

LE DROIT D'AUTEUR

REVUE DU BUREAU DE L'UNION INTERNATIONALE
POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
PARAÎSSANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

UNION INTERNATIONALE: HAÏTI. Sortie de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, p. 73.

LÉGISLATION INTÉRIEURE: ROUMANIE. Loi concernant la perception des droits d'auteur pour l'exécution publique des œuvres musicales, n° 213, du 21 mars 1942, p. 73 — **SUISSE.** Arrêté du Conseil fédéral suisse, du 22 mai 1942, modifiant le règlement d'exécution de la loi fédérale sur la perception de droits d'auteur, p. 74.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: La protection internationale des droits voisins du droit d'auteur (Examen de quelques observations présentées), quatrième article, p. 75. — Le droit d'auteur et l'exercice du culte, p. 76.

CONGRÈS ET ASSEMBLÉES: Assemblée générale de la *Suisa* (Société suisse des auteurs et éditeurs), Zurich, 6 juin 1942, p. 79.

JURISPRUDENCE: ALLEMAGNE. I. Notion du recueil scolaire de chants (art. 21, n° 3, de la loi sur le droit d'auteur littéraire). Evolution des idées à ce sujet. Destination exclusive à l'enseignement dans les écoles: condition nécessaire autrefois, abandonnée aujourd'hui, p. 80. — II. Pognée de sabre composée de plusieurs éléments décoratifs: tête de lion, feuilles de chêne, emblème national. — Protection des feuilles de chêne? Non, cet élément n'étant pas le résultat d'une activité originale et créatrice. Pas d'atteinte aux règles de la concurrence loyale, attendu qu'il n'y avait pas en l'espèce danger de confusion pour le public. — Protection de l'emblème? Non, parce que la présentation n'avait pas non plus un caractère original, produisant l'impression d'une création personnelle, p. 81.

BIBLIOGRAPHIE: Publications nouvelles (*Valerio de Sanctis; Ernst E. Hirsch*), p. 83, 84.

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale

HAÏTI

SORTIE ✓

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

Circulaire du Conseil fédéral suisse aux Pays de l'Union

Berne, le 18 juin 1942.

Monsieur le Ministre,

Nous avons l'honneur de faire connaître à Votre Excellence que, par lettre du 26 mars 1942, le Gouvernement de la République d'Haïti a notifié sa décision de se retirer de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

Conformément à l'article 29 de la Convention de Berne révisée, la dénonciation dont il s'agit ne produira son effet qu'à l'égard du pays sortant et deviendra effective à l'expiration d'une année à compter du jour où la notification en a été faite, soit le 26 mars 1943.

En vous priant de vouloir bien prendre acte de ce qui précède, nous vous présentons,

tons, Monsieur le Ministre, l'assurance de notre haute considération.

NOTE DE LA RÉDACTION. — La République d'Haïti faisait partie de la petite minorité des pays encore liés par la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques revisée à Berlin le 13 novembre 1908. C'était donc l'Acte de Berlin (et non celui de Rome du 2 juin 1928) qui était applicable dans les rapports avec Haïti, et qui le demeurera jusqu'à la date à laquelle la dénonciation deviendra effective (26 mars 1943). La Nouvelle-Zélande, la Thaïlande et le Sud-Ouest Africain sont les trois seuls pays, avec Haïti, où le texte de Berlin reste exécutoire: dans tous les autres pays faisant partie de l'Union littéraire et artistique, c'est le texte de Rome qui est en vigueur.

La République d'Haïti avait joué un rôle non négligeable lors de la fondation de l'Union. Elle fut représentée aux Conférences de Berne, en 1884, 1885 et 1886, par M. Louis-Joseph Janvier, docteur en médecine et lauréat de la Faculté de médecine de Paris, diplômé de l'École des sciences politiques de Paris, qui intervint plusieurs fois d'une façon remarquée, notamment pour plaider la cause de la libre reproduction des articles scientifiques parus dans les journaux et revues. Le Dr Janvier défendait la thèse des pays jeunes, avides de profiter, sans trop d'entraves, des bienfaits de la civilisation, principalement dans le domaine des sciences appliquées. Il redoutait un excès de protection (*Actes de la Conférence de 1885*, p. 31). On ne pouvait le suivre sur ce terrain, malgré la sincérité, tout à fait honorable, de ses convictions. — Haïti ne fut pas représenté aux Conférences de revision de Paris (1896), Berlin (1908) et Rome (1928).

Législation intérieure

ROUMANIE

LOI
concernant

LA PERCEPTION DES DROITS D'AUTEUR POUR L'EXÉCUTION PUBLIQUE DES ŒUVRES MUSICALES

(N° 213, du 21 mars 1942.)⁽¹⁾

ARTICLE PREMIER. — L'exécution publique des œuvres musicales protégées par la loi, sans égard aux moyens d'exécution (personne physique, appareils mécaniques, disques, films sonores, appareils de radio), est illicite si l'organisateur du spectacle ou de l'audition musicale, ou le patron de l'établissement où ont lieu de pareilles manifestations (cafés, restaurants, cinématographes, bars, bals), ne possède pas l'autorisation de la part de l'auteur ou de ceux qui sont en droit de le représenter. L'autorisation doit être écrite.

L'existence de l'autorisation est contrôlée par les organes de la Direction générale des théâtres et opéras roumains, par les organes de la Société des com-

⁽¹⁾ Texte obligatoirement communiqué par Societatea Compozitorilor Români, 110, Strada Lipsca, Bucarest 1.

(Réd.) *

positeurs roumains, désignés à cet effet par le Ministère de la Culture nationale et des Cultes, par les organes policiers et par ceux de la gendarmerie.

Si l'organisateur du spectacle ou de l'audition musicale ou le patron de l'établissement dans lequel sont organisées les exécutions ne présente pas l'autorisation, l'exécution musicale sera interdite et les corps du délit seront confisqués.

La police locale donnera suite à la demande d'interdiction formulée par les organes de la Société des compositeurs roumains.

ART. 2. — Les instances de jugement sont celles prévues par la loi sur la propriété littéraire et artistique, du 28 juin 1923.

ART. 3. — Le montant des droits d'auteur est fixé d'un commun accord par la Société des compositeurs roumains et les associations, syndicats ou autres organisations professionnelles respectives.

Dans le cas où un accord ne peut intervenir pour fixer le montant des droits d'auteur, ce montant sera établi par une commission composée du directeur général des théâtres et opéras roumains ou par son délégué, comme président, d'un délégué de la Société des compositeurs roumains, et d'un délégué de l'association respective.

Pour la fixation du montant des droits d'auteur, la commission tiendra compte des normes et tarifs internationaux.

Ces décisions et accords fixant le montant des droits d'auteur seront soumis à l'approbation du Ministère de la Culture nationale et des Cultes. Ils deviendront obligatoires à la suite de la publication de la décision ministérielle dans le *Journal officiel*.

ART. 4. — La détermination individuelle de la catégorie où sera rangé chaque membre de l'association, du syndicat ou de l'organisation professionnelle, et des droits d'auteur qu'il devra payer, sera faite par la Société des compositeurs roumains et sera communiquée par lettre recommandée.

ART. 5. — Contre le classement ainsi fait, l'intéressé pourra recourir dans le délai de 10 jours libres à dater de la réception de l'avis prévu à l'article 4. Le recours sera adressé au président de la Chambre de commerce départementale.

ART. 6. — La contestation sera jugée par une commission formée du président de la Chambre de commerce départementale ou par son délégué, comme pré-

sident, d'un représentant du «*Staful Negustoresc*» local, et du représentant de la Société des compositeurs roumains.

ART. 7. — Le jugement sera rendu sans la citation, et en dehors de la présence des parties, qui pourront déposer des mémoires écrits.

Les décisions seront communiquées aux intéressés dans les dix jours qui suivront le prononcé.

Les décisions rendues à l'unanimité restent définitives.

ART. 8. — Contre les décisions des commissions locales, rendues à majorité de voix, on peut faire appel dans les dix jours qui suivent leur communication.

