho favorable et l'on peut espérer que son projet de classification en six groupes sera adopté aussi hors d'Allemagne. Au Congrès de La Haye, les délégués-bibliothécaires du Danemark, de la France, de l'Italie, du Japon, de la Norvège, des Pays-Bas de la Suède, de la Suisse et de la Yougoslavie se sont déclarés prêts à suivre M. Uhlendahl dans la voie que celui-ci avait eu le mérite de frayer. Quant à nous, qui appelons de nos vœux depuis si longtemps l'unification des méthodes de dénombrement, nous n'avons pas besoin de dire combien nous nous réjouissons d'enregistrer un effort sérieux accompli dans ce sens.

* * *

Nous terminerons par un tableau qui montre le développement de la radio-

(1) L'essentiel de ce rapport a paru dans le *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* du 23 décembre 1939.

diffusion en 1939, et dont nous empruntons les données au *Journal des télécommunications* de janvier 1940, p. 21 :

Licences de réception	Fin 1938	Fin 1939
Allemagne	11 503 000	13 000 000 ⁽¹⁾
Grande-Bretagne et Irlande du Nord	8 908 400	9 200 000
France	4 705 900	5 000 000
Japon	3 983 400	?
Suède	1 226 900	1 358 000
Belgique	1 126 200	?
Pays-Bas	1 108 600	1 437 600
Pologne	1 016 500	?
Italie	995 500	?
Danemark	762 700	850 000
Suisse	548 500	593 400
Hongrie	419 200	490 000
Norvège	364 500	416 800
Finlande	293 800	350 000
Roumanie	270 000	310 000
Irlande (État libre)	148 800	165 000
Yougoslavie	135 200	?
Lettonie	135 000	150 000
Portugal	81 200	89 000
Estonie	66 300	80 000
Lithuanie	59 500	62 000
Turquie	46 200	?
Grèce	23 400	?

Au Congrès de Saint-Moritz de l'Union internationale de radiodiffusion (été 1939), on a évalué à 78 000 000 le nombre des postes récepteurs de radio fonctionnant sur la planète entière (cf. le journal *Musikalienhandel* du 8 juillet 1939). Depuis, le chiffre de 80 000 000 est sans doute dépassé. C'est un triomphe technique dont la guerre actuelle souligne toute l'importance au point de vue de la propagande.

Jurisprudence

BELGIQUE

I

FILM SONORE. OEUVRE COMPOSITE AU POINT DE VUE IDÉOLOGIQUE. IN DUBIO PAS DE CESSION DU DROIT DU COMPOSITEUR AU PROFIT DU PRODUCTEUR.

(Justice de paix de X, 31 octobre 1939. — Wood et Penso c. Huyppens.)⁽²⁾

I. *Le film sonore peut former un tout mécaniquement parlant, mais, du point de vue idéologique, il y a lieu de marquer nettement la séparation entre la musique et le scénario.*

II. *La prétendue cession par le compositeur de son droit d'auteur ne peut être établie par une simple présomption.*

III. *Une situation intolérable s'établirait si le producteur seul pouvait, selon son bon plaisir, modifier ou mutiler la musique et nuire au bon renom du compositeur.*

⁽¹⁾ Y compris l'Autriche et le Pays des Sudètes, mais non compris le Protectorat de Bohême et Moravie.

⁽²⁾ Voir la revue *Copyright*, fascicule de janvier-mars 1940, p. 366.

Attendu que l'action tend au payement de la somme de 200 francs du chef de l'exécution de deux morceaux de musique : « Marche », de Wood James et « Kentucky Lullaby », de Penso Raffaello, au cours de la représentation du film « La Ligne bleue », le 10 avril 1938, et ce sans l'autorisation préalable des auteurs;

Attendu que les parties sont d'accord sur les faits et notamment sur ce que le défendeur a donné une exécution publique du film sonore « La Ligne bleue » auquel sont adaptés deux morceaux de musique : « Marche », de Wood James et « Kentucky Lullaby », de Penso Raffaello;

Attendu que le défendeur prétend qu'il n'a pas demandé aux demandeurs l'autorisation de réaliser cette exécution parce que ces derniers n'ont pas le droit d'interdire l'exécution publique de leurs morceaux de musique lorsque ceux-ci sont exécutés dans le film sonore « La Ligne bleue »;

Attendu que le défendeur fonde sa thèse sur des raisons d'ordre légal et sur des raisons d'ordre pratique;

Attendu que le système du défendeur, sur le terrain juridique, est le suivant : le défendeur a l'autorisation du cinéaste; celui-ci a seul le droit de donner l'autorisation de représenter, vu que le compositeur a laissé adapter sa musique au film par le cinéaste qui a confectionné le film, qui a coordonné toutes les activités des divers collaborateurs au film et qui doit donc être considéré comme le créateur du tout;

