

LE DROIT D'AUTEUR

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

PARAISANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

LÉGISLATION INTÉRIEURE: A. Mesures prises en raison de l'état de guerre actuel. **ALLEMAGNE.** I. Ordonnance, du 11 juillet 1940, concernant les droits d'auteur des ressortissants du Canada, p. 97. — II. Ordonnance, du 17 juillet 1940, concernant les droits d'auteur des ressortissants de l'Union Sud-Africaine, p. 97. — III. Ordonnance, du 10 août 1940, concernant les droits d'auteur des ressortissants de l'Australie, p. 97. — B. Législation ordinaire. **RÉPUBLIQUE ARGENTINE.** Décret, du 26 mai 1939, concernant le dépôt des œuvres non publiées, p. 97.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: Disque et radio (A propos d'un livre récent), p. 97.

CORRESPONDANCE: Lettre d'Égypte (Maxime Pupikofer).
Sommaire: Chronique de jurisprudence: le film sonore et

le droit d'exécution publique des œuvres musicales. — La propriété littéraire des ouvrages didactiques composés sur commande de l'État dans l'intérêt public, p. 101.

JURISPRUDENCE: ÉGYPTE. Droit d'édition et droit de représentation; distinction même pour les œuvres cinématographiques. Film sonore; auteurs multiples; rôle du producteur; exercice des droits d'auteur par le producteur; présomption; convention contraire; légitimité; indépendance des droits du compositeur; réclamation des droits d'exécution publique aux exploitants par les sociétés d'auteur; légitimité; réserves des droits de représentation par les producteurs au profit des compositeurs; portée, p. 103.

NOUVELLES DIVERSES: ITALIE. Le dixième anniversaire de la revue «Il Diritto di Autore», p. 108.

BIBLIOGRAPHIE: Ouvrage nouveau (Alfred Flemming), p. 108.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

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

ALLEMAGNE

I

ORDONNANCE

concernant

LES DROITS D'AUTEUR DES RESSORTISSANTS
DU CANADA

(Du 11 juillet 1940.)

II

ORDONNANCE

concernant

LES DROITS D'AUTEUR DES RESSORTISSANTS
DE L'UNION SUD-AFRICAIN

(Du 17 juillet 1940.)

III

ORDONNANCE

concernant

LES DROITS D'AUTEUR DES RESSORTISSANTS
DE L'Australie

(Du 10 août 1940.)

Ces trois ordonnances ont paru dans le *Reichsgesetzblatt* de 1940, I^{re} partie, pages 997, 1006 et 1103. Elles prévoient, lisons-nous dans le *Börsenblatt für den*

Deutschen Buchhandel du 20 août 1940, p. 294, l'application par analogie de l'ordonnance du 1^{er} juillet 1940 concernant les droits d'auteur des ressortissants britanniques (v. *Droit d'Auteur* du 15 août 1940, p. 85), aux ressortissants du Canada, de l'Union Sud-Africaine et de l'Australie, ces trois pays ayant édicté, en matière de droit d'auteur et de propriété industrielle, une législation de guerre calquée sur celle de la Grande-Bretagne.

(L'application par analogie concerne aussi l'ordonnance allemande du 26 février 1940, relative aux droits de propriété industrielle appartenant à des ressortissants britanniques, ordonnance dont la traduction française a paru dans la *Propriété industrielle* du 31 mars 1940, p. 41.)

B. Législation ordinaire

RÉPUBLIQUE ARGENTINE

DÉCRET

concernant

LE DÉPÔT DES ŒUVRES NON PUBLIÉES

(Du 26 mai 1939.)⁽¹⁾

ARTICLE PREMIER. — Le dépôt, auprès de l'Office national de la propriété intellectuelle, des œuvres non publiées,

⁽¹⁾ D'après une communication obligeamment faite par M. Wenzel Goldbaum, docteur en droit à Quito (Équateur).

dont il est question à l'article 62, *in fine*, de la loi du 26 septembre 1933, n° 11 723⁽¹⁾, doit être fait sous enveloppe fermée et cachetée, qui portera la signature du requérant et celle du Directeur de la section ou de l'employé désigné par le Directeur à cet effet.

ART. 2. — Doit être publié...

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

DISQUE ET RADIO

(A propos d'un livre récent)⁽²⁾

Le disque et la radiodiffusion, on l'a souvent dit, on révolutionné l'exploitation du droit d'auteur, en permettant de répandre les ouvrages de l'esprit dans des conditions particulières d'efficacité. Le disque fixe, si l'on peut s'exprimer ainsi, la vie même de l'œuvre interprétée par un artiste-exécutant, et la radio étend presque indéfiniment le cercle des auditeurs de la parole ou de la musique.

Un livre récent étudie de façon intéressante les problèmes que ces deux inventions posent dans le domaine du

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* des 15 septembre et 15 octobre 1934, p. 97 et 109.

⁽²⁾ LES CONFLITS DU DISQUE ET DE LA RADIODIFFUSION EN DROIT PRIVÉ, par Gérard Audinet, docteur en droit. Un volume de 190 pages, 16,5x25 cm. Paris 1938, Librairie du Recueil Sirey, 22, rue Soufflot, 5^e arr.

droit d'auteur et les conflits qui peuvent surgir entre elles. L'auteur, M. Gérard Audinet, est de nationalité française : il consacre dès lors la majeure partie de son ouvrage à l'examen de la situation en France. Mais il ne néglige pourtant pas de jeter un coup d'œil au delà des frontières de son pays, et cet effort méritoire augmente la valeur de l'enquête à laquelle il s'est livré.

La législation française sur le droit d'auteur date de l'époque révolutionnaire : elle n'a donc pas pu prévoir le développement de la technique moderne. C'est la jurisprudence qui s'est chargée d'adapter aux besoins nouveaux les textes conçus en un temps où l'on ne connaissait ni disques phonographiques, ni radio. Les tribunaux ont admis en France que l'enregistrement d'une œuvre sur un instrument mécanique était un mode d'édition et que, par conséquent, cette forme d'exploitation était couverte par le droit de l'auteur d'autoriser ou d'interdire la reproduction de son œuvre (arrêt de la Cour de cassation, du 10 novembre 1930; *Droit d'Auteur* du 15 avril 1931, p. 48). Ainsi, un disque portant fixation d'une œuvre protégée ne pourra pas être vendu par le fabricant sans l'autorisation préalable de l'auteur. Mais le disque est destiné à être joué : l'auteur aura-t-il en outre le droit d'en autoriser ou d'en interdire l'exécution publique ? La réponse est derechef affirmative. Enfin, la radiodiffusion d'un disque est aussi un acte soumis à la souveraineté de l'auteur, soit comme exécution (opinion dominante, cf. par exemple Tribunal correctionnel de Marseille, 30 juillet 1927), soit comme reproduction ou édition (thèse isolée de M. Bollecker, cf. *Droit d'Auteur* du 15 juin 1938, p. 74). Au total l'auteur de l'œuvre enregistrée sur un disque est protégé en France d'une façon normale.

Mais l'auteur n'est pas seul intéressé dans l'affaire. Le disque reproduit une œuvre telle que l'a interprétée un *exécutant*. Cette interprétation constitue un travail dont l'utilisation par des tiers qui en tirent profit devrait être autorisée. Bien entendu, l'exécutant obtient, par contrat, une rémunération s'il accepte de faire enregistrer sur disque une de ses interprétations. Mais le disque peut être employé pour une exécution publique et notamment pour une radiodiffusion : l'artiste-exécutant pourra-t-il s'y opposer ? Il le pourrait s'il avait un droit d'auteur sur son interprétation, c'est-à-dire le pouvoir de tirer parti de

celle-ci en dehors et au delà des cadres contractuels. La jurisprudence française évolue dans ce sens, si l'on se réfère au jugement du Tribunal civil de la Seine du 23 avril 1937 (v. *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1939, p. 129). Cependant on ne peut pas encore parler, croyons-nous, d'un véritable droit d'auteur pécuniaire qui existerait en France au profit des artistes-exécutants. (La reconnaissance d'un droit moral nous paraît déjà se dégager davantage.)

Enfin, le disque implique l'intervention d'un *fabricant* qui procède (généralement par l'entremise d'un ou de plusieurs enregistreurs à ses gages) à la fixation de l'œuvre de l'auteur avec le vêtement que fournit l'interprétation de l'exécutant. Le travail du fabricant est encore autre chose que la création de l'auteur et l'activité de l'exécutant. Mais ce n'est pas, loin de là, une besogne purement mécanique : il y faut beaucoup d'adresse, une maîtrise du métier qu'il est permis de comparer (sinon d'assimiler tout à fait) à celle du photographe. On comprend que les fabricants réclament une protection appropriée des disques en tant que produits de leur industrie. Pour eux, comme pour les auteurs et les exécutants (et peut-être davantage encore), la radiodiffusion des disques est un danger : elle diminue la vente par un effet de concurrence plus qu'elle ne la soutient par son action publicitaire. Le droit français ne traite pas les fabricants mieux que les exécutants. Même nous ne trouvons pas dans la jurisprudence tels indices favorables aux premiers, ainsi qu'il en existe en ce qui touche les seconds. La situation résultant de la loi et de la jurisprudence a servi de point de départ à des négociations entre le Bureau international de l'édition musico-mécanique (B. I. E. M.) et les postes privés de radiodiffusion, négociations qui ont abouti à un arrangement où les auteurs et les fabricants ont trouvé leur avantage. (Cette partie du livre de M. Audinet aurait gagné, nous semble-t-il, à être un peu plus explicite : elle serait devenue plus claire dans l'esprit de ceux qui ne sont pas rompus aux problèmes subtils de la perception des droits d'auteur.)