L'appel sera interjeté devant la Chambre de commerce de Bucarest et devra être déposé à la Chambre de commerce locale, qui l'enverra à la Chambre de commerce de Bucarest.

ART. 9. — Les appels frappant les décisions des commissions locales seront jugés par une commission centrale composée du délégué de la Direction générale des théâtres et opéras roumains, comme président, d'un représentant de la Chambre de commerce de Bucarest, d'un représentant du «*Staful Negustoresc*» de Bucarest, et de deux représentants de la Société des compositeurs roumains.

La commission centrale fonctionnera auprès de la Chambre de commerce de Bucarest et jugera sans la citation et en dehors de la présence des parties.

ART. 10. — Les décisions de la commission centrale sont définitives. Elles seront communiquées dans les dix jours qui suivront la date du jugement à la Chambre de commerce départementale respective, qui devra les porter à la connaissance des intéressés dans les dix jours à dater de la réception.

ART. 11. — Durant la procédure, l'entrepreneur devra payer la somme fixée par la Société des compositeurs roumains, l'éventuel surplus sera compensé ultérieurement.

ART. 12. — La non exécution des décisions de la commission centrale ou le non paiement des droits d'auteur donneront droit à la Direction générale des théâtres et opéras roumains de retirer aux entrepreneurs l'autorisation d'exercer leur profession. L'autorité de police locale, à la suite de l'intervention de la Direction générale des théâtres et opéras roumains ou des autorités similaires, prendra les mesures utiles pour la fermeture de l'établissement.

ART. 13. — Les amendes infligées pour les contraventions à la présente loi seront versées à la Société des compositeurs roumains, au profit de son fonds culturel.

Ces amendes seront encaissées conformément au Code de procédure fiscale.

ART. 14. — Les classements établis antérieurement à cette loi resteront en vigueur.

Donné à Bucarest le 20 mars 1942.

(Sig.) ANTONESCO,
Maréchal de Roumanie et Chef de l'Etat.

(Sig.) I. PETROVICI,
*Ministre de la Culture nationale
et des Cultes.*

SUISSE

ARRÊTÉ 
du
CONSEIL FÉDÉRAL SUISSE
MODIFIANT LE RÈGLEMENT D'EXÉCUTION DE
LA LOI FÉDÉRALE SUR LA PERCEPTION DE
DROITS D'AUTEUR
(Du 22 mai 1942)⁽¹⁾

Le Conseil fédéral suisse
arrête :

ARTICLE PREMIER. — L'article 13, alinéa 1, du règlement édicté le 7 février 1941⁽²⁾ pour assurer l'exécution de la loi fédérale concernant la perception de droits d'auteur est abrogé et remplacé par la disposition suivante:

Art. 13, al. 1. — La commission arbitrale comprend au maximum vingt représentants des auteurs, vingt représentants des organisateurs d'exécutions et un président choisi en dehors de ces milieux.

ART. 2. — Le présent arrêté entre en vigueur le 22 mai 1942.

Berne, le 22 mai 1942.

Au nom du Conseil Fédéral Suisse :
Le Président de la Confédération,
ETTER.
Le Chancelier de la Confédération,
G. BOVET.

⁽¹⁾ Voir *Recueil officiel des lois fédérales*, année 1942, p. 485.

⁽²⁾ Voir *Droit d'Auteur* du 15 mars 1941, p. 27. Le changement apporté par l'arrêté du 22 mai 1942 consiste en ceci que les parties intéressées pourront avoir chacune 20 représentants dans la commission arbitrale, alors que primitivement il ne leur était accordé que 16 sièges.
(Réd.)

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA PROTECTION INTERNATIONALE DES DROITS VOISINS DU DROIT D'AUTEUR

(Examen de quelques observations présentées)

(Quatrième article)

Le droit exclusif du fabricant de disques d'interdire la reproduction non autorisée de ses enregistrements englobe-t-il ou n'englobe-t-il pas la reproduction par la cinématographie? Nous avons examiné cette question douteuse dans le *Droit d'Auteur* du 15 juin 1942, p. 62, en précisant qu'à notre avis les experts de Samaden avaient eu l'intention de favoriser l'industrie cinématographique, c'est-à-dire de lui assurer la libre disposition des disques moyennant une redevance. En dehors de cela, le droit des fabricants quant à la reproduction de leurs disques est-il complet, privatif? En principe oui. L'article 7a de l'avant-projet est formel à cet égard: le producteur d'un phonogramme a le droit « d'interdire que son enregistrement soit reproduit sans son autorisation ». Voilà qui est clair. Mais c'est ici le lieu de rappeler, comme le fait opportunément M. Du Pasquier, que tout le droit matériel de l'avant-projet est dominé par la règle de la réciprocité, en ce sens que la législation nationale du pays où la protection est réclamée pourra n'accorder celle-ci que dans les limites des droits reconnus par le pays d'origine, sur les trois points suivants: 1. la durée de la protection, 2. les formalités prescrites par ledit pays d'origine, 3. l'application du système de la licence obligatoire. Ainsi donc si, dans le pays d'origine, le fabricant n'est pas en mesure d'interdire la reproduction de ses disques, parce que le législateur lui accorde seulement un droit pécuniaire à une redevance, les autres pays contractants ne seront pas obligés d'accorder aux disques originaires de ce pays à protection limitée (licence obligatoire) le traitement meilleur de l'article 7a: ils seront libres d'arrêter leur protection au niveau de la loi du pays d'origine. C'est le régime de la réciprocité matérielle établie — nécessairement — sur la base du droit le moins libéral. Avouerons-nous que ces dosages et comparaisons ne nous plairont pas énormément, du moins à première vue? Nous eussions préféré que les droits institués spécialement par l'avant-projet, et tout particulièrement

le droit d'interdire la reproduction non autorisée des disques (seul droit exclusif prévu par les experts de Samaden, si l'on met à part le droit moral de l'art. 6), présentassent le caractère de droits minima imposés à chaque contractant pour la protection des objets originaires des autres contractants. Telle est la règle de la Convention de Berne revisée et nous ne sachions pas qu'il en soit résulté des inconvenients. Les experts de Samaden se sont laissés conduire par l'idée que le principe de la réciprocité devait être sauvegardé non seulement en ce qui touche la durée de la protection (ici, la Convention de Berne prêche d'exemple), mais aussi en matière de formalités et par rapport à la licence obligatoire.

Il faut évidemment se rendre compte d'une chose. La nouvelle loi italienne sur le droit d'auteur et les droits connexes, du 22 avril 1941, révèle une tendance assez remarquable à subordonner la protection à certaines formalités (voir, à ce sujet, l'observation de M. Julius Kopsch, dans *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* d'avril 1942, p. 97). C'est ainsi que les disques ne sont protégés au profit du fabricant que si ce dernier les dépose en un exemplaire auprès du Ministère de la Culture populaire (art. 77). Il était dès lors naturel que les représentants de l'Italie dans le Comité de Samaden se préoccupassent de mettre l'avant-projet de convention concernant les artistes-interprètes et exécutants et les producteurs de disques en harmonie avec le nouveau droit d'auteur italien (qui était en préparation lors des séances de Samaden en juillet 1939). Le principe fondamental de l'avant-projet est celui de l'assimilation de l'unioniste au national, mais on n'a pas voulu obliger les pays contractants à appliquer cette règle à l'égard des disques soumis dans le pays d'origine au régime des formalités. Les disques italiens ne sont protégés en Italie que sous condition de dépôt. Fort bien. Les pays qui adhéreront à la convention connexe ne seront pas tenus de protéger chez eux les disques italiens, si ces derniers n'ont pas été déposés en Italie, selon notre interprétation de la réciprocité en matière de formalités (v. *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1940, p. 124, 2^e col.). Passons à la licence obligatoire et supposons qu'un pays n'accorde pas au fabricant de disques le droit exclusif d'interdire la reproduction non autorisée, mais seulement la faculté d'exiger en pareil cas une rétribution convenable. Les autres pays n'auront pas l'obligation de protéger les disques du

premier pays d'une manière plus intense qu'il ne le fait lui-même. On doit naturellement souhaiter — avec M. Du Pasquier — que les divers pays s'abstinent d'affaiblir le droit du fabricant d'autoriser (ou d'interdire) la reproduction de ses disques et qu'ils accepteront cette prérogative dans son intégrité. Mais on peut aussi comprendre, à la réflexion, l'attitude adoptée par les experts de Samaden, qui n'ont pas voulu rendre impossible l'adhésion des pays à licence obligatoire, et qui, par voie de conséquence, ont alors réservé aux autres pays, où la protection serait meilleure, la possibilité de protéger chez eux d'une manière non exclusive les disques originaires d'un pays moins évolué. Sans doute, tout cela ne laisse pas d'être un peu compliqué. Pourtant, si l'on voulait ne pas trop limiter d'emblée les chances de succès du nouvel instrument diplomatique, il était peut-être sage de procéder ainsi. Verra-t-on à l'expérience que la règle de la réciprocité en matière de licence obligatoire n'est pas vraiment utile? Tant mieux: il sera facile de l'abandonner.