Attendu qu'à notre avis, cette alléga-tion ne peut pas être admise; en effet, la loi du 22 mars 1886, article 1^{er}, protège toutes les œuvres artistiques, l'article 16, plus spécialement, toutes les œuvres musicales qui ne peuvent être exécutées publiquement sans l'autorisation des compositeurs; l'article 14 protège toutes les œuvres artistiques qui seraient représentées par le film. Le film sonore peut former un tout mécaniquement parlant, mais, du point de vue idéologique, il ne constitue certainement pas un tout, étant donné que la musique en est une partie bien distincte de la création, à laquelle le cinéaste n'a pris aucune part, et qu'il y a donc lieu de marquer nettement la séparation entre la musique et le scénario; reliés entre eux, ils se complètent l'un l'autre, mais ils sont parfaitement susceptibles d'avoir une existence propre et d'être exécutés séparément; d'ailleurs, il est très souvent difficile de distinguer dans un film sonore quel est l'élément prépondérant assurant

le succès du film : la musique ou le scénario. Il arrive plus d'une fois que la musique sans le film remporte un énorme succès; enlever, dans ces circonstances, au compositeur son droit d'auteur sur la musique, pour l'attribuer au producteur qui n'en a pas composé une note, serait agir directement à l'encontre de l'esprit de la loi de 1886. Ce n'est d'ailleurs jamais cela que De Borgrave a pu viser dans la déclaration citée par le défendeur : « L'œuvre, dans son ensemble, dans son unité, doit être considérée comme n'ayant qu'un seul auteur, c'est celui qui a conçu le plan, qui en a dirigé et centralisé tous les travaux pour les réunir en un tout. » De Borgrave faisait certainement allusion ici à des éléments disparates et très accessoires d'une seule et même œuvre du même genre, telles que des encyclopédies, des dictionnaires, etc.; au reste, en 1885, lorsque ces paroles furent prononcées, le film sonore était loin encore et ne pouvait même être soupçonné;

Attendu, enfin, que la thèse du défendeur se réduit à une présomption de cession, par le compositeur, de son droit d'auteur sur les morceaux de musique incorporés dans le film, mais que la cession d'un droit qui lui est garanti par la loi ne peut être établie par une simple présomption, d'autant plus qu'il eût été très facile au cinéaste d'insérer une preuve écrite de la cession du droit d'auteur dans la convention qui existe certainement entre le producteur et le compositeur, mais qui n'a pas été produite aux débats;

Attendu que les raisons d'ordre pratique mises en avant par le défendeur sont les suivantes :

- 1° l'action des demandeurs est contraire à la manière d'agir des autres collaborateurs bien plus importants;
- 2° elle tend à léser les intérêts légitimes du producteur et des autres collaborateurs;
- 3° elle tend à créer des situations inadmissibles; . . .

Attendu que :

Ad 1° : l'œuvre du musicien n'est certes pas comparable aux autres travaux moins facilement identifiables d'employés subalternes qui ne fournissent pas un travail complètement indépendant; au reste, le fait que certains collaborateurs ne font pas valoir leurs droits ne prouve nullement qu'ils ne posséderaient pas ces droits;

Ad 2° : le compositeur qui doit considérer les droits sur les représentations publiques comme la principale source de

ses revenus n'a aucun intérêt à saboter l'exécution publique et à nuire ainsi au producteur et aux collaborateurs; d'ailleurs, le producteur peut acquérir lui-même tous les droits que possède le compositeur en passant avec ce dernier un contrat en règle à ce sujet; ce faisant, il disposera seul de l'exécution publique;

Ad 3° : les situations inadmissibles visées par le défendeur sont en ordre principal les entraves que l'auteur de la musique pourrait apporter à l'exploitation des cinémas en interdisant l'exploitation publique de sa musique et, partant, la représentation du film sonore lui-même, — le droit de l'auteur est prévu par la loi et le producteur peut s'en accommoder et passer tous contrats avec le compositeur comme il est dit ci-dessus, — mais une situation bien plus intolérable s'établirait si la thèse du défendeur devait triompher, c'est-à-dire si le producteur seul, et non le compositeur, devait être considéré comme l'auteur, si donc le cinéaste pouvait, selon son bon plaisir, modifier ou mutiler la musique et nuire au bon renom du compositeur, voire l'anéantir;

Attendu que la somme réclamée n'est pas contestée;...

PAR CES MOTIFS....