Les nécessités de la radiodiffusion ont conduit les émetteurs à exécuter des *enregistrements* dits *radiophoniques*, utilisés dans des émissions différées, soit une seule fois, soit à plusieurs reprises. De tels enregistrements, où l'enregistreur-fabricant du disque et l'émetteur

se confondent, sont-ils soumis à l'autorisation de l'auteur ? Un jugement du Tribunal de commerce de la Seine a prononcé dans le sens positif (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1938, p. 8, 3^e col.). Un exemplaire unique suffit à constituer une édition. L'émetteur devra donc acquitter un droit de reproduction pour la confection du disque et un droit d'exécution pour la radiodiffusion. M. Audinet trouve cette solution sévère. Et, en effet, si l'enregistrement radiophonique n'est utilisé qu'une seule fois et ensuite détruit, on peut bien le considérer comme faisant partie du processus de la radiodiffusion. Le versement d'une redevance unique semblerait ici suffisant. La question changerait d'aspect si l'enregistrement devait servir à plusieurs radioémissions. Dans ce cas, l'émetteur s'épargnerait des frais et diminuerait les gains de l'auteur : celui-ci serait dès lors fondé à recevoir une compensation. — Les artistes-exécutants ne sont pas protégés *ex lege* contre les enregistrements radiophoniques de leurs interprétations. M. Audinet pense qu'ils pourront s'assurer une rémunération spéciale pour ce mode d'exploitation en introduisant une clause y relative dans leurs contrats avec les émetteurs. Oui, mais nous sommes d'avis que la première émission différée ne justifie pas un tel supplément d'honoraires : elle englobe l'enregistrement (nous l'avons vu plus haut à propos des auteurs). — Quant aux fabricants de disques, s'ils sont devenus par cession titulaires du droit d'auteur sur leur édition phonographique, ils pourront en interdire la reproduction ou l'imitation servile (émission différée d'un reportage sportif au cours duquel des disques musicaux sont exécutés publiquement et par là même soumis à l'enregistrement radiophonique).

Nous avons envisagé jusqu'à présent la radiodiffusion des disques. Il convient, et M. Audinet l'a fort bien discerné, de ne pas négliger le phénomène inverse de l'enregistrement phonographique d'une radioémission. Ainsi se trouve posé le problème de la protection des *émetteurs* qui font valoir que leur travail exige de nombreuses qualités artistiques, techniques, commerciales, sans parler de l'apport financier. Si l'émetteur n'est pas protégé, les tiers pourront profiter librement de son industrie. L'émetteur est-il un auteur ? Il paraît difficile de l'admettre en principe. Dans certains cas, peut-être, on pourra lui accorder le bénéfice de la création littéraire ou artistique. M. Au-

dinet rappelle opportunément que la radiodiffusion des pièces de théâtre nécessite parfois une adaptation qui, si elle est exécutée par l'émetteur, confère à celui-ci un droit d'auteur de seconde main. Nous serions tentés de lui reconnaître encore la qualité d'auteur dans une autre éventualité : lorsque, par la manière de composer une émission, il fait une œuvre personnelle. Après le décès de l'éminent homme d'État suisse, M. Giuseppe Motta, en janvier 1940, les émetteurs de la Confédération helvétique ont diffusé des hommages au disparu, dont plusieurs avaient une haute tenue, non seulement à cause de la valeur individuelle des divers orateurs, mais aussi parce que les allocutions réunies formaient un tout original. Nous estimons que les réalisateurs de ces programmes radiophoniques méritaient d'être protégés selon le droit d'auteur : par le choix des collaborations et la ligne générale adoptée, ils ont composé des émissions qui, comme telles, étaient des œuvres littéraires, ou plus exactement des groupements d'œuvres, impliquant une création individuelle. Mais, ces deux cas mis à part, les radioémissions ne seront guère susceptibles d'être couvertes par les lois sur le droit d'auteur (*sensu stricto* tout au moins), et les émetteurs devront chercher un autre moyen de sauvegarder leurs intérêts. Si l'émission est enregistrée en vue d'une réémission, cet enregistrement radiophonique du second émetteur pourra être un acte de concurrence déloyale à l'égard du premier émetteur (les deux commerces sont similaires; l'intention de produire une confusion n'est pas, *a priori*, exclue). En dehors de cela, la protection de l'émetteur courant (nous entendons désigner par cette épithète l'émetteur qui n'a pas qualité d'adaptateur ou d'auteur) est précaire. — En face de l'enregistrement de son œuvre radiodiffusée, l'auteur est naturellement en posture bien meilleure : il peut exercer son droit de reproduction. L'artiste-exécutant, dont nous avons dit qu'il ne jouissait pas, en France, du droit d'auteur en tant que droit pécuniaire, ne sera pas fondé à réclamer une rétribution.

Parmi les autres pays où le conflit du disque et de la radiodiffusion s'est manifesté, il faut mentionner d'abord l'Allemagne, dont la législation diffère beaucoup de la législation française sur les points qui nous occupent. Le droit allemand est moins favorable que le droit français, en ce sens qu'il soumet au régime de la licence obligatoire, laquelle

supprime l'autorisation souveraine de l'auteur, l'enregistrement sur disques des œuvres musicales pures et accompagnées de paroles, et en ce sens qu'il permet la libre exécution publique des enregistrements ainsi confectionnés. Le droit de l'auteur perd donc son caractère exclusif en ce qui concerne l'enregistrement. Dès l'instant où l'auteur a, une première fois, consenti à la fixation de son œuvre sur disque, les enregistrements postérieurs de la même œuvre sont libres, moyennant versement d'une rémunération équitable. Et lorsqu'un disque est fabriqué dans ces conditions, il peut même être joué en public sans aucune redevance supplémentaire. Ce double affaiblissement de la position de l'auteur va de pair avec un renforcement de la position des artistes-exécutants, qui reçoivent un droit d'auteur (de seconde main) sur les instruments mécaniques portant fixation des interprétations qu'ils donnent d'une œuvre littéraire ou musicale. Le procès qui s'est déroulé entre les fabricants de disques et la *Deutsche Reichsrundfunkgesellschaft*, et dont nous avons retracé les phases dans cette revue (v. *Droit d'Auteur* des 15 janvier 1937, p. 8, et 15 janvier 1938, p. 9; voir aussi la *Lettre d'Allemagne* de M. le Prof. de Boor dans le *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1937, p. 114-115), est bien résumé par M. Audinet. Nous comprenons qu'un juriste français se déclare adversaire de la licence obligatoire et de la libre exécution des disques licitement fabriqués. Nous l'approuvons aussi lorsqu'il critique la construction du législateur allemand de 1910, qui confère aux artistes-exécutants un droit d'auteur sur leurs interprétations enregistrées sur disques, ces enregistrements étant envisagés comme des adaptations de l'œuvre interprétée. Mais, étant donné le droit allemand applicable, nous ne croyons pas que la sentence du *Reichsgericht* appelle des critiques quant à son résultat. A notre avis, M. Audinet se montre ici trop nuancé. Sans doute, on peut estimer que les juges de Leipzig auraient pu définir la radiodiffusion une exécution publique plutôt qu'une diffusion professionnelle. L'un des meilleurs connaisseurs allemands du droit d'auteur, M. Willy Hoffmann, n'est-il pas partisan de ce qu'on a appelé la *Vortragstheorie* (théorie de la récitation et de l'exécution), à laquelle feu Albert Osterrieth avait, lui aussi, adhéré ? (V. *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, 1926, p. 266.) Mais, contrairement à ce que pense M. Audinet, la jurisprudence du Tribu-

nal du *Reich* ne saurait être qualifiée d'erronée dans sa solution finale, parce que le raisonnement formé pour étayer la décision prête à controverse. Il arrive assez souvent qu'on discerne la vérité sans prendre le meilleur chemin afin d'y parvenir. En fait, la justesse du point de vue adopté par la Haute Cour de Leipzig ressort clairement, nous semble-t-il, de l'arrêt du 7 juillet 1936 du Tribunal fédéral suisse qui, ayant à appliquer des dispositions légales pareilles à celles du droit allemand, n'a pas jugé autrement que le Tribunal du *Reich*. En Suisse, comme en Allemagne, le droit de seconde main reconnu aux artistes-exécutants sur les enregistrements phonomécaniques de leurs interprétations est essentiellement un moyen d'assurer aux fabricants de disques, par la voie d'une cession, la protection que ceux-ci réclament. Dès lors, il n'y a rien d'anormal à décider qu'une telle cession peut être tacite et s'appliquer tout ensemble au droit de multiplication et de vente et au droit d'exécution publique. Et, en ce qui concerne ce dernier droit, l'opinion du *Reichsgericht* et du Tribunal fédéral suisse nous paraît de nouveau exacte quand ces deux Cours de justice refusent l'une et l'autre d'étendre à la radio la disposition d'exception qui autorise, en Allemagne et en Suisse, la libre exécution des disques licitement fabriqués. Certes, la construction juridique échafaudée par le législateur soucieux de ménager les intérêts de la puissante industrie des disques peut ne pas satisfaire l'esprit. Dire que l'artiste-exécutant remanie l'œuvre qu'il interprète dans le studio du fabricant en vue de l'enregistrement, cela n'est pas vraiment conforme aux faits. Les lois les plus modernes ont abandonné cette conception, qu'on ne retrouve pas non plus dans le projet élaboré par l'Académie de droit allemand. Mais le juge obligé d'appliquer un texte déterminé n'est pas responsable des principes qui lui sont fournis pour chercher et motiver les solutions d'espèce. En protégeant les fabricants contre la radiodiffusion non autorisée de leurs disques, les jurisprudences allemande et suisse se sont montrées désireuses d'adapter au mieux la loi à des circonstances imprévues et susceptibles d'une appréciation particulière. Il nous est impossible de désapprouver ce résultat, quand bien même on nous ferait observer que toutes les parties du raisonnement développé par le *Reichsgericht* et le Tribunal fédéral suisse ne sont pas également remarquables.