Dirons-nous toute notre pensée? A notre avis la réciprocité dans le domaine de la licence obligatoire est beaucoup plus naturelle et acceptable que dans celui des formalités. Nous confessons ne pas saisir l'avantage essentiel qu'un pays peut avoir à imposer par exemple le dépôt aux disques étrangers. De deux choses l'une: ou bien la loi nationale ignorera le dépôt, ou bien elle le connaîtra. Si elle l'ignore, quel besoin de l'introduire uniquement pour certains disques étrangers en l'adaptant au dépôt du pays d'origine de ces disques? Nous avons signalé dans le *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1940, p. 124, 3^e col., le caractère déraisonnable d'une telle solution, en proposant de la remplacer par la règle qui exigerait pour la protection dans les pays contractants le dépôt dans le pays d'origine, si la loi de ce pays prévoit cette formalité. Mais nous voudrions aller maintenant plus loin et poser la question suivante: une telle exigence est-elle vraiment indispensable? Pourquoi un pays qui protégerait les disques indigènes de façon automatique se montrerait-il plus difficile à l'égard des disques originaires d'un pays où la protection serait subordonnée au dépôt? Nous n'arrivons pas à discerner la nécessité d'un parallélisme rigoureux entre les deux lois du pays d'origine et du pays d'importation sur le chapitre des formalités. Ne serait-ce pas plutôt un embar-

ras pour le juge du pays libéral d'importation de devoir s'assurer que le disque étranger provient d'un pays où le dépôt est prescrit et, dans l'affirmative, que celui-ci a bien été effectué ? Sans doute, la doctrine a-t-elle défendu quelquefois l'idée que la protection à l'étranger ne devait pas dépasser le niveau atteint au pays d'origine. Cette thèse est admissible par exemple pour la durée du droit d'auteur, preuve en soit l'article 7 de la Convention de Berne revisée. Sur le terrain des formalités, il nous semble qu'on pourrait se montrer moins méticuleux et accepter l'inégalité qui résulterait de ce que le pays d'origine ordonnerait le dépôt, tandis que le pays d'importation s'en désintéresserait. N'avons-nous pas déjà cette même situation au sein de l'Union littéraire et artistique avec l'Espagne ? Nous ne sachions pas que la protection automatique des œuvres espagnoles dans les pays unionistes autres que l'Espagne ait entraîné des difficultés.

Cependant, le problème se présente encore sous un autre aspect : celui de la loi nationale *instituant le dépôt*. Dans ce cas, l'avant-projet de Samaden autoriserait-il le pays à formalités à imposer celles-ci à tous les disques des autres pays contractants ? D'après notre interprétation, il devrait suffire que le dépôt au pays d'origine ait été fait selon la loi de ce pays. Si cette loi ne prévoit pas le dépôt, celui-ci ne saurait être exigé dans le pays d'importation, même dans l'hypothèse où ce dernier aurait une législation à formalités. L'article 3 de l'avant-projet peut sembler précis à cet égard : il déclare que la jouissance et l'exercice des droits visés par la Convention sont indépendants de l'existence de la protection dans le pays d'origine. Puis il ajoute que la législation du pays où la protection est réclamée pourra n'accorder celle-ci que dans les limites des droits reconnus par le pays d'origine, en ce qui concerne notamment les formalités. Donc, le seul cas envisagé est celui des formalités existant au pays d'origine, lesquelles pourraient conduire dans les autres pays contractants à un régime de réciprocité. En conséquence, on admettrait que le pays d'importation traitât différemment ses propres disques qu'il soumettrait au dépôt, et les disques provenant d'un autre pays contractant à protection automatique, disques qu'il devrait protéger sans les assujettir au dépôt, parce que celui-ci n'existe pas au pays d'origine. Cette différence, notons-le, serait plus importante que celle à laquelle nous nous sommes arrêtés plus haut en considérant l'éventualité inverse (disque provenant d'un pays à dépôt et protégé sans dépôt dans les pays contractants à protection automatique).

Pourtant *nous avons des doutes*, à cause de l'article 4 de l'avant-projet, où il est prévu qu'en dehors des stipulations de la Convention l'étendue de la protection se règle exclusivement d'après la législation du pays d'importation. Est-ce que les mots «l'étendue de la protection» ne pourraient pas s'appliquer aussi au régime automatique ou non de la protection, de telle sorte que, dans les pays à formalités, les disques seraient toujours soumis à celles-ci, même s'ils sont originaires d'un pays où elles n'existeraient pas ? Cette solution doit être certainement tenue pour juste quant à la licence obligatoire et à la durée qui affectent d'une manière typique l'étendue de la protection. Mais en est-il de même des formalités ? Nous croyons que la question peut se poser. D'une part, il faut reconnaître que les trois éléments mentionnés à l'article 3 comme susceptibles d'une réglementation sujette à réciprocité (durée, formalités, licence obligatoire) ne devraient pas faire l'objet d'un traitement différentiel à la lumière de l'article 4. D'autre part, il ne nous paraîtrait pas exact de dire que les formalités déterminent l'étendue de la protection. Là où le législateur les a introduites, elles ont une influence plus grande, puisque l'existence même de la protection dépend de leur accomplissement. On le voit : les deux thèses peuvent se défendre. Il est loisible de raisonner ainsi : l'article 3 réserve aux pays contractants la faculté de faire intervenir le facteur formalités, mais uniquement dans le cas où le pays d'origine connaîtrait cette condition de la protection. Par conséquent, si un pays applique le système de la protection automatique, les autres pays devront l'appliquer aussi aux disques provenant de ce premier pays, même s'ils soumettent, eux, leurs propres disques au régime des formalités. — Mais voici l'autre raisonnement qui n'est pas non plus, selon nous, dépourvu de toute pertinence : l'avant-projet est fondé sur le principe général de l'assimilation de l'unioniste au national ; dès lors, la protection des disques dans les divers pays contractants autres que le pays d'origine sera celle de la loi nationale, à moins que le droit conventionnel n'en dispose autrement. L'avant-projet est muet sur les formalités éventuelles du pays d'impor-

tation : c'est donc qu'elles sont applicables, dans ce pays, aux disques originaires des autres pays contractants.