Rejetant toutes conclusions plus amples et contraires, condamnons le défendeur à payer aux demandeurs la somme de 200 francs plus les intérêts judiciaires, et aux dépens évalués à ce jour à 38 francs 75.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Le jugement ci-dessus dénie au film sonore le caractère de l'indivisibilité juridique. — On pourrait se demander si la distinction faite entre la musique d'une part et le scénario de l'autre est absolument rationnelle. Ne serait-il pas plus exact d'opposer à la musique cinématographique les autres éléments constitutifs du film? Le scénario, sauf erreur de notre part, est plutôt une œuvre préparatoire : il représente, dans la création, une étape qui doit être dépassée. — D'autre part, nous croyons qu'une précision ne serait pas inopportune en ce qui touche la cession du droit d'auteur du compositeur, cession que le juge écarte dans le doute. En acceptant que sa musique soit incorporée dans un film, le compositeur cède nécessairement au producteur quelque chose de son droit d'auteur (ou bien on dira, dans certains pays, qu'il accorde un droit ou une licence d'usage). Mais cet enregistrement n'implique pas, au profit du producteur, la cession entière du droit d'auteur, soit en particulier celle du droit d'exécution. Le producteur obtient ce dont il a besoin pour la confection du film, à savoir la faculté d'englober l'œuvre musicale dans l'œuvre cinématographique. Pour le reste, le compositeur garde toutes ses prérogatives, en l'absence de stipulation contraire, bien entendu.

II

FILM SONORE. CONDITION REQUISE POUR BÉNÉFICIER DE LA QUALITÉ DE COLLABORATEUR : AVOIR PARTICIPÉ À LA CRÉATION INTELLECTUELLE, CE QUI FAIT ÉCARTER LES EXÉCUTANTS ET LES ÉDITEURS. NATURE INDIVISE DE LA COLLABORATION DONNANT NAISSANCE À L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE SONORE. SITUATION DU COMPOSITEUR DONT LA MUSIQUE EST INCORPORÉE AU FILM : CONSENTEMENT À L'ÉDITION QUE REPRÉSENTE L'ENREGISTREMENT SUR LA BANDE, L'EXÉCUTION PAR LE MOYEN DU FILM SONORE DEMEURANT RÉSERVÉE. (Tribunal civil de Tournai, 20 décembre 1939. — Rooman c. Cinéma Variétés.) (1)

Omissis

Attendu qu'il est hors de doute que les droits d'auteur ne s'attachent, dans l'esprit de la loi, qu'à la création intellectuelle, ce qui doit faire écarter :

- 1° les exécutants (tant qu'une loi n'aura pas reconnu aux virtuoses, du moins, un droit d'interprétation artistique susceptible de grever les exécutions publiques phonographiques, radiophoniques ou cinématographiques de cette interprétation);
- 2° les éditeurs, sauf dans les cas de l'article 7 de la loi de 1886 et de l'alinéa 2 de l'article 15 de la Convention de Rome, et aussi le cas où l'éditeur serait en même temps auteur;

Attendu que, d'autre part, on peut concevoir qu'une personne morale exerce des droits d'auteur (cf. art. 7, 8 et 11 de la loi de 1886) pour les avoir acquis des auteurs par location de leurs services, ou autrement;...

Attendu que le législateur de 1886 a consacré une disposition particulière à l'opéra; qu'il y a vu le produit d'une collaboration, l'unité de conception et l'heureuse harmonisation des moyens d'expression étant deux éléments constitutifs essentiels de l'œuvre; mais que le législateur a apporté en l'espèce « par des raisons d'usage » (de Borchgrave) certains tempéraments permettant à l'auteur du livre et au musicien d'exploiter chacun son œuvre, soit par publication, soit par représentation, séparément et ne laissant à la collaboration, pour effets, que de défendre à chacun de livrer son œuvre à un collaborateur nouveau, de les contraindre au partage des avantages pécuniaires en cas de représentation commune et de prolonger au profit du dernier survivant des deux les droits éteints du collaborateur précédé; qu'il fut entendu que ces dispositions s'appli-

queraient également au ballet et à la pantomime; qu'un texte exprès fut même proposé quant à ces œuvres spéciales, texte qui ne fut certainement rejeté que parce que ballet et pantomime comportent également un livret, et que, dès lors, l'applicabilité de l'article 18 à ces œuvres dramatico-musicales particulières allait de soi, le mot opéra n'étant d'ailleurs pas employé à l'article 18;

Attendu qu'il est impossible de voir dans le film sonore une œuvre collective...; que, sans doute, chacun des collaborateurs du film a pu recevoir des directions générales d'un « producteur » intellectuel ou d'un entrepreneur (fût-il personne morale), ayant eu à ses gages un producteur intellectuel anonyme ou devenu cessionnaire de son droit; que, de même, chacun des collaborateurs a pu élaborer son propre apport en son propre studio, mais que chacun a dû tenir compte du travail des autres et du plan général; que, au moment de fusionner ces apports, un travail d'adaptation de chacun aux autres a dû se faire, à peine de produire un chaos aussi éloigné de la conception de l'œuvre artistique, qu'un mélange est éloigné de la notion chimique de la combinaison; que chaque apport isolé, et même celui du musicien, dans la forme qui lui est donnée en vue du mixage, est inexécutable en dehors du film, au même titre que la partie d'orchestre d'un opéra est inexécutable en concert purement instrumental, si l'auteur ne la complète de parties instrumentales destinées à remplacer dans l'ensemble les parties purement vocales absentes; que, sans doute, la bande consacrée aux photographies de vues successives et celle consacrée à l'enregistrement du son ne sont pas nécessairement réunies en une seule, mais que leur synchronisation même est une preuve de l'indivisibilité des éléments constituants du film; qu'il est plus conforme à la réalité de la création cinématographique sonore actuelle d'y voir une œuvre de collaboration indivise, mais où les parts ne sont pas nécessairement égales, ce dont tiendront compte, soit les conventions, soit les décisions judiciaires à intervenir en leur absence; que les dispositions légales relatives aux œuvres comportant musique et livret paraissent devoir s'appliquer plus particulièrement avec bonheur et par analogie aux litiges qui naîtraient entre coauteurs;...