A côté de l'Allemagne et de la Suisse, M. Audinet passe encore en revue divers autres pays, en particulier l'Italie et la Grande-Bretagne. En *Italie*, une loi spéciale, du 18 février 1937 (v. *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1937, p. 121) a institué la protection du disque comme tel au profit du fabricant, qui a le droit d'exiger une compensation pour l'utilisation du phonogramme dans un dessein de lucre, et notamment par la radiodiffusion. Notre auteur blâme cette disposition, comme il avait déjà blâmé un texte du projet de loi français, dit projet Zay, qui rangeait (art. 9) parmi les œuvres de l'esprit sur lesquelles s'exerce le droit d'auteur les œuvres réalisées par voie d'enregistrement phonique. (Nous disons : rangeait, parce que, si nous sommes bien informés, le projet Zay remanié a laissé tomber la clause de protection en faveur des fabricants de disques.) Nous avons nous-même (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1938, p. 11, 3^e col.) critiqué sur ce point le projet Zay, parce qu'il nous semblait ne pas tenir compte de la situation qui doit être réservée à l'auteur de l'œuvre enregistrée. Presque toujours le phonogramme implique la fixation d'une composition musicale ou d'un ouvrage littéraire : le droit exclusif du compositeur ou de l'écrivain est donc intéressé à cette forme d'exploitation. Sans doute, on fabriquera aussi des disques portant enregistrement d'œuvres déjà acquises au domaine public, ou bien encore des disques dont le contenu n'a rien à voir avec une création littéraire ou musicale (bruit des vagues, chants d'oiseaux, etc.). Mais le phonogramme qui reproduit une œuvre protégée selon le droit de propriété littéraire et artistique ne peut pas demeurer en dehors de la sphère d'influence de l'auteur. Nous ne croyons pas d'ailleurs que la loi italienne du 18 février 1937 ait méconnu ce principe. Elle accorde au fabricant le droit exclusif d'interdire la reproduction des disques qu'il a confectionnés, et le droit, que nous avons mentionné, de percevoir une redevance si l'un de ses disques est utilisé, dans un dessein de lucre, par la radiodiffusion (ou d'autre façon). Ce dernier droit n'a pas un caractère privatif : le fabricant ne peut donc pas empêcher les émetteurs de se servir de ses disques. Tout cela n'est nullement incompatible avec le droit de l'auteur de l'œuvre enregistrée sur l'instrument mécanique. Est-ce que, pratiquement, le droit exclusif de reproduction accordé par la loi de 1937 au fabricant n'entraînera

pas des complications dans les cas, très fréquents, où le disque portera fixation d'une œuvre protégée par le droit d'auteur ? Nous nous abstenons de nous prononcer là-dessus, attendu que nous manquons de renseignements empruntés à la vie des affaires. Mais il nous paraît surprenant que le législateur italien ait édicté une règle incompatible avec les exigences d'une organisation économique rationnelle. Le projet de loi italien sur le droit d'auteur — et cela est significatif — reprend, au titre II, chapitre I, les solutions de la loi du 18 février 1937 (celle-ci étant destinée à disparaître) : l'occasion eût été bonne pour les corriger si elles avaient donné lieu à des inconvénients réels.

En *Grande-Bretagne*, la protection des fabricants de disques est garantie par l'article 19 de la loi du 16 décembre 1911 sur le *copyright*. Cette protection est instituée sur les instruments musico-mécaniques comme si ces derniers constituaient des œuvres de seconde main. Le terme d'adaptation n'est pas employé dans la loi, mais l'idée dont est parti le législateur semble bien être celle de la création dépendante. Un arrêt de la Haute Cour de justice de Londres, du 14 décembre 1933 (v. *Inter-Auteurs* de février 1934, p. 676) nous confirme dans cette opinion. M. Audinet, en se fondant probablement sur la licence légale de fabrication octroyée à l'industrie phonographique par l'article 19, chiffre 2, de la loi britannique sur le *copyright*, admet que l'exécution publique des disques (musicaux) a lieu sans redevance au profit des auteurs. En est-il vraiment ainsi ? L'arrêt du 14 décembre 1933 observe entre autres ce qui suit : « Le propriétaire original a, d'après l'article 1^{er} de la loi, le droit exclusif d'exécuter l'œuvre en public et cela comprend le droit exclusif d'exécuter l'œuvre par des moyens mécaniques, et l'existence du *copyright* spécial de l'article 19 ne porte pas atteinte à ce droit du propriétaire original. Si on avait voulu le contraire, on l'aurait dit en termes clairs à l'article 19, et ces termes on ne les trouve pas... Une interprétation raisonnable est que le propriétaire du *copyright* spécial d'après l'article 19, sur un disque dont il est propriétaire, a le droit exclusif d'employer ce disque pour une exécution en public, pourvu que les droits du propriétaire original n'interviennent pas. » Voilà des remarques qui incitent à supposer que l'auteur de l'œuvre phono-mécaniquement enregistrée conserve le droit

d'autoriser et d'interdire l'exécution publique de l'enregistrement, lequel aura été confectionné, le cas échéant, en vertu de la licence légale. Et comme la radiodiffusion rentre, en Grande-Bretagne, dans la notion de l'exécution publique, il faut en conclure, croyons-nous, que l'auteur possède, en Grande-Bretagne, le droit de consentir et de s'opposer aux émissions radiophoniques des disques portant enregistrement de ses œuvres. Bien entendu, un droit parallèle existe au profit du fabricant en sa qualité d'auteur du disque. La réserve « pourvu que les droits du propriétaire original n'interviennent pas » précise, à notre avis, que l'auteur de l'œuvre fixée sur un instrument mécanique est dans une position qui prime celle du fabricant. « Si le premier s'oppose à l'utilisation publique, le second est frustré de sa rémunération », écrit M. Alfred Du Pasquier dans un ouvrage sur le droit du fabricant de disques, dont nous parlerons encore. Mais, cette prééminence mise à part, l'instrument mécanique abrite, si l'on peut s'exprimer ainsi, deux droits d'auteur : l'un en faveur du créateur de l'œuvre enregistrée, l'autre en faveur du fabricant dudit instrument.

On se demandera même si un troisième droit : celui de l'artiste-exécutant, n'est pas aussi matérialisé dans le disque, puisque celui-ci reproduit non seulement une œuvre comme telle, mais en outre l'interprétation qui en a été donnée par personne déterminée. Une loi britannique du 31 juillet 1925 vise à réprimer les reproductions non autorisées des exécutions dramatiques et musicales (v. *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1925, p. 113). Les artistes-exécutants ont le droit de s'opposer à toute confection d'un enregistrement de leurs interprétations dramatiques ou musicales, et à toute exécution publique à l'aide d'un tel enregistrement qu'ils n'auraient pas autorisé. On voit qu'en Grande-Bretagne la protection des divers intérêts conjugués dans le disque est très bien assurée. Et M. Audinet souligne avec raison que l'émetteur lui-même, s'il se fait céder les droits des artistes-exécutants, pourra bénéficier de la protection de ses émissions en tant que celles-ci comprennent des exécutions dramatiques ou musicales. (Si, toutefois, l'exécution porte sur une œuvre protégée, le droit de l'auteur doit être respecté.)

Dans une troisième et dernière partie de son livre, M. Audinet étudie les conflits du disque et de la radio sur le plan

international, en montrant ce qui a été fait et ce qu'il est question de faire dans le cadre de la Convention de Berne. L'auteur est protégé contre la radiodiffusion et l'enregistrement musico-mécanique de son œuvre. Mais cette protection pourrait être renforcée. C'est à quoi tendent les propositions élaborées par le Gouvernement belge et le Bureau de Berne à l'intention de la Conférence de Bruxelles. En particulier la réception publique des radioémissions pourrait rentrer dans les attributions de l'auteur (ce qui est déjà le cas dans plusieurs pays, mais non partout), et quant à l'enregistrement sur des instruments mécaniques, il n'impliquerait pas, sauf stipulation contraire, l'autorisation de radiodiffuser, pas plus, inversement, que la radiodiffusion n'engloberait le droit de faire un enregistrement. De plus, la radiodiffusion des disques et l'enregistrement des radiodiffusions ne devraient pas être sujets à la licence obligatoire. Une proposition de l'Union internationale de radiodiffusion vise les enregistrements radiophoniques, procédé qu'il s'agirait de maintenir en dehors de la sphère d'influence de l'auteur, à la condition toutefois de ne pas ouvrir la porte aux abus (voir à ce sujet notre note dans le *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1939, p. 118).