En face de cette incertitude, nous avouons que le plus simple nous paraît de prendre exemple sur la Convention de Berne revisée en 1908, qui a carrément aboli les formalités dans les rapports entre pays contractants. Elle l'a fait par un texte clair, qu'il ne serait pas difficile de transposer dans l'avant-projet : il s'agit de l'article 4, alinéa 2, de l'Acte de Berlin (repris sans changement par l'Acte de Rome) : « La jouissance et l'exercice de ces droits [id est : « des droits reconnus à l'auteur] ne sont subordonnés à aucune formalité ; cette jouissance et cet exercice sont indépendants de l'existence de la protection dans le pays d'origine de l'œuvre. » Sans doute notre proposition conduirait-elle à l'abandon de la réciprocité fondée sur les formalités du pays d'origine. Mais serait-ce là un inconvénient ? Nous avons peine à le croire. Cette réciprocité ne risque-t-elle pas, au contraire, d'être une source de difficultés, à cause de l'interprétation à lui donner (v. *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1940, p. 124, 2^e col.) ? Sans doute encore, la suppression, *jure conventionis*, des formalités obligerait-elle un pays à protection non automatique à traiter les disques des autres pays contractants mieux que les siens propres. Mais cet argument n'a pas arrêté, en 1908, les rédacteurs de la Convention de Berne revisée à Berlin. Nous ne voyons pas pourquoi il serait devenu plus impérieux depuis. Enfin, notre suggestion se rencontre avec un vœu très généralement exprimé en Allemagne (v. la «Lettre» de M. le prof. de Boor dans le *Droit d'Auteur* du 15 octobre 1941, p. 124, 3^e col.), et cela mérite également de n'être pas perdu de vue. (*A suivre.*)

LE DROIT D'AUTEUR ET L'EXERCICE DU CULTE

On a pu lire dans les journaux suisses en juin dernier (v. par exemple la *Tribune de Genève* du 13 juin 1942) que les délégués de la Fédération des Églises protestantes de la Suisse, réunis en assemblée générale à Frauenfeld, avaient manifesté leur «indignation» à l'adresse de la Société suisse des auteurs et éditeurs (*Suisa*), qui prétendait soumettre à des redevances «exorbitantes et ruineuses» les exécutions musicales faites pendant le culte. L'ordre du jour suivant, voté à l'unanimité, exprime les sentiments de ces représentants des milieux réformés helvétiques :

« L'assemblée des délégués de la Fédération repousse en principe et en fait les prétentions de la *Suisa*; elle fait observer que, jusqu'à ce jour, seules les Églises protestantes ont effectué de substantielles prestations pour les droits d'auteur de musique de culte et qu'elles restent disposées à les verser à l'avenir au même taux et sous réserve que les autres Églises en fassent autant; elle approuve l'attitude du Conseil de la Fédération, et le charge de continuer à défendre selon le droit et l'équité les intérêts des Églises protestantes contre les exigences de la *Suisa*.»

Cette résolution reflète un état d'esprit assez répandu dans les cercles religieux, qui acceptent difficilement qu'ils aient à payer des droits d'auteur pour la musique exécutée dans les cérémonies du culte. La Fédération des Églises protestantes de la Suisse se targue comme d'une vertu d'avoir, seule parmi les Églises du pays, versé jusqu'ici des sommes substantielles aux compositeurs; elle n'entend continuer à le faire, dans les proportions précédemment fixées, que si les autres Églises suivent son exemple. Il est certain que l'assemblée de Frauenfeld est absolument sincère dans l'expression de ses sentiments et qu'elle se croit dans la justice et la vérité. Et pourtant . . .

La loi fédérale suisse sur le droit d'auteur, du 7 décembre 1922, ne contient aucune disposition limitant, au profit des communautés religieuses, le droit d'exécution des œuvres musicales. L'auteur ou son ayant droit sont souverains pour donner les autorisations d'exécuter, et cela aux conditions et aux personnes qui leur plaisent. Cette forte position juridique ne se rencontre pas dans tous les pays. En Allemagne, par exemple, l'article 27 de la loi des 19 juin 1901/22 mai 1910 concernant le droit d'auteur littéraire et musical soustrait à l'emprise de l'auteur toutes les exécutions publiques d'une œuvre musicale éditée, qui ne poursuivent aucun but de lucre et auxquelles les auditeurs sont admis gratuitement. Les exécutions ainsi visées sont en particulier celles qui ont lieu dans le cadre de l'armée et de la marine, sous forme de service commandé, et dans le cadre de l'administration communale, scolaire et ecclésiastique. En conséquence, toute la musique jouée et chantée dans les cultes publics est libre en Allemagne, conformément à la volonté du législateur (v. *Allfeld*, Commentaire de la loi sur le droit d'auteur littéraire et musical, 2^e édition, p. 264). Cette situa-

tion est absolument claire dans le sens opposé à celui qui a prévalu en Suisse. Il n'est pas impossible que les milieux religieux helvétiques, connaissant probablement les facilités du droit allemand, s'imaginent de bonne foi qu'ils sont fondés à réclamer en Suisse le même traitement de faveur et que c'est déjà bien beau de consentir, en principe, à une prestation non due en réalité. Il importe de détruire cette illusion si elle existe. Toute exécution publique d'une composition musicale au cours d'un culte est sujette, en Suisse, au consentement de l'auteur. Celui-ci peut, à son gré, donner ou refuser son autorisation: il n'a de comptes à rendre à personne ni a motivé son attitude envers ceux qui lui demandent d'utiliser ses ouvrages. Il pourrait, sans violer le droit, faire, s'il y tenait, une différence entre les confessions: accorder à l'Église catholique une permission qu'il refuserait à l'Église protestante, et vice versa. Tel est le droit d'auteur dans sa plénitude exclusive. Le fait que, jusqu'ici, seules les Églises protestantes de Suisse ont versé une redevance (qualifiée de substantielle) ne leur fournirait en droit strict aucun argument pour refuser à l'avenir une prestation qui n'aurait pas son équivalent auprès de l'Église catholique romaine, ou de l'Église anglicane, etc.

Naturellement, la *Suisa*, chargée de percevoir sur le territoire suisse les droits d'auteur des compositeurs, a tout avantage à organiser son activité d'une manière logique et dénuée d'arbitraire. Elle cherchera donc à obtenir des droits d'auteur de toutes les Églises, ne serait-ce que pour augmenter son encaisse et améliorer le résultat de sa gestion. Elle évitera aussi d'émettre des exigences manifestement excessives. D'ailleurs, la Fédération des Églises protestantes de la Suisse paraît oublier que la *Suisa* n'est pas libre de fixer selon son bon plaisir les redevances: celles-ci sont arrêtées dans un tarif approuvé par une commission arbitrale. La *Suisa* exerce évidemment au sein de cette commission une influence visant à tirer du droit d'auteur le meilleur parti; mais les usagers ou «consommateurs», qui disposent d'un nombre égal de voix, contrebalancent l'action des auteurs, en sorte que les décisions de la commission tendent naturellement vers l'équilibre. Si l'on veut bien y réfléchir, les auteurs, titulaires d'un droit *privatif*, consentent, en se soumettant à l'autorité de la commission, un sacrifice plus grand que les «consommateurs» qui sont sans armes pour *forcer* leurs co-

contractants à signer un accord. La Fédération des Églises protestantes de Suisse nous semble donc user d'un langage malheureux, lorsqu'elle charge son Conseil «de continuer à défendre selon le droit et l'équité les intérêts des Églises protestantes contre les exigences de la *Suisa*». Cette dernière doit rechercher le compromis, puisque si les pourparlers n'aboutissaient pas, elle se priverait d'une source de revenus et diminuerait ses possibilités de répartition, ce qui serait contraire à sa raison d'être. En outre, elle ne pourra pas prier la commission d'infliger un traitement spécialement draconien à la Fédération des Églises protestantes: une telle proposition révèlerait un parti-pris que la commission s'empresserait de désavouer. Non, toutes garanties paraissent données que la solution à trouver sera celle de la sagesse. Plus les «consommateurs» se montreront modérés dans les termes qu'ils emploieront pour apprécier l'attitude des auteurs et des mandataires de ceux-ci, plus l'entente sera facile. L'on pourrait même soutenir qu'en rendant de bonne grâce à César ce qui est à César, les Églises s'inspireraient du véritable esprit de l'Évangile et qu'elles rendraient ainsi à Dieu ce qui est à Dieu.