Attendu que l'indivision de l'œuvre cinématographique sonore réalisée (indivision esthétique, intellectuelle et non physique, comme on l'a vu plus haut)

(1) Voir le *Journal des Tribunaux* du 21 janvier 1940, que M^e Pierre Poirier, avocat à la Cour de Bruxelles, a bien voulu nous faire parvenir.

se rencontre dans toute collaboration indivise; que la confusion des profits de l'édition et de l'exécution en matière de film sonore est un fait incontestable, l'édition singulièrement coûteuse ne rapportant que par location des bandes visuelle et sonore en vue de présentation publique à l'écran, mais qu'on ne voit pas en quoi la perception d'un droit de représentation par le collaborateur modeste qu'est le musicien peut empêcher le bailleur de fonds de retrouver la rémunération de son capital dans le prix de sa location en vue de représentation;

Que certes, d'après les allégations des parties, le musicien se trouve payé au moment de l'incorporation de son apport musical à l'œuvre indivise qu'est le film, mais qu'il ne stipule expressément que son consentement à l'édition; qu'on ne pourrait guère interpréter la convention contre lui sans violer le principe que les stipulations douteuses s'interprètent en faveur du débiteur, et dans une matière où le législateur a voulu que le droit d'auteur fût sauvé dans tous les cas douteux;

Attendu que, sans doute, le cas de l'entrepreneur apparaît réellement tragique quand on le représente mis dans l'impossibilité de tirer produit d'une édition qui représente des millions, par l'entêtement d'un petit travailleur intellectuel, mais que l'on oublie, en brochant ce tableau émouvant, que le musicien n'a aucun droit à l'entêtement; qu'en réalité, il ne demande en général qu'à voir exécuter son œuvre, surtout si l'exécution doit lui rapporter; qu'en cas de litige, les tribunaux interviendront et apprécieront à sa juste valeur la mise de fonds de l'entrepreneur du film; qu'en fait, les auteurs musiciens, par l'organe de leurs sociétés d'auteurs, n'ont jamais fait que réclamer sur les exécutions un pourcentage modéré dont la perception n'a pas empêché un seul entrepreneur de louer sa partition filmée;

Attendu que pour le cas des films sonores dérivés d'un opéra ou autre œuvre musicale indépendante, il y aurait lieu, par analogie, d'appliquer l'article 14 de la Convention de Rome, qui n'accorde le droit d'auteur au cinéaste reproducteur ou adaptant que sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre reproduite ou adaptée; qu'ici encore, d'ailleurs, il y aura parfois lieu à droits d'auteur du musicien qui adapte;

Attendu qu'il résulte de tout ce qui précède que le contrat litigieux, indépendamment de son caractère complexe et forfaitaire, trouve son objet ou sa cause dans l'exécution publique, par présentation de films sonores, des partitions musicales qui y sont incorporées;

NOTE DE LA REDACTION. — Contrairement à l'arrêt de la Cour d'appel de Liège (voir ci-après), le Tribunal civil de Tournai consi-

dère le film sonore non pas comme une œuvre collective, mais comme une œuvre de collaboration indivise. Mais cette différence dans l'appréciation juridique — différence qui montre combien le problème est délicat — n'empêche pas la Cour de Liège et le Tribunal de Tournai de se rencontrer dans la reconnaissance du droit d'exécution par le moyen de la bande cinématographique, droit qui reste réservé au musicien auteur de la partition du film.

III

FILM SONORE. MUSIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE. DROITS DISTINCTS D'ENREGISTREMENT SUR LE FILM ET D'EXÉCUTION À L'AIDE DE CET ENREGISTREMENT. CÉSSION DU PREMIER DROIT: PAS DE RÉPERCUSSION SUR LE SECOND DROIT. NATURE DU FILM SONORE: ŒUVRE JURIDIQUEMENT DIVISIBLE COMPRENANT LA JUXTAPosition SYNCHRONIQUE DES IMAGES ET DES SONS.

(Cour d'appel de Liège, 12 janvier 1940. — Avignon et compositeurs c. N.)⁽¹⁾

I. — *Le droit d'auteur du compositeur de musique comprend incontestablement deux droits distincts: le droit d'édition et le droit d'exécution.*

L'enregistrement par film sonore n'est qu'un procédé d'édition.