En ce qui concerne le droit des artistes-exécutants, M. Audinet paraît adopter le point de vue des auteurs français, résolument hostiles, on le sait, à toute protection des interprètes dans la Convention de Berne. Notre conception n'est pas la même; nous avons constamment défendu l'idée que les artistes-exécutants, dont le concours est indispensable aux auteurs pour la réalisation intégrale de certaines catégories d'œuvres (compositions musicales, pièces de théâtre), méritaient d'être assimilés en quelque mesure à des auteurs de seconde main (ce qu'ils ne sont pas vraiment, nous le reconnaissons d'ailleurs). Mais devant l'opposition des créateurs authentiques qui sont et restent les premiers bénéficiaires de la Convention, nous avons dû nous incliner (voir *Travaux préparatoires de la Conférence de Bruxelles*, fascicule I, p. 44, en note). M. Audinet, tout en approuvant la solution d'un droit de l'exécutant considéré comme connexe au droit d'auteur, selon la formule de la loi autrichienne du 9 avril 1936, pense que les droits pécuniaires pourraient être opportunément sanctionnés « dans le cadre du B. I. T. ». Nous craignons qu'il n'y ait là un peu de confusion. Si le droit de l'exécutant est connexe au droit d'au-

teur, il faut qu'il conserve des attaches avec ce dernier. Et il ne les conservera pas si la réglementation internationale intervient sur le plan régi par l'Organisation du travail. Nous n'entendons certes pas méconnaître les efforts très méritoires accomplis par celle-ci pour résoudre le problème, efforts réclamés et encouragés par les auteurs eux-mêmes, nous disons simplement que, dès l'instant où l'on se déclare partisan d'un droit octroyé à l'exécutant en connexité avec le droit d'auteur, — et telle est l'attitude de M. Audinet, — il est logique de chercher la base de la protection du côté de ce dernier droit. L'expression « droit connexe » a effectivement de quoi séduire. Elle indique une parenté, une similitude, qui ne va cependant pas jusqu'à l'identité. C'est pourquoi le droit de l'exécutant, droit connexe au droit d'auteur, pourrait faire l'objet d'une convention à part, mais néanmoins reliée à la Convention de Berne, selon la formule ingénieuse proposée par l'Institut international de Rome pour l'unification du droit privé (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1940, p. 8, 1^{re} col.).

Pour les fabricants de disques, M. Audinet propose une convention internationale spéciale, parce que la Convention de Berne, dit-il, est exclusivement destinée à la protection du droit d'auteur. Nous n'y contredisons pas. Mais il ne faut pas oublier que le disque est un produit où se rencontrent les activités de trois catégories de personnes qui sont les auteurs, les artistes-exécutants et les fabricants. Du point de vue pratique, il paraît recommandable de ne pas s'exposer au risque de créer des Unions dont la composition ne serait pas la même, selon qu'il s'agirait de l'une ou de l'autre des catégories susindiquées de bénéficiaires. Si l'on accepte pour les artistes-exécutants la solution de la convention connexe à celle de Berne, nous croyons que la question se trouve par là préjugée en ce qui concerne les fabricants de disques, qui devront, eux aussi, pouvoir sauvegarder leurs droits par le même moyen, voire par la même convention connexe, attendu qu'exécutants et fabricants ont des intérêts parallèles à faire valoir à propos des disques. Le fait que ceux-ci concrétisent trois activités : l'activité créatrice de l'auteur, l'activité quasi créatrice de l'interprète, l'activité peut-être plus technique, mais également fort délicate, du fabricant, est déjà en soi une source de complications. Il importe d'éviter tout ce qui, dans la technique législative, ajouterait encore

à la complexité résultant ici de la nature des choses. La Convention de Berne est un instrument diplomatique ancien et dont l'efficacité n'est pas contestée. Il semblerait donc opportun de construire sur cette base les édifices juridiques que les circonstances actuelles rendent nécessaires.

Et cette observation vaut aussi, croyons-nous, pour les émetteurs des programmes de radiodiffusion.

Correspondance

Lettre d'Égypte

MAXIME PUPIKOFER,
Avocat à la Cour d'appel mixte d'Alexandrie,
Directeur de la
« Gazette des Tribunaux mixtes d'Égypte ».

Jurisprudence

ÉGYPTE

DROIT D'ÉDITION ET DROIT DE REPRÉSENTATION; DISTINCTION MÊME POUR LES ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES. FILM SONORE; AUTEURS MULTIPLES; RÔLE DU PRODUCTEUR; EXERCICE DES DROITS D'AUTEUR PAR LE PRODUCTEUR; PRÉSUMPTION; CONVENTION CONTRAIRE; LÉGITIMITÉ; INDÉPENDANCE DES DROITS DU COMPOSITEUR; RÉCLAMATION DES DROITS D'EXÉCUTION PUBLIQUE AUX EXPLOITANTS PAR LES SOCIÉTÉS D'AUTEUR; LÉGITIMITÉ; RÉSERVES DES DROITS DE REPRÉSENTATION PAR LES PRODUCTEURS AU PROFIT DES COMPOSITEURS; PORTÉE.

(Le Caire, Tribunal civil, 1^{re} ch., Prés. M. A. Pennetta, 19 juin 1939. — Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique c. Raïssi frères et cons.)⁽¹⁾

Sommaire

I. — Le double droit — droit d'édition d'une part et droit de représentation d'autre part — reconnu aux auteurs des œuvres susceptibles d'exécution ne saurait être contesté aux auteurs d'une œuvre cinématographique, dont l'édition ne peut se confondre ni au point de vue technique ni au point de vue juridique avec la *représentation* de la même œuvre, qui est constituée par la projection-exécution.

II. — Même si — malgré l'indépendance de la partie sonore — l'on considère l'œuvre filmée sonore comme un tout unique dans lequel l'apport musical, à l'instar de tous les autres apports, serait confondu, les créateurs des parties essentielles de cette nouvelle unité artistique n'en doivent pas moins être considérés comme les auteurs multiples de l'ensemble de l'œuvre. En conséquence, le producteur, même lorsqu'il collabore au film par son activité artistique, n'est pas exclusivement l'auteur du film.

III. — Même si l'on considère le producteur du film sonore — qui ne peut être considéré comme l'auteur du film, ni, en règle générale, comme coauteur — comme étant le titulaire des droits d'auteur en tant que locateur de services, maître de l'ouvrage ou cessionnaire,

c'est-à-dire titulaire du droit d'exercice des droits cinématographiques, il ne peut y avoir là qu'une présomption qui, bien entendu, peut fléchir devant des conventions contraires.

IV. — Si l'on considère le producteur du film sonore comme le titulaire présumé du droit d'exercice des droits cinématographiques à l'égard des tiers, en vertu d'un contrat de louage d'ouvrage ou d'un contrat de cession avec les auteurs qui ont collaboré à la création de l'œuvre cinématographique, cette cession qui, en principe général porte non seulement sur le droit d'édition sous forme de film, mais également sur le droit de projection publique, ne peut par contre porter, en ce qui concerne les compositeurs de la musique enregistrée dans le film, sur le seul droit d'adaptation dont ils disposent au profit du producteur, ayant — de tradition et en règle générale — cédé tous leurs droits d'exécution publique à un éditeur ou à une société de perception.

En conséquence, l'autorisation de fabriquer un film n'impliquant nullement, à défaut de stipulation spéciale, celle de le projeter, les sociétés d'auteurs et d'éditeurs qui ont statutairement reçu de leurs membres le droit exclusif de permettre l'exécution publique de leurs œuvres sont fondées à réclamer paiement des droits d'exécution publique aux exploitants de salles cinématographiques à l'occasion de la projection des films sonores.

V. — Même en admettant par pure hypothèse la théorie suivant laquelle le producteur devrait être considéré comme l'auteur du film, la réclamation par les compositeurs ou les sociétés dont ils font partie des droits d'auteur pour l'exécution publique de la musique incorporée au film demeure incontestable à l'égard des exploitants lorsque, dans les contrats de location des films, les producteurs eux-mêmes ont stipulé que le paiement de ces droits serait à la charge desdits exploitants, lesquels sont dès lors tenus de les régler à titre de complément du prix de location du film, délégué aux compositeurs.