L'attitude critique des autorités ecclésiastiques à l'égard du droit d'auteur, lorsqu'elles sont invitées à se déclarer tributaires de celui-ci, n'est du reste spéciale ni à la Suisse ni au protestantisme. Nous avons rappelé plus haut la solution du droit *allemand* qui écarte toute difficulté, mais en instituant une exception au principe de la protection. Ce système radical montre que le législateur germanique a simplement cédé à la pression de ceux qui souhaitaient la libre exécution des compositions musicales dans les cérémonies du culte. Et, sur ce point, le projet de l'Académie pour le droit allemand ne modifie pas la loi actuelle. La loi *autrichienne* du 9 avril 1936, à laquelle il est toujours intéressant de se reporter, parce qu'elle est l'une des plus complètes et des plus soigneusement élaborées, est pareille à la loi allemande, avec cette différence, qui ne touche pas le fond du droit, que la liberté des exécutions musicales pendant le culte est réservée *expressis verbis*, par l'article 53, chiffre 2, alors qu'en Allemagne elle est implicitement contenue dans l'article 27, alinéa 1. La loi *italienne* du 7 novembre 1925 est pareille à la loi suisse sur le point qui nous occupe: elle ne connaît pas d'exception au droit d'auteur lorsque des compositions musicales sont exécutées

pendant le culte. Un jugement du Tribunal de Nocera Inferiore, des 2/3 février 1928 (v. *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1928, p. 142), rappelle qu'une représentation ou exécution donne lieu en Italie au paiement des droits d'auteur, seules se trouvant libérées les représentations ou exécutions qui ont lieu en famille et, pourrait-on ajouter, les exécutions qui sont le fait des musiques et fanfares des corps armés de l'État, et qui ne poursuivent aucun but de lucre (art. 50 de la loi de 1925). La nouvelle loi italienne, du 22 avril 1941, protège également de façon complète le droit d'exécuter en public les œuvres musicales: elle précise toutefois que l'exécution, dans le cercle ordinaire de la famille, de la communauté, de l'école ou d'une maison de retraite n'est pas considérée comme publique, pourvu qu'elle n'ait pas lieu dans un dessein de lucre (art. 15, al. 2). D'autre part, les facilités accordées par l'article 50 de la loi de 1925 aux musiques et fanfares militaires sont maintenues au profit des associations musicales et des fanfares des corps armés de l'État et de la Jeunesse italienne du Licteur (art. 71). Nous admettons que les associations musicales visées sont seulement celles des corps armés de l'État et de la Jeunesse italienne du Licteur et non pas toutes les associations musicales quelconques, car, si cette dernière interprétation était la bonne, il faudrait conclure à un important élargissement du domaine public au détriment des auteurs. Mais, même alors, il n'y aurait rien de changé en ce qui concerne les compositions musicales jouées pendant le culte, et le jugement ci-dessus rappelé du Tribunal de Nocera garderait toute sa valeur à l'encontre de ceux qui voudraient obliger les compositeurs à étoffer gratuitement par leurs œuvres les offices religieux. Dans un jugement beaucoup plus ancien (v. *Droit d'Auteur*, 1891, p. 142), nous trouvons encore le passage suivant, qui n'a rien perdu de sa pertinence: «Notre loi (c'est-à-dire la loi italienne) ne contient aucune disposition dont l'effet pourrait être d'exclure le temple d'une religion quelconque des lieux dans lesquels l'exécution des œuvres musicales ne peut avoir lieu sans autorisation. Il paraît, au contraire, que ces lieux, par leur fréquentation facile, surtout à l'occasion de fêtes, et précisément parce qu'ils n'ont pas été exclus, ont été volontairement visés par la loi.»

C'est surtout en France que la question qui nous occupe a été discutée. Et cela n'est pas surprenant: la législation française sur le droit d'auteur est an-

cienne, elle remonte à la Révolution de 1789 et ne fournit aucune indication sur le problème à résoudre. Les diverses confessions ont bénéficié longtemps, de la part des auteurs français, d'un traitement de faveur. Dans le *Droit d'Auteur* du 15 février 1929, p. 20, M. Albert Vaunois a fort bien exposé la situation. La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs (*Sacem*) avait commencé par ne rien réclamer pour l'exécution des œuvres musicales dans les églises, au cours des cérémonies religieuses. Mais il est arrivé un moment où ladite société a cru devoir mettre fin à ce qu'elle a appelé sa tolérance antérieure. «L'immunité des cérémonies du culte en face de la propriété littéraire ou artistique» n'était énoncée nulle part, Pouillet en concluait que «l'exécution de la musique dans une église devait être traitée exactement comme l'exécution dans un théâtre» (en donnant à ce dernier terme le sens large de lieu public) (v. Pouillet, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, 3^e édition, revue par Maillard et Claro, n° 816; Vaunois, Geoffroy, Darras, *La propriété littéraire et artistique*, division O, principe 33). Se fondant sur cette position doctrinale, la *Sacem* est intervenue dans de nombreuses localités, et principalement à Paris, auprès des curés de paroisse, des pasteurs protestants et des rabbins israélites, afin de leur faire signer des contrats comme ceux que la *Suisa* demande maintenant aux autorités ecclésiastiques suisses d'accepter. Aussitôt, le cardinal-archevêque de Paris protesta, affirmant qu'on ne pouvait d'aucune façon assimiler les offices à l'église à des concerts publics, et soutenant que, à son sens, les cérémonies religieuses étaient en dehors des formules et de la pensée du législateur ou du juge (v. *Droit d'Auteur* du 15 février 1929, p. 21, 1^{re} col.). A titre provisoire, le chef des catholiques parisiens défendit dans les offices ordinaires et extraordinaires, messes, vêpres, saluts, mariages, cérémonies funèbres, etc., l'exécution des compositions sur lesquelles la *Sacem* entendait exercer un droit. Mais les pourparlers entre les autorités ecclésiastiques et les auteurs n'aboutirent pas et les tribunaux durent se prononcer. Par jugement du 14 mars 1930, le Tribunal civil de Nantes donna gain de cause aux auteurs. Aucune audition publique ne doit échapper aux règles légales: les exécutions musicales dans les églises sont sujettes à l'autorisation de l'ayant droit sans qu'il y ait lieu de rechercher s'il s'agit d'un acte du culte ou si un but de lucre est visé. En tout état

de cause, le droit d'auteur doit être respecté (v. *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1930, p. 103, 1^{re} col.). La Cour de Rennes, par arrêt du 20 juin 1932, a confirmé ce jugement (*ibid.*, 15 septembre 1932, p. 108, 1^{re} col., et *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1933, p. 160). Le Tribunal de Nantes avait principalement établi deux choses:

1^o que l'expression de «théâtre public», employée par le législateur de 1791, devait s'entendre dans un sens large englobant tout endroit public où une exécution a lieu;

2^o que le compositeur dont l'œuvre a été exécutée sans autorisation dans une église n'est pas moins dépouillé de son œuvre parce que les auditeurs étaient des fidèles, parce que l'audition de l'œuvre devait servir à éléver leur âme, toute satisfaction des sentiments artistiques passant à l'arrière-plan.

En conséquence, ajoutait le tribunal, aucun motif valable ne peut contraindre l'auteur à faire les frais de la sanctification des participants aux offices religieux. S'il y a atteinte au droit d'auteur, l'obligation de réparer le dommage prend naissance et ne saurait en aucune façon dépendre du but en vue duquel la violation a été commise, ce but, quelle que soit la qualification morale qu'il mérite, étant impuissant à légitimer l'atteinte.