II. — *En collaborant à la production du film sonore, le compositeur n'autorise que l'enregistrement, c'est-à-dire l'édition de l'œuvre musicale qu'il a créée. Il est antijuridique de soutenir que cette autorisation d'enregistrer implique celle d'exécuter publiquement l'œuvre enregistrée.*

III. — *Il est inexact d'affirmer que le film sonore constitue un tout organique dont les éléments s'incorporeraient au point de perdre toute individualité. Dans sa réalisation technique, le film sonore est obtenu par juxtaposition synchronique de ses deux éléments: images et sons. La bande visuelle et la bande sonore sont des éléments distincts.*

Attendu que, dans son état actuel, la législation sur le droit d'auteur reconnaît au compositeur de musique le droit exclusif de reproduire ses œuvres ou d'en autoriser la reproduction de quelque manière et sous quelque forme que ce soit (loi du 22 mars 1886, art. 1^{er}); de consentir à leur exécution publique (même loi, art. 16); d'autoriser leur adaptation à des instruments servant à les reproduire mécaniquement et leur exécution publique au moyen de ces instruments (loi du 16 avril 1934, art. 13)⁽²⁾; d'autoriser leur reproduction, leur adaptation et leur présentation publique par la cinématographie (même loi, art. 14);

Attendu que tel qu'il est consacré par le législateur, le droit d'auteur du com-

positeur de musique comprend incontestablement deux droits distincts qui ne peuvent être confondus, le droit d'édition et le droit d'exécution;

Attendu qu'à le bien considérer, l'enregistrement par film sonore n'est, au même titre qu'un enregistrement par disque, qu'un procédé d'édition;

Attendu que cet enregistrement, bien que réalisé le plus souvent en vue de l'exploitation du film, ne peut se confondre avec cette exploitation même qui constitue, elle, l'exécution publique du film;

Attendu qu'en collaborant à la production du film sonore, le compositeur musical n'autorise que l'enregistrement, c'est-à-dire l'édition de l'œuvre musicale qu'il a créée; qu'il est antijuridique de soutenir que cette autorisation d'enregistrer emporte avec elle celle d'exécuter publiquement l'œuvre enregistrée, que pareil système suppose la renonciation du compositeur à son droit d'exécution, alors que les renonciations ne peuvent se présumer;

Attendu que l'argument tiré du trouble que les collaborateurs musicaux d'un film sonore pourraient apporter à son exploitation est sans portée sérieuse, qu'il appartient, en effet, au producteur du film de se prémunir contractuellement contre l'éventualité de pareilles entraves;...

Attendu que si l'article 14 de la loi du 16 avril 1934, en ses paragraphes 2 et 3, protège comme des œuvres littéraires ou artistiques les œuvres cinématographiques présentant un caractère original, l'on ne peut inférer de cette protection propre, accordée à l'œuvre cinématographique, «sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre reproduite ou adaptée», que le législateur ait voulu restreindre en quoi que ce soit le droit d'auteur consacré par lui sur les œuvres utilisées pour la production de l'œuvre cinématographique, que lesdites œuvres restent toujours protégées par le paragraphe 1 de l'article 14 qui, en termes formels et précis, réserve à leurs auteurs le droit exclusif d'en autoriser la reproduction, l'adaptation et la présentation publique par la cinématographie;...

Attendu qu'il est inexact, en effet, d'affirmer que le film sonore constitue un tout organique dont les éléments s'incorporeraient, se fusionneraient, au point de perdre toute individualité propre;

Attendu que, dans sa réalisation technique, le film sonore est obtenu par la juxtaposition synchronique de ses deux éléments: les images et les sons;

Attendu que l'enregistrement des images, ou prise de vues, et l'enregistrement des sons, ou prise de sons, constituent deux opérations absolument distinctes qui, non seulement exigent l'emploi d'appareils et de procédés totalement différents, mais encore ne comportent aucune

⁽¹⁾ Voir le *Journal des Tribunaux* du 21 janvier 1940, qui nous a été obligeamment communiqué par M^r Pierre Poirier, avocat à Bruxelles.

⁽²⁾ Loi approuvant et reproduisant la Convention de Berne révisée en dernier lieu à Rome. (Réd.)

concomitance; que la bande visuelle est réalisée indépendamment de la bande sonore, souvent en d'autres lieux et à d'autres moments que cette dernière, et sans même qu'il soit nécessaire qu'images et sons enregistrés soient le fait des mêmes auteurs;

Attendu que la bande visuelle et la bande sonore constituent donc bien des éléments distincts;

Attendu que leur juxtaposition et leur impression — pour des raisons de commodité d'emploi — sur une pellicule unique ne leur enlèvent pas ce caractère et qu'elles n'en continuent pas moins à avoir une existence propre;

Qu'il en est tellement bien ainsi qu'il est pratiquement possible, en utilisant la pellicule unique sur laquelle elles se trouvent accolées, de projeter la bande visuelle sans émission de la bande sonore et d'émettre la bande sonore sans projection de la bande visuelle;

Attendu qu'il suit des considérations ei-dessus développées, que l'action des compositeurs intimés est en principe fondée;

NOTE DE LA RÉDACTION. — L'arrêt ci-dessus est, d'après le *Journal des Tribunaux*, le premier arrêt d'une Cour d'appel belge qui se soit prononcé sur le droit du compositeur en matière de film sonore. — On remarquera que la Cour d'appel de Liège se rallie à la thèse selon laquelle le compositeur reste investi du droit d'autoriser par le moyen du film l'exécution de sa musique cinématographique, et qu'elle fonde son opinion sur la divisibilité juridique du film sonore.