Texte du jugement

I

Suivant exploit en date des 29 et 30 janvier 1935, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (*Sacem*):

a) réclamait au sieur Spiro Raïssi et à la raison sociale Raïssi Frères, le paiement solidaire de la somme de

L. E. 362 et 500 mill., représentant le montant des redevances contractuelles échues au 10 février 1935 pour le « Cinéma Royal » et au 11 février 1935 pour le « Cinéma Métropole », et ce, outre les redevances à échoir depuis lesdites dates, conformément aux contrats entre parties, jusqu'au jour du prononcé du jugement à intervenir;

b) demandait à l'encontre de Monsieur le Greffier en chef de ce Tribunal d'avoir à vider ses mains entre celles de la Société *Sacem* susdite jusqu'à concurrence de la somme de L. E. 161 500 mill., concernant les deux cinémas Royal et Métropole, ladite somme faisant partie du dépôt de L. E. 195 500 mill., effectué à la Caisse de ce Tribunal le 9 octobre 1934 sub n° 34 584, devant venir en déduction des condamnations qui précèdent.

Dans ses conclusions du 12 avril 1937 la *Sacem*:

a) majorait sa demande à la somme de L. E. 1214, représentant le montant des redevances contractuelles échues au 31 octobre 1936 pour le Cinéma Royal et au 19 octobre 1936 pour le Cinéma Métropole;

b) demandait à Monsieur le Greffier en chef d'avoir à vider ses mains entre celles de la *Sacem* susdite jusqu'à concurrence de la somme de L. E. 494 concernant les deux cinémas Royal et Métropole, ladite somme faisant partie des deux dépôts de L. E. 195 500 mill. et de L. E. 402 500 mill., effectués à la Caisse de ce Tribunal, le premier en date du 9 octobre 1934 sub n° 34 584 et le second en date du 5 juin 1935.

Le sieur Spiro Raïssi et la raison sociale Raïssi Frères formulaient à l'encontre de la *Sacem* une demande reconventionnelle tendant à la restitution d'une somme de L. E. 944 500 mill., répartie comme suit:

1° L. E. 346 500 mill., payées à la *Sacem* dès le 1^{er} mai 1934 pour chacun des cinémas Royal et Métropole, exploités par lesdits défendeurs et des cinémas Olympia et Idéal, exploités par la raison sociale C. Fardi et S. Raïssi qui n'est pas en cause;

2° L. E. 598 900 mill., déposées à la Caisse de ce Tribunal pour les quatre cinémas susmentionnés à la suite de deux offres réelles faites par les défendeurs susdits à la *Sacem*, la première suivant exploit en date du 8 octobre 1934 et la seconde suivant exploit en date du 3 juin 1936.

⁽¹⁾ Voir ci-dessus, p. 101, la « Lettre d'Égypte » de notre correspondant, M. Maxime Pupikof, qui a bien voulu nous communiquer le texte du présent jugement. (Réd.)

II

Pour l'exacte compréhension du litige, il échet de poser en fait ce qui suit :

A. — En décembre 1933, la *Sacem*, par suite de la dénonciation, par la raison sociale Raïssi Frères, des anciens contrats en vigueur depuis novembre 1930, assignait ladite raison sociale devant le Tribunal de commerce de céans en paiement de dommages-intérêts pour avoir fait exécuter publiquement, dans son Cinéma Royal, au moyen de disques et de films sonores, des œuvres privées du répertoire social général de la *Sacem*, répertoire comprenant celui des 62 sociétés étrangères d'auteurs à elle affiliées.

B. — Suivant convention en date du 26 avril 1934, la *Sacem* et le sieur Spiro Raïssi agissant tant personnellement qu'au nom de la raison sociale Raïssi Frères, exploitant les cinémas Royal et Métropole, ainsi que la raison sociale C. Fardi et S. Raïssi, exploitant les cinémas Olympia et Idéal, procédaient au règlement général de leurs rapports concernant les quatre cinémas susmentionnés pour la période finissant les 27 et 28 mai 1934.

Suivant deux traités en date des 26 et 27 avril 1934, concernant respectivement les cinémas Royal et Métropole, exploités par la raison sociale Raïssi Frères, celle-ci était autorisée à puiser, si bon lui semblait, dans le répertoire social de la *Sacem* telles œuvres musicales et littéraires ou fragments d'œuvres musicales et littéraires qu'elle jugerait à propos d'utiliser pour l'exploitation ordinaire de ses établissements cinématographiques précités, ces exécutions pouvant être effectuées soit au moyen d'un orchestre humain composé de six musiciens, au maximum, soit au moyen d'un appareil mécanique à musique ou par film sonore ou parlant avec synchronisation par disque ou par bande (art. 1).

En échange de cette autorisation et en l'acquit des droits d'auteur revenant aux auteurs et compositeurs dont les œuvres du répertoire social seraient exécutées, par l'un des moyens ci-dessus, Raïssi Frères s'engageaient à payer à la *Sacem* les forfaits spéciaux et exceptionnels suivants par semaine :

Pour le Cinéma Royal :

P. T. 500 durant la première année finissant le 31 octobre 1934;

P. T. 600 durant la deuxième année finissant le 31 octobre 1935;

P. T. 650 durant la troisième année finissant le 31 octobre 1936;

Pour le Cinéma Métropole :

P. T. 400 durant la première année finissant le 20 octobre 1934;

P. T. 425 durant la deuxième année finissant le 20 octobre 1935;

P. T. 450 durant la troisième année finissant le 20 octobre 1936.

Pour permettre à la *Sacem* de procéder à la répartition des sommes perçues entre les auteurs, compositeurs et arrangeurs dont les œuvres musicales et littéraires seraient exécutées, Raïssi Frères s'engageaient à fournir à la *Sacem*, au plus tard le 5 du mois, les programmes ou relevés des films sonores projetés pendant le mois précédent, avec titre original du film, nom du producteur, numéro de pellicule, etc., ainsi que le titre des œuvres exécutées au moyen d'un orchestre humain ou de disques phonographiques, avec le nom de l'auteur ou du compositeur de chaque œuvre.

A titre de complément des droits d'auteur, et pour permettre à la *Sacem* le contrôle éventuel des exécutions musicales dans chacun des établissements susvisés, Raïssi Frères s'engageaient à tenir à chaque séance, à la libre disposition des porteurs des « Billets d'auteur », trois fauteuils pour chaque cinéma.

C. — Par jugement du 5 mai 1934, le Tribunal de commerce de céans rejetait la demande en paiement des droits d'auteur formulée par la *Sacem* à l'encontre des sieurs Alexandre Aptekman et consorts exploitant au Caire le Cinéma Triomphe, en posant le principe qu'en matière de films sonores l'œuvre accomplie par le producteur, par la réunion et l'adaptation d'une série d'éléments divers et distincts destinés à la confection d'un ensemble harmonieux, est une œuvre d'art distincte des œuvres originales et sur laquelle le compositeur qui a permis au producteur d'enregistrer sa musique ne possède plus aucun droit d'édition et, par conséquent, aucun droit de représentation, l'auteur de l'œuvre nouvelle étant le producteur du film, à moins que le film ne soit qu'une reproduction sans originalité de l'œuvre du compositeur, cas auquel ce dernier pourra avoir sur lui des droits propres. En conséquence, pour qu'une société d'auteurs, agissant pour la protection des droits de ses sociétaires, en vertu de la cession qui lui a été faite du droit d'exécution, puisse formuler une prétention en Égypte, à l'encontre d'un cinéma projetant des films sonores, il faut, faute de loi spéciale départageant les multiples in-

téressés, que soit réunie et prouvée une double condition :

- 1° que le contrat par lequel le cinéma a acheté ou pris en location le film ait réservé le droit d'auteur;
- 2° que ce droit ait été effectivement stipulé entre l'auteur et le producteur du film.

À la suite de cette décision, la raison sociale Raïssi Frères, considérant sa situation envers la *Sacem* la même que celle des exploitants du Cinéma Triomphe, proposait à la *Sacem*, par lettre du 30 mai 1934, de continuer à mettre à la disposition de la Société des auteurs trois fauteuils par séance et par jour et de payer la redevance, mais à la condition que la *Sacem* prit l'engagement de restituer le montant du prix des fauteuils et de la redevance dans les quinze jours de la date de l'arrêt de la Cour d'appel qui viendrait à confirmer le jugement précité du Tribunal de commerce du Caire du 5 mai 1934.

La *Sacem* ayant refusé ces propositions, la raison sociale Raïssi Frères faisait offre réelle des montants qu'elle considérait par elle dus, offre qui fut faite par deux fois et aboutit à deux dépôts à la caisse de ce tribunal, l'un de L. E. 195 500 mill. suivant procès-verbal du 8 octobre 1939, l'autre de L. E. 402 500 mill. suivant procès-verbal du 3 juin 1935.