La Cour de Rennes a pleinement approuvé le raisonnement des premiers juges. Invitée à examiner le point de vue des appellants qui invoquaient l'abus du droit, elle s'est exprimée à cet égard comme suit:

«La théorie de l'abus du droit a sa raison d'être et son utilité; mais déjà incluse dans la vieille maxime *Summum jus, summa injuria*, sa nouveauté ne doit pas consister à en faire des applications excessives et elles-mêmes abusives... Elle doit être maniée avec réserve et se limite à cette formule: que l'abus d'un droit est son détournement caractérisé pour obtenir indirectement un résultat évidemment étranger aux intérêts légitimes pour la sauvegarde desquels ce droit a été institué... Prétendre dégager la finalité éloignée d'un droit reconnu par la loi, vouloir en limiter l'exercice, alors que cet exercice n'est entaché d'aucune faute, suivant telle ou telle conception morale ou sociale, c'est livrer dangereusement les droits aux tendances personnelles du juge, c'est-à-dire à l'arbitraire, ôter toute stabilité et toute sécurité aux rapports juridiques tels qu'ils sont établis par une législation positive... Le droit d'auteur est au minimum le monopole ou le privilège exclusif de l'exploitation de l'œuvre... Les appellants acceptent cette formule, mais, par une analyse de finalité toute personnelle et que rien ne justifie, prétendent restreindre le droit d'auteur à ce qu'ils appellent un droit relatif, c'est-à-dire le

réduire au droit purement négatif pour l'auteur d'être seul à pouvoir tirer un profit pécuniaire de l'œuvre, mais ne lui permettant pas d'interdire aux tiers d'en disposer à leur gré, si cet usage ne leur procure pas de bénéfice... Tout au contraire, le monopole d'exploitation, par un auteur, de son œuvre est un droit positif... Son but, hautement légitime, est la rémunération de l'effort créateur, et ce droit ne saurait céder en faveur de qui-conque y porte atteinte, fût-ce sans en tirer un profit matériel... Le droit de la société intimée est incontestable; loin d'en abuser, elle l'a exercé dans le sens et dans la mesure les plus normaux, et, s'il y a en la cause un abus, c'est la prétention de justifier, par la pureté de l'intention, la main-mise sur le bien d'autrui.»

Il nous a paru intéressant de reproduire dans leurs parties essentielles les considérants de la Cour de Rennes qui peuvent s'appliquer à la situation en Suisse, où le droit d'exécution n'est pas plus limité par la loi qu'en France. Il y a toutefois lieu de rappeler que les Églises protestantes de Suisse refusent, non pas de verser des droits d'auteur à la *Suisa*, mais d'augmenter leur contribution dans la mesure souhaitée par la nouvelle société des auteurs. En outre, elles entendent que les autres confessions soient également tenue de verser leur part, ce qui ne semble pas avoir été le cas jusqu'ici. La jurisprudence française explique avec bonheur le caractère souverain du droit d'auteur, chose que les usagers, même les plus distingués et les mieux établis sur le plan de la noblesse morale, sont quelquefois tentés d'oublier. Nous espérons que les pourparlers entre la *Suisa* et les autorités ecclésiastiques suisses aboutiront à une entente laissant aux deux parties le sentiment d'avoir défendu avec une fermeté n'excluant pas la modération les intérêts commis à leur garde.

Congrès et assemblées

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE LA SUISA (SOCIÉTÉ SUISSE DES AUTEURS ET ÉDITEURS)

(Zurich, 6 juin 1942.)

La Société suisse des auteurs et éditeurs (*Suisa*), qui a pris en 1941 la succession de l'Association suisse pour la représentation des droits d'exécution (*Gefa*), a tenu sa première assemblée générale le 6 juin 1942 à Zurich. Après de nombreuses difficultés surmontées au cours des années, grâce à la persévérante énergie des dirigeants de la *Gefa*, la perception des droits musicaux d'exécution (petits droits) est enfin organisée en Suisse d'une manière rationnelle et

indépendante de l'étranger. La *Gefa*, devenue maintenant la *Suisa*, est la seule société autorisée à encaisser en Suisse les redevances dues pour les exécutions publiques des œuvres musicales. Cette autorisation, qui implique un monopole, lui a été accordée par le Conseil fédéral suisse selon décision du 29 mai 1941, prise en application de la loi du 25 septembre 1940 concernant la perception de droits d'auteur. Ainsi le mouvement qui, dans toute une série de pays, tend à nationaliser la mise en valeur des droits de l'auteur (dans la mesure où ce dernier n'exerce pas lui-même et directement ses prérogatives) s'est également affirmé en Suisse, du moins quant au droit d'exécution.

La *Suisa* fonctionne régulièrement depuis le 1^{er} janvier 1942; elle a conclu des contrats de réciprocité avec de nombreuses sociétés étrangères, de telle sorte qu'elle peut mettre à la disposition des usagers suisses un répertoire véritablement mondial. Elle est installée dans des locaux aménagés d'une manière extrêmement pratique, et ses méthodes de travail s'inspirent de l'esprit le plus moderne, ainsi qu'ont pu s'en rendre compte les délégués qui visitèrent les bureaux, le 6 juin dernier, avant le commencement des délibérations. Une société de perception des droits d'auteur est aujourd'hui un organisme juridique et technique très délicat. Nous ne craignons pas d'affirmer qu'il faut un grand talent pour bien diriger une affaire aussi compliquée, un talent que le directeur de la *Suisa*, M. Adolphe Streuli, D^r en droit et avocat, avait eu l'occasion de manifester déjà lorsqu'il était à la tête de la *Gefa*. Il s'agit d'abord de contrôler si possible toutes les exécutions musicales publiques qui ont lieu dans le pays, d'encaisser les droits y relatifs, puis de répartir ceux-ci entre les auteurs joués, et, pour ce qui est des auteurs étrangers, entre les sociétés auxquelles ces derniers appartiennent. C'est une besogne immense, dont ceux-là seuls peuvent exactement mesurer l'étendue qui ont quelque expérience en ce domaine. Cette tâche technique et pour ainsi dire bureaucratique suppose l'existence d'une solide base juridique. Il faut que la société de perception soit habilitée à entreprendre et à poursuivre son activité (décision du Conseil fédéral du 29 mai 1941), qu'elle s'assure le répertoire des sociétés soeurs dans les autres pays et enfin qu'elle passe des contrats avec les usagers. Ces contrats, on le sait, la *Suisa* ne peut pas les établir en discutant la redevance avec chaque

intéressé. Une commission arbitrale arrête les tarifs applicables aux différentes catégories d'exécutions musicales. La *Suisa* n'est donc pas entièrement maîtresse de choisir le terrain sur lequel elle discute avec les consommateurs; elle ne peut que chercher à faire valoir son influence dans la commission arbitrale, où les auteurs ont, comme de juste, leurs représentants. L'établissement des tarifs a été entrepris en automne 1941; il a conduit à des résultats qui ne correspondent peut-être pas entièrement à l'attente de la *Suisa*, ce qui aura sans doute une certaine répercussion sur les sommes à répartir. Mais nous voyons s'instaurer un régime nouveau pour la mise en valeur des droits d'exécution en Suisse; il convient d'attendre encore un peu avant d'émettre un jugement.

Ce qu'on peut dire dès maintenant avec l'assurance qui se fonde sur la constatation d'un fait, c'est que l'appareil de perception et de répartition de la *Suisa* est très heureusement conçu. Le fonctionnement de la machine — et cela n'est pas une bagatelle — est de nature à inspirer pleine confiance à ceux qui doivent être les principaux bénéficiaires de ce vaste organisme: à savoir les compositeurs de musique, les paroliers et les éditeurs.

A côté de sa tâche principale, dont nous venons de parler, la Société suisse des auteurs et éditeurs a encore entrepris un travail accessoire, mais qui pourra rendre avec le temps de grands services aux musiciens. Financièrement aidée par l'Association des musiciens suisses, la *Suisa* a installé dans ses locaux les *archives centrales de la musique suisse*. On se propose de grouper là, peu à peu, toute la production musicale suisse. Chaque sociétaire est tenu de déposer aux archives un exemplaire de chaque œuvre qu'il annonce (œuvres éditées, y compris les disques); pour les œuvres inédites, le dépôt en est désiré mais non obligatoire. La collection qui se formera ainsi servira d'instrument de propagande auprès des institutions et sociétés exécutantes (studios radiophoniques, chefs d'orchestre, chorales, fanfares, etc.), qui seront invitées à prendre connaissance de la production musicale suisse. Bien entendu, cette propagande se fera aussi hors de Suisse lorsque les circonstances le permettront. S'agissant des œuvres qui, en raison de leur nature même, sont d'une publication difficile (ouvrages pour orchestre, oratorios) les archives se sont déclarées disposées à les prendre en con-

servation et à se charger de la location du matériel d'exécution, ce que font actuellement certains éditeurs. Une entente préalable devrait intervenir à cet effet, pour chaque œuvre. L'idée est fort ingénieuse: il est certain que si l'on pouvait louer auprès de la *Suisa* le matériel d'exécution de la plupart des compositions musicales suisses demeurées inédites, ce serait une précieuse simplification, qui profiterait aussi au placement des œuvres. Les archives centrales de la musique suisse sont le fruit d'une initiative très digne d'encouragement: elles ont été placées entre les mains expertes de M. Robert Oboussier, lui-même compositeur de talent, et bras droit de M. le directeur Streuli pour la gestion de la *Suisa*.