SUISSE

CONTRAT POUR L'EXÉCUTION D'ŒUVRES MUSICALES PROTÉGÉES; CONTESTATION PORTANT SUR UNE CLAUSE DE CELUI-CI. APPLICATION DU DROIT COMMUN ET DES RÈGLES ORDINAIRES RELATIVES À LA COMPÉTENCE DU TRIBUNAL FÉDÉRAL, LA LOI SUISSE SUR LE DROIT D'AUTEUR NE PROTÈGEANT LES INTÉRESSÉS QUE CONTRE LES ATTEINTES AUX DROITS RECONNUS PAR ELLE.

(Tribunal fédéral suisse, 2 mai 1938. — Kreutzer c. Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique [Sacem].) (1)

La loi fédérale de 1922 sur le droit d'auteur ne protège les intéressés que contre la violation des droits conférés par la loi spéciale, elle ne s'applique pas aux litiges concernant un contrat relatif à l'exécution autorisée des œuvres protégées. Le recours en réforme dans une pareille cause de droit commun n'est recevable que si la valeur litigieuse prévue par l'article 59 OJ est atteinte.

Résumé des faits :

Charles Kreutzer a acquis de la Sacem par contrat du 11 décembre 1934 le droit de faire exécuter les œuvres du répertoire

de la société contre paiement d'une redevance forfaitaire mensuelle.

En été 1935, Kreutzer conclut un nouveau contrat avec la Sacem pour un an dès le 1^{er} décembre 1935, avec tacite reconduction sauf dénonciation un mois avant l'expiration.

Kreutzer ne signa l'acte du 15 janvier 1936 que « sous réserve ». Il avait consigné en mains du juge de paix de Fribourg par 93 fr. 70 les redevances du mois de décembre 1938, en écrivant le même jour à ce magistrat et à la Sacem qu'il contestait devoir une somme aussi considérable, entendait faire fixer les mensualités par le juge et faisait la consignation jusqu'à droit connu. Au mois de mai, Kreutzer consigna également les redevances de janvier à avril, sous les mêmes réserves.

La Sacem actionna Kreutzer en paiement des droits convenus.

Le défendeur conclut à libération des fins de la demande « pour les deux tiers des sommes qui lui sont réclamées, consentant à payer les redevances mensuelles calculées sur le tiers des taux fixés par la convention du 15 janvier 1936, ou une redevance annuelle forfaitaire de 400 francs ».

Le Tribunal cantonal fribourgeois a condamné le défendeur à payer à la demanderesse, « à titre de droits d'auteur, les montants fixés par le contrat passé entre les parties le 15 janvier 1936 ».

Le recours en réforme du défendeur tend au rejet de la demande et à l'admission des conclusions formulées dans l'instance cantonale.

Le Tribunal fédéral a déclaré le recours irrecevable.

Extrait des motifs :

La seule question litigieuse est celle de l'obligation du défendeur d'acquitter les droits d'auteur en conformité du contrat du 15 janvier 1936. Le Tribunal cantonal a interprété l'attitude du défendeur dans ce sens qu'il admet avoir conclu le contrat et n'en réclame pas l'annulation, mais demande au juge de ramener le taux des redevances à un chiffre raisonnable s'il le trouve abusif, usuraire ou contraire aux mœurs, et le tribunal est parti de l'idée que la demanderesse a aussi compris la réserve dans ce sens et a conclu le contrat en admettant cette stipulation. De fait, la demanderesse a accepté le contrat pourvu de la réserve et ne s'est pas opposée à l'exécution de morceaux de son répertoire; en sorte que le contrat a produit sans conteste ses effets, sous réserve de la réduction éventuelle des droits. Les premiers juges ont ainsi été amenés à examiner si les redevances stipulées étaient excessives. Après avoir instruit la question, ils l'ont résolue par la négative et ont admis l'obligation du défen-

deur de payer les droits « fixés par le contrat » du 15 janvier 1936.

Il ressort de ces considérations que la demande de la Sacem ainsi que les objections du défendeur, comme aussi l'argumentation du juge cantonal, sont placées exclusivement sur le terrain du contrat et des prescriptions du droit commun. Les parties ont, à la vérité, cité en outre la loi fédérale concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques et la Convention de Berne révisée pour la protection desdites œuvres. Mais le litige est étranger à ces actes législatifs qui constituent seulement le fondement juridique du droit d'auteur en vertu duquel la Sacem a passé le contrat autorisant l'exécution des œuvres protégées contre versement d'une redevance...