D. — Par arrêt du 27 janvier 1937⁽¹⁾, la Cour d'appel mixte confirmait le jugement du Tribunal de commerce du Caire du 5 mai 1934 en retenant :

— que les réserves faites dans les contrats intervenus entre les producteurs des films sonores ou leurs représentants, les distributeurs, d'une part, et les propriétaires de salles cinématographiques, d'autre part, pour ce qui a trait aux réclamations éventuelles des Sociétés d'auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, pour l'exécution publique des œuvres musicales incorporées dans les films loués, ne peuvent être retenues comme preuve de l'existence d'un tel droit d'auteur, cette existence dépendant uniquement de l'application, par la justice, aux faits constatés, des principes généraux en matière de droit d'auteur;

— que la consécration faite par la jurisprudence, en d'autres domaines, en faveur de l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique, d'un double droit de son œuvre, droit d'édition et droit de reproduction ou d'exécution publique, ne saurait recevoir application dans le do-

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* du 15 août 1937, p. 88.

maine des œuvres cinématographiques, où, d'une part (sauf dans des cas exceptionnels), l'édition se confond avec l'exécution ou la représentation, et où, d'autre part, l'exécution ne porte plus sur l'œuvre musicale proprement dite, mais sur une œuvre nouvelle, le film sonore, absolument distincte des multiples éléments qui l'ont composée;

— qu'en conséquence, alors même que l'auteur de l'œuvre musicale pourrait avoir des droits à réclamer du chef de l'usage qui a été fait de sa composition, ce n'est pas à l'encontre des propriétaires des salles qui présentent le film au public qu'une telle réclamation pourrait être formulée (soit par le compositeur lui-même, soit par les sociétés par lui investies du droit de permettre ou de défendre l'exécution publique de ses œuvres), mais seulement à l'encontre du producteur, avec lequel d'ailleurs le compositeur, maître absolu de ses droits, a toute latitude de stipuler telles conditions de rémunération de son œuvre qu'il jugera convenables, y compris même une participation dans les bénéfices à réaliser par le producteur.

III

La thèse de la *Sacem* est basée sur l'application au domaine du film sonore du principe qui, dans d'autres domaines, a consacré en faveur de l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique un double droit sur son œuvre: soit le droit d'édition, de publication et de reproduction et le droit de représentation ou d'exécution publique. La *Sacem* prétend que le droit d'exécution ayant été réservé aux compositeurs qu'elle représente, elle serait en droit de revendiquer, dans les intérêts de ses mandants et cédants, un droit d'auteur à l'occasion de l'exécution des films sonores et, par conséquent, sa qualité comme titulaire de ces droits dans les traités passés avec Raïssi Frères serait parfaitement justifiée.

La raison sociale Raïssi Frères, se basant sur les décisions ci-dessus spécifiées, oppose à la demande de la *Sacem*:

— que le droit que vante celle-ci n'est consacré par aucun texte en Égypte;

— que l'arrêt du 27 janvier 1937 a reconnu que le droit de la *Sacem* au paiement des droits d'auteur sur les films sonores et parlants est inexistant;

— qu'il s'ensuit que la cession que la Société leur a faite de ce droit serait également inexistante;

— que leur engagement, pris à une époque où nul ne pouvait savoir en Égypte que la Société des auteurs n'a-

vait aucun droit sur les films sonores, est partant sans cause, et, par conséquent, nul.

IV

La question qui se pose est donc celle de savoir si la *Sacem* est justifiée à prétendre au paiement des «petits droits» d'auteur sur les films sonores projetés en Égypte et sur lesquels est enregistrée la musique des compositeurs dont elle est l'ayant cause. Car, si la *Sacem* a ce droit, le sieur Spiro Raïssi et la raison sociale Raïssi Frères ne sauraient se soustraire à l'engagement contractuel qui les lie à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.

Cantonné dans ces limites, le litige qui divise les parties en cause n'est qu'un épisode de la lutte acharnée qui, depuis l'apparition du film sonore et un peu partout, est engagée et poursuivie devant les autorités législatives, judiciaires et administratives entre les exploitants de salles cinématographiques, d'une part, et les compositeurs de musique ou leurs ayants cause, d'autre part. Les exploitants de salles de cinémas prétendent que le film leur est livré tel qu'une marchandise exempte de contributions payables aux compositeurs de la musique incorporée dans le film. Les compositeurs, par contre, soutiennent que, pour l'exploitation de leurs œuvres musicales dans les films sonores, les droits d'exécution sont réservés en leur faveur pour être perçus lors de la projection desdits films.

Le Tribunal estime que la thèse de la *Sacem* est parfaitement justifiée.

Il est exact qu'en Égypte il n'existe pas de dispositions légales réglementant la protection du droit d'auteur. La propriété littéraire et artistique, toutefois, y a reçu une protection parfaitement suffisante par la jurisprudence mixte, qui, se basant sur l'article 11 du Code civil mixte — qui autorise le juge, en cas de silence de la loi, à recourir au droit naturel et à l'équité — a fait application des principes généralement admis en la matière et surtout de ceux adoptés par la Convention internationale de Berne, révisée à Berlin en 1908 et à Rome en 1928.

On reconnaît aux auteurs des œuvres susceptibles d'exécution deux sortes de droits: d'une part, le droit d'édition et, d'autre part, le droit de représentation.

Or, on ne saurait contester ce double droit aux auteurs d'une œuvre cinématographique. En effet, l'article 14 de la Convention de Berne révisée à Rome en 1928 mentionne, en dehors de la repro-

duction et de l'adaptation d'œuvres littéraires, artistiques et scientifiques au moyen de la cinématographie, la *représentation publique* de ces œuvres par le même moyen, et l'article 13 distingue l'adaptation des œuvres musicales à des instruments servant à les reproduire mécaniquement, de l'exécution publique au moyen de ces instruments. Les propositions préparées par l'Administration belge, d'accord avec le Bureau de l'Union internationale de Berne, en vue de la prochaine Conférence de Bruxelles appelée à reviser la Convention de Berne tendent à faire remplacer les alinéas 1 et 2 de l'article 14 actuel par les suivants:

« Les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit exclusif d'autoriser: 1° l'adaptation cinématographique de ces œuvres; 2° la mise en circulation des œuvres ainsi adaptées; 3° la représentation publique et l'exécution publique des œuvres ainsi adaptées.

« Les auteurs d'œuvres cinématographiques ont le droit exclusif de reproduire, mettre en circulation, représenter et exécuter publiquement lesdites œuvres. »

L'existence, en matière d'œuvres cinématographiques, d'un droit d'édition, a été aussi consacrée par la Société d'études législatives française qui, dans le projet de loi sur le contrat d'édition, dans les dispositions particulières à l'édition cinématographique et cinéphonique, précise que « le négatif de montage et les tirages positifs d'un film constituent une édition... » (art. 42 du projet de 1936).

L'édition de l'œuvre cinématographique ne peut donc se confondre, ni au point de vue technique, ni au point de vue juridique, avec la *représentation* de la même œuvre, qui est constituée par la projection-exécution.

Une certaine théorie, qui a été aussi consacrée par quelques décisions de justice, retient, cependant, que le droit d'édition et le droit de représentation, bien que distincts entre eux, sont inséparables, la destination essentielle et principale d'un film étant sa projection publique.

Le Tribunal — tout en remarquant que cette même théorie envisage la destination principale du film sans tenir compte des utilisations secondaires d'un film — reproduction par agrandissement de diverses scènes fixées par la pellicule et la reproduction, sur des disques, des sons enregistrés par impression — esti-

me qu'il est inutile, aux fins du présent litige, d'examiner le mérite de cette théorie, car, même en en admettant la justice, elle ne saurait modifier, comme l'on verra ci-dessous, les rapports entre les parties en cause.

L'auteur d'une œuvre cinématographique est donc titulaire d'un double droit: du droit d'édition et de celui de représentation. Mais il s'agit de savoir qui est l'auteur de l'œuvre cinématographique: question, celle-ci, très délicate et très discutée.

Pour bien saisir cette question, il faut relever qu'à l'époque du film muet, à côté de l'opinion qui consistait à considérer le cinéma comme moyen d'édition et de représentation d'œuvres littéraires et artistiques, soit préexistantes, soit composées spécialement à cette fin, une nouvelle tendance a fini par triompher, celle consistant à retenir l'œuvre cinématographique comme étant une œuvre nouvelle ayant une existence propre, indépendante des éléments qui la composent: littéraire, plastique, acoustique.

La révolution qui a commencé en 1929 dans le domaine de la technique du cinéma et qui a bouleversé le caractère du film en lui apportant tout son côté auditif avec paroles et musique (films parlants et sonores) n'a fait qu'accentuer cette nouvelle tendance. Mais, en ce qui concerne la partie sonore du film — qui, à présent, n'est plus réalisée par le synchronisme du film muet et du gramophone à disques, par l'adaptation d'un plateau de gramophone dont le mouvement est commandé par le même mécanisme que le dispositif de déroulement de la bande (ce qui portait à considérer la partie musicale comme étant un simple accompagnement de l'œuvre cinématographique par une autre œuvre artistique, comme c'était le cas pour l'accompagnement musical des films muets) — mais par l'enregistrement du son sur la « piste sonore » de la bande cinématographique même, sur laquelle sont enregistrées les images — il y a certains auteurs — même parmi ceux qui soutiennent l'indépendance de l'œuvre cinématographique des éléments qui la composent — qui retiennent qu'une solution différente devrait être donnée à la partie sonore. Cette partie, en ce qui concerne son existence et son exploitation, ne devrait pas être considérée dans les cadres de l'œuvre cinématographique, le film la reproduisant sans la modifier, comme un simple instrument mécanique.

Mais même en admettant que l'œuvre filmée sonore constitue une œuvre formant un tout unique dans lequel l'apport musical, à l'instar de tous les autres apports, est confondu, la solution du présent litige, comme l'on verra plus bas, n'en serait pas influencée.

Or, cette nouvelle unité artistique est due au travail de plusieurs créateurs.