Jurisprudence

ALLEMAGNE

1

NOTION DU RECUEIL SCOLAIRE DE CHANTS (ART. 21, N° 3, DE LA LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR LITTÉRAIRE). ÉVOLUTION DES IDÉES À CE SUJET. DESTINATION EXCLUSIVE À L'ENSEIGNEMENT DANS LES ÉCOLES: CONDITION NÉCESSAIRE AUTREFOIS, ABANDONNÉE AUJOURD'HUI.

(Tribunal du Reich, 14 avril 1937.)⁽¹⁾

En 1934, a paru aux éditions de la défenderesse un recueil de chants, dont la première édition portait le titre « Le camarade chansonnier, recueil de chants de la jeunesse allemande », avec l'indication « Édité par la direction de l'association nationale-socialiste pour l'enseignement », et, sur la même page que le titre, figurait la mention « Agréé par le Ministère ». Le recueil contient plus de 300 chants répartis en 8 groupes; les uns sont à une voix, les autres à plusieurs voix. La troisième édition, parue en décembre 1934, porte le titre « Le camarade chansonnier, recueil scolaire de chants de la jeunesse allemande ». Au verso de la page du titre se trouve, cette fois, l'indication: « Agréé et instamment recommandé pour les écoles par le Ministère de l'Instruction publique de Bavière ». Dans ce recueil, figurent treize chants qui avaient respectivement paru aux éditions des demanderesses, avant la première publication du « Camarade chansonnier » et dont les droits d'auteur appartiennent individuellement auxdites demanderesses. La publication de ces chants dans « Le camarade chansonnier »

a été faite sans autorisation des demanderesses et cette autorisation n'a pas non plus été demandée, attendu que la défenderesse est d'avis que, vu l'article 21, n° 3, de la loi sur le droit d'auteur littéraire, une autorisation ne lui est pas nécessaire. Les demanderesses le contestent; elles considèrent la publication susvisée comme une atteinte au droit d'auteur, atteinte qui, pour trois chants, résulte aussi de la non-indication de la source; elles ont, dans leur action, demandé une enquête sur la production des exemplaires du « Camarade chansonnier », ainsi que le paiement de 0,01 RM. par exemplaire et par chant.

Le *Landgericht* a rejeté l'action. En revanche, l'*Oberlandesgericht*, réformant le jugement, a condamné la défenderesse à faire connaître aux première, quatrième et cinquième demanderesses combien d'exemplaires du « Camarade chansonnier, recueil scolaire de chants de la jeunesse allemande » elle avait mis en circulation. L'*Oberlandesgericht* a, pour le surplus, rejeté l'appel des demanderesses, attendu que les conditions de fait prévues par l'article 21, n° 3, de la loi sur le droit d'auteur littéraire étaient remplies pour toutes les publications en cause. La condamnation a été prononcée parce que, dans trois cas, l'obligation d'indiquer la source, conformément à l'article 25 de la loi sur le droit d'auteur littéraire, n'a pas été observée. Le pourvoi en revision des demanderesses a été rejeté.

Motifs

L'action a été rejetée par les deux premières instances, principalement parce qu'on a admis, contrairement au point de vue des demanderesses, que l'objet du litige était un recueil scolaire de chants, selon l'article 21, n° 3, de la loi sur le droit d'auteur littéraire. L'on doit accorder au pourvoi en revision que l'*Oberlandesgericht*, — et cela en quelque mesure contrairement aux considérants des précédents juges, — lorsqu'il a examiné la seule question litigieuse, celle de savoir s'il s'agissait, d'après le caractère du livre, d'un recueil destiné aux écoles, s'est un peu trop préoccupé du côté subjectif qui n'est que d'importance restreinte pour la décision, et qu'il n'a pas suffisamment mis l'accent sur le fait que c'est essentiellement le caractère objectif du recueil qui doit être déterminant. C'est à bon droit que le pourvoi en revision souligne que, pour décider si les conditions de fait prévues par l'article 21, n° 3, de la loi sur le droit d'auteur littéraire sont remplies, la na-

ture particulière du recueil et, par conséquent, l'ordonnancement des matières d'après les principes pédagogiques sont les éléments dont il faut d'abord tenir compte.

Mais un examen de ces conditions n'est possible qu'après une réponse de principe donnée à une question sur laquelle les demanderesses en révision ont particulièrement insisté, au cours des débats oraux. Se référant à un arrêt du *Kammergericht* du 3 décembre 1936, lesdites demanderesses ont soutenu la thèse qu'il ne saurait être question d'un recueil scolaire de chants, conformément à l'article 21, n° 3, de la loi sur le droit d'auteur littéraire, que si le caractère et le but de l'œuvre destinaient *exclusivement* celle-ci à être employée dans les écoles. Car, en étendant la destination de l'ouvrage au delà des limites de l'enseignement scolaire, l'on élargirait son débouché dans une mesure qui causerait, aux droits des auteurs intéressés, un dommage grave et qui n'a pas été voulu par la loi. Si digne de considération que soit ce dernier point de vue, le Tribunal du *Reich* ne peut se ranger à l'opinion du *Kammergericht*, reprise par les demanderesses en révision. L'évolution récente a déjà conduit, avant la révolution nationale, les institutions d'enseignement des pays allemands à adopter, pour le choix des œuvres musicales destinées à l'enseignement, d'autres principes que ceux qui faisaient règle précédemment (cf. Marwitz-Möhring, Commentaire de la loi sur le droit d'auteur littéraire, *ad art. 21*, remarque 1, al. 2). Mais depuis, dans la nouvelle législation, l'on a mis de plus en plus l'accent sur le principe national-socialiste que les intérêts de l'auteur individuel, malgré la grande valeur que l'on attache à toutes les productions de l'homme accomplissant un travail créateur, doivent trouver leur limite là où ils ne peuvent plus être complètement mis en accord avec les intérêts de la collectivité. Ce principe doit aussi servir de règle pour l'interprétation des lois anciennes. C'est pourquoi l'élément décisif pour l'interprétation de l'article 21, n° 3, de la loi sur le droit d'auteur littéraire sera que, d'après les principes établis par l'Administration de l'Instruction publique du *Reich*, il n'est peut-être plus possible de distinguer aujourd'hui, aussi nettement que précédemment, entre les recueils populaires et les recueils scolaires de chants, étant donné que le contenu des recueils populaires de chants peut aussi, en général, être adopté pour les recueils scolaires. Il n'y a aucune norme absolue

⁽¹⁾ Voir *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (Ufta)*, volume 10, année 1937, p. 294.

pour établir les principes pédagogiques à observer dans le choix du contenu des recueils scolaires de chants; ce qui sert de règle, c'est plutôt la conception de principe de l'administration compétente. Si celle-ci ne distingue plus nettement les recueils populaires de chants d'avec les recueils scolaires et ne reconnaît pas, en tout cas, de différence de principe entre eux, ainsi que cela résulte de la recommandation adressée par le Ministère de l'Instruction publique de Bavière aux directeurs d'écoles, quant au recueil de chants en cause, la jurisprudence ne peut pas non plus décider qu'un recueil scolaire de chants doive être destiné *exclusivement* et par sa nature même à l'usage scolaire. Il doit suffire que le recueil soit composé de telle sorte qu'il paraisse aussi destiné à l'enseignement dans les écoles.