La loi fédérale de 1922 et la Convention internationale ne visent, en matière civile, qu'à protéger les intéressés contre la violation de leurs droits d'auteur et à procurer aux lésés la réparation du dommage causé par une telle violation; la loi spéciale ne s'applique pas à l'exécution autorisée des œuvres en vertu de conventions de droit privé ni à la formation et aux effets de ces contrats. Ceux-ci relèvent du droit commun.

La compétence du Tribunal fédéral pour se saisir du recours ne pourrait donc résulter que de l'article 59 de l'organisation judiciaire fédérale. Mais en l'espèce la valeur litigieuse minimum de 4000 francs n'est pas atteinte...

Nouvelles diverses

Allemagne

Concerts scolaires et droits d'auteur

Nous avons publié dans le *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1939, p. 103, un jugement du *Landgericht* de Berlin, se rapportant à un concert donné par une société en présence des familles des sociétaires et d'un certain nombre d'invités en dehors desdites familles. Le concert a été considéré comme public et sujet à autorisation. Public : parce qu'un auditoire composé de personnes appartenant aux familles des sociétaires est déjà si peu restreint que la manifestation doit être considérée comme excédant le cadre d'une réunion privée. Sujet à autorisation : parce que la disposition d'exception qui soustrait à l'emprise de l'auteur les concerts publics donnés aux familles des membres d'une société, n'admet pas d'autres invités en dehors des personnes faisant partie desdites familles.

Nous trouvons dans la revue *Musikalienhandel*, du 6 février 1939, p. 49, un article qui se réfère à un autre jugement où la question de la publicité du concert et de l'autorisation à donner par

(1) Voir *Recueil officiel des arrêts du Tribunal fédéral*, volume 65, II^e partie, p. 43.

l'ayant droit se posait également. Nous croyons intéressant de résumer les faits et la décision.

Un établissement d'instruction d'une grande ville allemande avait organisé une soirée musicale pour laquelle les élèves avaient reçu des programmes avec mission de vendre ceux-ci au prix de 30 pf. à leurs parents et connaissances. La société de perception *Stagma* fit valoir ses droits, après avoir établi que des œuvres protégées avaient été jouées. Le directeur de l'établissement voulut rendre responsable la municipalité, disant qu'il n'était ni l'organisateur du concert ni un exécutant, mais qu'il se trouvait dans la position d'un fonctionnaire. Le concert en cause, ajoutait-il, était conçu comme un divertissement offert aux parents; il allait donc de soi que seules des personnes en relations suivies avec le corps enseignant assisteraient au concert. Une fois les frais couverts, l'excédent des recettes était destiné à acheter des instruments de musique pour l'orchestre des élèves.

Le tribunal a décidé que l'organisateur du concert était le directeur de l'école, celui-ci n'ayant pas agi, en la circonstance, en sa qualité de fonctionnaire investi d'un pouvoir déterminé. Le concert ne pouvait pas non plus être considéré comme une manifestation non publique. Cela n'aurait été le cas que si le cercle des auditeurs avait pu être étroitement circonscrit par un lien unissant entre eux ou les rattachant à l'organisateur (v. le commentaire d'*Allfeld*, ad article 11, remarque 19, lettre d). Cette condition n'était pas réalisée en l'espèce. Car les familles des élèves d'une même école ne se connaissent généralement pas, du moins dans les grandes villes. Et l'on ne pouvait pas dire non plus que l'activité de l'école dans le domaine de la culture ait donné naissance à une communauté véritable formée par les auditeurs. L'article 27, alinéa 1, de la loi sur le droit d'auteur littéraire et musical n'entraîne pas davantage en considération; en effet, il ne prévoit la suppression de la redevance due aux auteurs que si le public est admis gratuitement au concert. Or, nous avons vu que les auditeurs avaient payé leur entrée.

États-Unis de l'Amérique du Nord

«Mein Kampf» en Amérique

Dans le *Droit d'Auteur* du 15 février 1940, p. 23-24, nous avons consacré un bref article au litige dont l'autobiographie du Chancelier Hitler, *Mein Kampf*, a été l'objet aux États-Unis. L'arrêt de la *Federal Circuit Court of Appeals*, disions-nous, était favorable à l'auteur. Mais la maison Stackpole and Sons, qui avait édité une traduction de *Mein Kampf*

sans se munir d'une autorisation, a recouru auprès de la Cour suprême contre l'arrêt qui lui donnait tort. Nous annonçons ce recours dans notre article susmentionné. La revue *Copyright*, fascicule de janvier-mars 1940, p. 366, publie une note disant que l'arrêt de la *Federal Circuit Court of Appeals* «bicame final», ce qui veut dire évidemment qu'il est passé en force de chose jugée. Ainsi, la Cour suprême a mis fin au procès en rejetant le pourvoi en revision dirigé contre la décision de l'instance précédente. La sentence de rejet porte la date du 23 octobre 1939; elle n'indique pas de motifs, ce qu'il est permis de regretter au point de vue de l'information juridique.