Il suffit de rappeler:

— les auteurs de la *trame* du film, du découpage;

— les auteurs de la reconstitution des scènes du film: pour la partie visuelle; pour le décor qui constitue les cadres de la scène (architecte); pour le mouvement de la scène (metteur en scène); pour la partie sonore (auteur du dialogue, compositeur de musique);

— les auteurs de la reproduction artistique des scènes reconstituées: l'opérateur pour la partie visuelle dirigeant la prise de vues; le compositeur de l'accompagnement musical pour la partie sonore;

— les auteurs du montage du film.

La thèse classique en matière de cinéma, c'est la reconnaissance des créateurs de ses parties essentielles comme auteurs de l'ensemble de l'œuvre.

Le mouvement international littéraire et artistique en vue de la nouvelle révision de la Convention de Berne qui aura lieu à Bruxelles est, dans son ensemble, d'avis que les créateurs des parties de l'œuvre cinématographique peuvent revendiquer la paternité de l'ensemble de l'œuvre.

Point n'est nécessaire d'établir, dans le présent litige, les personnes, parmi celles qui fournissent leurs apports à la création du film sonore, qui doivent être considérées en être les auteurs. Il suffit au Tribunal de relever que plusieurs législations reconnaissent à plusieurs personnes le droit d'auteur multiple sur l'ensemble de l'œuvre cinématographique. La loi italienne n° 1950, du 7 novembre 1925, a consacré l'article 20 à la question de répartition des droits d'auteur. Il en résulte que cette loi considère comme auteurs du film: l'auteur du scénario, l'auteur de la pellicule cinématographique et le compositeur de la partie musicale originale. La loi argentine du 26 septembre 1933 désigne, dans son article 20, l'auteur du scénario, le producteur de la pellicule et le compositeur, s'il y en a un.

En Égypte, le projet de loi de 1927 — qui a été pris en considération par le Congrès de l'Association littéraire et artistique, tenu au Caire en 1929, et qui

fut l'objet d'une approbation presque unanime — attribue, à l'article 12, le caractère d'auteurs du film aux personnes suivantes: auteur initial, adaptateur, metteur en scène, éditeur-producteur s'il a contribué à la réalisation artistique du film, et compositeur.

Devant les difficultés que rencontre l'attribution d'un droit d'auteur multiple sur l'ensemble de l'œuvre cinématographique, un mouvement s'est dessiné au profit du producteur du film.

Des considérations ci-dessus, il résulte qu'on ne saurait attribuer la qualité d'auteur du film au producteur sans aller contre la réalité artistique et juridique. On a vu, en effet, que les auteurs de l'ensemble de l'œuvre cinématographique sont les créateurs de cette œuvre: cela étant, le producteur, même lorsqu'il collabore au film par son activité artistique, n'est pas *exclusivement* l'auteur du film.

Mais si le producteur ne peut être considéré comme étant l'auteur du film et si, en règle générale, il ne peut en être considéré comme coauteur, une opinion très répandue le considère comme étant le titulaire des droits d'auteur en tant que locuteur de service, maître de l'ouvrage ou cessionnaire: c'est-à-dire titulaire du droit *d'exercice* des droits cinématographiques. On justifie cette opinion par le fait qu'il est indispensable que la personne compétente pour faire valoir un droit soit exactement déterminée dans les rapports avec les tiers, et que la personne la plus indiquée en matière d'œuvres cinématographiques ne saurait être autre que le producteur, qui assume la responsabilité financière de l'affaire, et qui, par la force des choses, doit s'intéresser à l'exploitation de l'œuvre.

C'est ainsi que l'Institut international de Rome pour l'unification du droit privé a rédigé en 1936 une proposition à présenter à la Conférence de Bruxelles, tendant à ajouter à l'article 14 de la Convention de Berne révisée, entre autre, une formule par laquelle le producteur du film, dont le nom doit figurer sur la bande cinématographique, est présumé être le titulaire des droits pour la défense en justice du film vis-à-vis des tiers.

Le producteur devient donc titulaire des droits patrimoniaux afférents au droit d'auteur sur l'œuvre cinématographique, en vertu d'un contrat de louage d'ouvrage ou d'un contrat de cession avec les personnes qui ont collaboré à la création de l'œuvre cinématographi-

que et qui doivent être considérées comme en étant les auteurs.

Il est évident que cette cession, en principe général, porte non seulement sur le droit d'édition sous forme de film, mais également sur le droit de projection publique, la cession étant faite en vue de l'utilisation de l'œuvre pour la réalisation du film.

Mais ce principe général — qui peut, bien entendu, fléchir devant des conventions contraires — est-il aussi applicable aux compositeurs de la musique qui se trouve enregistrée dans le film ?

Le Tribunal retient que la réponse négative s'impose, soit si l'on considère l'œuvre cinématographique comme n'étant pas indivisible, soit si on la considère, avec l'opinion la plus répandue, comme une œuvre indivisible, indépendante des éléments qui la composent. Car, puisque l'on reconnaît aux auteurs d'une œuvre cinématographique un double droit: le droit d'adaptation (édition) et le droit de représentation-exécution publique, la contrevaletur de la cession, par le compositeur de la musique, soit qu'elle ait été déjà publiée avant la confection du film, soit qu'elle ait été créée pour le film même, représente l'élément économique de ce double droit revenant au compositeur dans le premier cas, comme étant l'auteur de la partie musicale considérée comme étant distincte des autres parties du film et, dans le second cas, pour le droit de représentation, comme étant le coauteur de l'œuvre cinématographique.

Or, il arrive très fréquemment que les compositeurs de musique cèdent tous leurs droits d'exécution publique à un éditeur ou à une société de perception, de sorte qu'ils ne peuvent plus l'aliéner ensuite au profit des producteurs de films.

C'est ainsi qu'il est de tradition et passé en règle générale que les auteurs de musique se réservent le droit de représentation et ne cèdent que le droit d'adaptation. C'est pour cela qu'ils peuvent céder, soit directement, soit indirectement, par l'intermédiaire de leurs organisations, leur droit de représentation-exécution à une société de perception.

C'est ainsi que les statuts de la *Sacem* contiennent à l'article 21 précisément une clause par laquelle les sociétaires cèdent au Conseil d'administration le droit exclusif de permettre l'exécution publique de leurs œuvres. C'est ainsi que les producteurs de films, parfaitement à connaissance de cette situation, ont soin d'insérer dans leurs contrats de cession du droit de projeter une œuvre filmée en public pour un temps et en un lieu déterminés, une clause stipulant que les droits d'exécution (droits d'auteur) sont à la charge des exploitants.

L'on oppose que s'il est vrai que les auteurs ne peuvent plus céder le droit de l'exécution de leur œuvre au producteur du film quand ils ont déjà cédé ce droit à leur association, il n'en est pas moins vrai qu'ils ne possèdent aucun droit d'exécution sur l'œuvre cinématographique dans laquelle leur musique a été enregistrée, cette œuvre étant une œuvre nouvelle, indépendante des éléments qui la composent et dont le producteur doit être considéré comme en étant l'auteur.

L'on a déjà vu que le producteur n'est point l'auteur de l'œuvre cinématographique, mais qu'il est considéré, par une opinion très répandue, comme étant le titulaire du droit d'exercice des droits d'auteur appartenant sur l'ensemble de l'œuvre cinématographique à plusieurs personnes parmi lesquelles le compositeur de la musique — incorporée dans ladite œuvre.

Cela étant, tombe l'argument principal sur lequel se basent ceux qui contestent aux compositeurs de musique le droit de représentation sur les films sonores sur lesquels est enregistrée leur musique.

Cette opinion est, d'ailleurs, contraire au principe posé dans l'article 14 de la Convention de Berne, selon lequel l'auteur d'une œuvre adaptée à l'écran cinématographique est fondé à consentir non seulement à cette adaptation, mais encore à la présentation publique de celle-ci.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer à ce sujet que le Bureau international de Berne, dans une étude générale sur les propositions préparées en vue de la Conférence de révision de Bruxelles, soutient la nécessité de maintenir le principe posé dans la Convention actuelle, en relevant que :

« Ces deux droits (c'est-à-dire le droit d'adaptation et le droit de présentation publique) sont absolument distincts: la version... qui parle du droit d'autoriser l'adaptation cinématographique, soit en vue de la mise en circulation des films, soit en vue de leur représentation publique, n'est pas exacte. Le droit d'exécution pour la musique d'un film sonore ou le droit de récitation pour la partie littéraire d'un film parlé pouvant avoir été cédés déjà à des sociétés de perception, tandis que l'auteur conserve le droit d'autoriser la fabrication du film. La nature particulière des deux droits apparaît dans de tels arrangements. »

Et cette étude de conclusion :

« Nous estimons que l'autorisation de fabriquer un film n'implique nullement celle de le projeter. Si le fabricant du film veut obtenir le droit de le présenter en public, il doit se faire céder cette prérogative par une stipulation spéciale.

« C'est principalement dans l'industrie du film sonore que se présentera le cas d'un compositeur ayant aliéné tous ses droits d'exécution publique à un éditeur ou à une société de perception, de sorte qu'il ne pourrait plus du tout autoriser l'adaptation cinématographique, si cette dernière englobait nécessairement le droit de présenter le film en public. » (*Droit d'Auteur*, année 1934, p. 15.)