Le point de vue de MM. Littauer-Apt et Clark, que nous avons exposé dans le *Droit d'Auteur* du 15 février 1940, n'est, paraît-il, pas incontesté aux États-Unis. Un article du *Yale Law Journal* de novembre 1939 prend position contre l'arrêt de la *Federal Circuit Court of Appeals*. On peut en conclure que la question de savoir comment la protection des œuvres étrangères est instituée aux États-Unis n'est peut-être pas entièrement élucidée.

Bibliographie

OUVRAGE NOUVEAU

ATTUALITÀ GIURIDICHE, par *Luigi Ferrara*, avocat, professeur ordinaire à l'Université de Naples. Un volume de 286 pages, 16,5×24 cm. Naples, 1939, Casa editrice Dott. Eugenio Jovene.

Ce recueil d'essais traite de sujets fort divers, qui montrent combien large est l'horizon juridique de l'auteur. Plusieurs articles se rapportent au droit d'auteur et ont paru d'ailleurs pour la première fois dans l'excellente revue de la *Società italiana degli autori ed editori* «*Il Diritto di Autore*». Voici une étude sur l'abus de l'image d'autrui à des fins de réclame, en voici une autre sur l'injure cinématographique (atteinte aux intérêts personnels par le moyen du film, comme pendant de l'atteinte par le livre ou le théâtre, dont les tribunaux ont eu également à s'occuper, v. *Droit d'Auteur* du 15 juin 1922, p. 69). — Mais nous voudrions signaler plus particulièrement à l'attention l'étude que M. le professeur Ferrara consacre au projet de loi français sur le droit d'auteur, projet auquel M. le Ministre Jean Zay a attaché son nom, et qui était venu en discussion devant la Chambre des députés en juin 1939, après un important travail de revision exécuté par la Commission de l'enseignement et des beaux-arts. M. Ferrara rappelle que le projet initial s'inspirait par trop de la conception du salariat pour y édifier un droit d'auteur qu'on tenait beaucoup à détacher de la notion de propriété. La commission, tout

en affirmant, elle aussi, que le droit d'auteur n'était pas un droit de propriété, a cependant posé le principe du droit exclusif de l'auteur sur son œuvre, droit qui s'analysera en une faculté de disposition. Mais, en même temps, le droit d'auteur sera inaliénable, parce que se rattachant au droit personnel, par opposition au droit réel de propriété. Le droit d'auteur devient ainsi un droit *sui generis* pouvant faire l'objet de concessions (non de cessions). M. Ferrara relève à ce propos l'objection de M. Camille Chautemps qui a fait remarquer, non sans pertinence, que le droit de disposer d'un bien matériel ou intellectuel impliquait une fonction de propriétaire. Peut-on disposer d'une chose déclarée par ailleurs inaliénable? Concéder, a-t-il été répondu, c'est disposer, ce n'est pas aliéner. Oui. Mais disposer c'est aussi aliéner. Si l'on accorde le droit de disposition, il n'est guère logique de dire que celui-ci ne pourra pas aller jusqu'au transfert, soit jusqu'à l'aliénation. Il y a là évidemment quelque chose à mettre encore au point. A notre avis, les travaux accomplis en Allemagne pourraient fournir ici une indication utile. Si l'on se reporte à la très intéressante *Lettre d'Allemagne* que M. le prof. de Boor a publiée dans le *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1939, on verra que le législateur germanique s'oriente du côté de la reconnaissance d'un droit d'auteur unique pouvant être considéré sous des aspects divers (aspect personnel, aspect pécuniaire, aspect mixte à la fois personnel et pécuniaire). Ce droit d'auteur, puisqu'il sera un, devra présenter un caractère prédominant. A cet égard, les deux législateurs, allemand et français, se rencontrent: il faut que le droit d'auteur soit essentiellement personnel. Mais alors le problème de la cessibilité est résolu dans le sens négatif: les prérogatives morales de l'auteur, l'honneur de celui-ci ne sont pas susceptibles d'aliénation. Il en est de même du droit d'auteur, envisagé dans son ensemble. La solution sera dès lors celle-ci: l'auteur exercera son droit (inaliénable) en accordant des licences d'utilisation. Ces dernières équivalent aux «concessions» dont parle le projet français. Nous rappelons aussi l'importante lettre de S. E. M. Piola Caselli sur l'article 6^{bis} de la Convention de Berne révisée, où l'éminent juriste italien, commentant un texte international qu'il a lui-même largement contribué à faire adopter, déclare que l'exercice du droit moral peut être réglé par des accords contractuels (v. *Droit d'Auteur* du 15 juin 1935, p. 68, 1^{re} col.). Cette manière d'envisager les choses nous paraît, à la fois, très ingénieuse et très juste: elle tient compte à la fois de l'autorité des principes et des besoins de la vie. N'est-ce pas là le programme de toute activité législative féconde?