Il est typique qu'en Belgique, au cours de trois litiges (à Gand, à Ixelles-Bruxelles et à Echeren-Anvers), la Société des auteurs, éditeurs et compositeurs de musique ayant assigné des exploitants de salles cinématographiques qui refusaient le paiement des droits d'exécution musicale, et ceux-ci ayant appelé en garantie les loueurs des films pour établir que les contrats de location englobaient même lesdits droits d'exécution, les loueurs d'abord, les producteurs ensuite opposèrent que, d'après le contrat, ils n'avaient pas acquis les droits d'exécution publique et, par conséquent, ils n'avaient pu les transmettre aux exploitants de salles cinématographiques. Les « Artistes associés » et la « Warner Bros » reconnurent et soutinrent que le compositeur de musique avait reçu le paiement du droit d'édition seulement, mais qu'il n'avait pas renoncé aux droits d'exécution publique (revue *Il Diritto di Autore*, 1938, p. 517, note de M. Poirier).

Mais même en admettant par pure hypothèse l'exactitude de l'opinion reconnaissant le producteur comme étant l'auteur du film, et méconnaissant le droit de représentation du compositeur, la musique par lui créée et enregistrée sur le film s'étant transformée et confondue dans la nouvelle œuvre cinématographique indépendante des éléments qui la composent, il n'en résulterait pas de plano le défaut du droit du compositeur — et pour lui de la société de perception — à toucher les « petits droits » d'auteur des exploitants des salles cinématographiques lors de l'exécution publique du film.

En effet, puisqu'il est constant que les producteurs des films dans la plupart des contrats de location ont soin d'insérer que les droits d'exécution (droits d'auteur) sont à la charge de l'exploitant, cela signifierait, si ladite opinion était exacte, que la contrevaletur (convenue avec le producteur) du droit d'adaptation de la musique (édition) serait représentée par le montant payé par le producteur au compositeur et par ce que les exploitants payeront lors de la projection du film. Et les exploitants ne sauraient se soustraire à ce paiement qui, en définitive, constituerait une partie du prix de location du film par le producteur, reconnu payable au compositeur susdit.

De tout ce qui précède, il s'ensuit que les compositeurs ayant aliéné leurs droits d'exécution publique à la *Sacem* ou à une société représentée par celle-ci, n'ont pu, par la suite, aliéner les mêmes droits au producteur du film.

La demande, par conséquent, de la *Sacem* tendant au respect et à l'exécution des traités intervenus entre elle et la raison sociale Raïssi Frères est parfaitement justifiée.

Il échet donc de faire droit à ladite demande même en ce qui concerne le montant réclamé, ce montant étant conforme aux stipulations contractuelles.

La demande de la *Sacem* étant accueillie, il y a lieu de rejeter la demande reconventionnelle formulée par la raison sociale Raïssi Frères.

Nouvelles diverses

Italie

Le dixième anniversaire de la revue « Il Diritto di Autore »

La revue de la Société italienne des auteurs et éditeurs, *Il Diritto di Autore*, a achevé en 1939 sa dixième année d'existence. Dans le premier fascicule de l'année 1940, le rédacteur en chef de ce périodique de grande classe, M. Valerio de Sanctis, jette un coup d'œil sur le travail accompli pendant la première décennie. Il a tout lieu d'être satisfait de cet examen rétrospectif. La revue forme, du commencement de 1930 à la fin de 1939, un recueil de 5711 pages, où les données les plus diverses sont rassemblées: 78 articles variés (chroniques et commentaires en matière de droit d'auteur), 217 décisions jurisprudentielles: à savoir 185 italiennes (dont 71 arrêts de la Cour de cassation) et 32 étrangères, et 430 documents législatifs italiens. Sous la rubrique: *Droit comparé; Conventions internationales*, on trouve, dans le texte original ou en traduction italienne, plus de 30 lois étrangères et conventions internationales, et 21 projets de lois ou de conventions. 28 articles de droit comparé, dus à des juristes de divers pays, traitent de l'activité législative étrangère en ce qui concerne le droit d'auteur et les droits voisins de celui-ci. La revue a publié aussi de nombreux rapports présentés à des Congrès, des résolutions votées et d'abondantes notices bibliographiques, concernant des livres italiens et étrangers (50) et des articles (390) parus dans des périodiques italiens, allemands, français et anglais. Ces chiffres font apparaître toute la richesse accumulée en dix ans dans les fascicules de *Il Diritto di Autore*.

Mais M. de Sanctis relève avec raison que la Direction de la revue ne s'est pas

seulement préoccupée de rassembler des informations de tout genre sur le droit d'auteur en Italie et à l'étranger. Elle a voulu exercer une influence dans un sens déterminé et préparer la révision de la loi italienne du 7 novembre 1925, dite loi Rocco (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1926, p. 2). Il est certain que la commission chargée de préparer le projet, dont S. E. M. Piola Caselli a parlé dans le *Droit d'Auteur* de novembre et décembre 1939, a vu ses travaux grandement facilités par la documentation contenue dans la revue de la Société italienne des auteurs et éditeurs. (Les droits voisins du droit d'auteur ont fait notamment l'objet de nombreux articles.)

Nos félicitations et nos vœux accompagnent *Il Diritto di Autore* au moment où il commence sa onzième année. Nos remerciements aussi: car, bien souvent, nous lui avons emprunté soit le texte d'un arrêt, soit un renseignement concernant la législation ou la doctrine. Nous sommes heureux d'avoir aujourd'hui l'occasion d'exprimer publiquement notre gratitude à un confrère que nous tenons en haute et particulière estime.

Bibliographie

OUVRAGE NOUVEAU

DAS RECHT DER PFLICHTEXEMPLARE, par Alfred Flemming, docteur en droit. Un volume grand in-8°, de 175 pages, 16,5×24 cm. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Munich et Berlin, 1940.

L'auteur nous apporte une étude approfondie sur un point de droit spécial et relativement délaissé. Mettant tout d'abord en lumière l'importance du dépôt légal à différents points de vue: conservation du patrimoine intellectuel de l'humanité, éducation du public et, en revanche, charges économiques qu'il fait peser sur les assujettis (1 250 000 Rm. environ annuellement pour la seule Allemagne), M. Flemming délimite strictement le sujet de son travail, notant que le dépôt légal « *Pflichtexemplarrecht* », dont il traitera dans son livre, visera seulement « les exemplaires d'ouvrages imprimés qui, conformément aux prescriptions publiques, doivent être remis, par certaines personnes ou certains organismes, à des bibliothèques déterminées et qui, utilisés dans ces bibliothèques, servent à la culture de la communauté populaire » (p. 4). L'étude est principalement consacrée à l'Allemagne: elle retrace en premier lieu l'évolution historique de la question, en un petit nombre de pages, puis elle nous fait connaître les fondements du droit en la matière, dans le pays. Pour des raisons

historiques bien connues, les sources les plus importantes se trouvent dans les dispositions nombreuses et diverses prises par les différents pays qui ont constitué l'Empire allemand; la législation du Reich est venue s'y ajouter ainsi que des dispositions prises par la N.S.D.A.P. et par certains organismes de caractère professionnel, comme la Chambre culturelle du Reich. Après cet exposé, l'auteur nous présente un tableau comparatif résumant schématiquement les dispositions prises dans les autres pays du monde. En possession de tous ces éléments, M. Flemming aborde alors la partie principale de son livre où il traite, du point de vue théorique, comme du point de vue pratique, des différents problèmes juridiques que pose l'actuelle réglementation en la matière. Marquant le caractère public des dispositions prises en Allemagne à ce sujet et le souci d'éducation populaire dont elles s'inspirent, l'auteur étudie successivement les questions essentielles: contenu et modalités de l'obligation de dépôt, personnes assujetties, domaine de l'application quant aux ouvrages imprimés, organismes chargés de recevoir le dépôt, procédure, pénalités.

M. Flemming a également porté son attention sur la réforme éventuelle de l'actuelle législation allemande dont les bases lui semblent un peu éparses et dont le degré de clarté ne lui donne pas entière satisfaction. Pour remplir le rôle si important qui lui est assigné, cette législation devrait, selon notre auteur, être mieux adaptée aux circonstances d'aujourd'hui; à une culture allemande, s'étendant à tous les pays du Reich, devrait correspondre une réglementation unifiée. L'auteur recommande également la centralisation du dépôt pour l'un des exemplaires reçus et l'attribution d'un autre exemplaire aux bibliothèques régionales. Comme bibliothèque chargée de centraliser la production intellectuelle du Reich, M. Flemming propose soit la Bibliothèque de Leipzig, dont on connaît le rôle privilégié, ou la « *Preussische Staatsbibliothek* » à Berlin. Une autre suggestion intéressante est celle d'accorder une indemnité à ceux que frappe l'obligation du dépôt légal.

Notre auteur envisage aussi l'extension possible du dépôt légal aux reproductions d'autres sortes, présentant un intérêt intellectuel, tel que films, disques, etc.

Enfin un bref supplément de l'ouvrage est consacré à la remise d'imprimés prévue à d'autres fins que celles considérées dans la partie principale du livre (surveillance de la presse, de la littérature nationale-socialiste, etc.).