Si l'on examine l'œuvre en cause de ce point de vue, l'on doit admettre que, conformément aux constatations de fait de l'*Oberlandesgericht*, elle est, d'après sa nature, propre à servir aux deux fins: au chant populaire *et* au chant scolaire. Un examen rigoureux du contenu de cette œuvre a d'ailleurs amené l'*Oberlandesgericht* à constater qu'elle possède aussi les qualités essentielles requises pour l'usage scolaire et que, par conséquent, les principes pédagogiques d'aujourd'hui n'y ont pas été négligés. La critique du pourvoi en révision, selon laquelle tout critère objectif ferait défaut dans les considérants de l'arrêt attaqué est donc également injustifiée. Car l'*Oberlandesgericht* souligne expressément que, d'après la conception actuellement reçue, il ne s'agit plus de composer un recueil scolaire de chants de telle sorte que l'on passe en suivant des morceaux les plus faciles aux plus difficiles, mais que le choix peut plutôt être laissé au maître. L'on peut encore ajouter qu'un recueil scolaire de chants n'est pas destiné aux autodidactes. Ne restent donc comme caractères objectifs que la teneur des textes et l'adaptation des mélodies choisies au registre de voix des élèves. L'*Oberlandesgericht* a examiné le «Camarade chansonnier» à ces deux points de vue, sans pouvoir y trouver matière à critique. Aussi bien le pourvoi en révision ne blâme-t-il point ces conclusions, qui reposent essentiellement sur des constatations de fait incontestables et qui ne sont évidemment pas non plus entachées d'erreur de droit.

Ce n'est que comme confirmation de leur constatation objective que les deux instances précédentes se sont référées au

fait qu'aussi bien le comité d'édition de l'association nationale-socialiste de l'enseignement que l'agrément et la reconnaissance de l'œuvre comme recueil scolaire de chants par le Ministère de l'Instruction publique de Bavière sont des arguments en faveur de l'exactitude du caractère objectivement discerné dans le «Camarade chansonnier». Il ne serait pas exact de considérer comme déterminante, pour la solution de la question de droit, seulement la position particulière des éditeurs et des autorités d'examen. Mais les deux circonstances de fait précitées ne sont pas négligeables; elles sont particulièrement propres à étayer la conviction à laquelle le juge est déjà parvenu, et même à dissiper les doutes qui subsisteraient quant à la «nature» du recueil. Dans ces conditions, le pourvoi en révision ne peut pas aboutir, attendu que l'on ne saurait trouver aucune erreur de droit dans l'application de l'article 21, n° 3, de la loi sur le droit d'auteur littéraire.

II

POIGNÉE DE SABRE COMPOSÉE DE PLUSIEURS ÉLÉMENTS DÉCORATIFS: TÊTE DE LION, FEUILLES DE CHÈNE, EMBLÈME NATIONAL. — PROTECTION DES FEUILLES DE CHÈNE? NON, CET ÉLÉMENT N'ÉTANT PAS LE RÉSULTAT D'UNE ACTIVITÉ ORIGINALE ET CRÉATRICE. PAS D'ATTENTE AUX RÈGLES DE LA CONCURRENCE LOYALE, ATTENDU QU'IL N'AVAIT PAS EN L'ESPÈCE DANGER DE CONFUSION POUR LE PUBLIC. — PROTECTION DE L'EMBLÈME? NON, PARCE QUE LA PRÉSENTATION N'AVAIT PAS NON PLUS UN CARACTÈRE ORIGINAL, PRODUISANT L'IMPRESSION D'UNE CRÉATION PERSONNELLE.

(Allemagne, *Reichsgericht*, 1^e chambre civile, 8 septembre 1937.)⁽¹⁾

Les deux parties fabriquent des sabres d'officier et les vendent. La demanderesse estime que la défenderesse porte atteinte aux droits d'auteur lui appartenant (protection des œuvres artistiques et protection des dessins et modèles) et qu'elle enfreint, par une imitation en partie minutieuse, les règles de la concurrence loyale. La demanderesse a conclu à ce que la défenderesse fut condamnée:

- 1^o à s'abstenir, sous peine d'amende ou d'emprisonnement, jusqu'à la limite supérieure prévue par la loi, en cas de contravention,
- a) de fabriquer, de mettre en vente ou en circulation des sabres d'officier dont la poignée se termine

par une tête de lion, selon la photographie figurant à l'annexe n° 1, et dont la fusée et la garde sont munies de feuilles de chêne stylisées, également selon la photographie de l'annexe n° 1, et où enfin, à l'endroit de l'écusson, se trouve un aigle emblématique stylisé, avec feuilles de chêne, selon la photographie de l'annexe n° 1;

- b) de placer, sur l'écusson des sabres d'officier, un aigle stylisé, selon la photographie de l'annexe n° 1, même si ne sont pas présentes les autres caractéristiques mentionnées sous lettre a);

2^o à donner des informations sur la mise en vente des sabres d'officier, tels qu'ils ont été décrits sous chiffre 1, lettres a) et b), avec indication des quantités fournies, de l'époque de la livraison et des prix obtenus;

3^o à réparer les dommages à établir d'après les informations fournies selon le chiffre 2.

La défenderesse a conclu au rejet de l'action.

Le *Landgericht* a condamné, par un jugement partiel, la défenderesse, sous peine d'amende ou d'emprisonnement, jusqu'à la limite supérieure prévue par la loi, en cas de contravention:

1^o à s'abstenir de fabriquer, de mettre en vente ou en circulation des sabres d'officier, dont la poignée se termine par une tête de lion, selon la photographie de l'annexe n° 1, et dont la fusée, avant le prolongement de la tête de lion, ainsi que la garde, sont munies de feuilles de chêne, également selon la photographie de l'annexe n° 1;

2^o à donner des informations sur la mise en vente et la vente des sabres d'officier, tels qu'ils ont été décrits sous chiffre 1, avec indication des quantités fournies, de l'époque de la livraison et des prix obtenus.

La Cour d'appel a rejeté l'appel de la demanderesse, par arrêt du 29 janvier 1937. Sur appel de la défenderesse, elle a réformé partiellement le jugement de première instance, condamnant ladite défenderesse:

1^o à s'abstenir, sous peine d'amende ou d'emprisonnement, jusqu'à la limite supérieure prévue par la loi, en cas de contravention, de fabriquer, de mettre en vente ou en circulation des sabres d'officier dont la poignée se termine par une tête de lion, selon la photographie de l'annexe n° 1 du jugement du *Landgericht*;

(1) Voir *Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht (Ufta)*, volume 11, année 1938, p. 142.

2^e à fournir des informations sur la mise en vente et la vente des sabres d'officier, tels qu'ils sont décrits sous chiffre 1, avec indication des quantités livrées, de l'époque de la livraison et des prix obtenus.

Le pourvoi en révision de la demanderesse a été rejeté.

Motifs

I. Les parties sont tout d'abord en litige sur la question de la protection d'une poignée de sabre selon la loi concernant les dessins et modèles industriels ou selon la loi relative à la protection des œuvres d'art. La demande en abstention sous 1 a) vise la contrefaçon d'une poignée de sabre avec les trois caractéristiques suivantes : a) une tête de lion stylisée comme pommeau; b) une décoration de feuilles de chêne à la poignée et à la garde; c) un emblème national placé à l'endroit de l'écusson et sur les quillons eux-mêmes, en sorte que ceux-ci, un peu renforcés, sont constitués par les ailes déployées de l'aigle héraldique.

Les instances précédentes, et apparemment aussi les deux parties, ont admis que l'action tendait à la protection pour ces caractéristiques, non seulement réunies en un tout, mais aussi pour chacune d'elles prise séparément. Il n'y a pas lieu d'examiner si ce sens se concilie avec le chiffre 1 b) du libellé de l'action, dans lequel il est expressément demandé que soit protégée une poignée de sabre avec la caractéristique c): «même si ne sont pas présentes les autres caractéristiques ...», attendu que les précédentes instances se sont prononcées en faveur de la demanderesse et que c'est celle-ci seulement qui a formé un pourvoi en révision.

II. Le pourvoi en révision reproche à l'*Oberlandesgericht* d'avoir refusé la protection particulière demandée par la demanderesse pour la caractéristique b) (décoration de feuilles de chêne). Seule la protection des œuvres d'art conformément à l'article 2 de la loi sur la protection des œuvres artistiques intervient en ce qui concerne cette caractéristique. Celle-ci n'a pas fait l'objet d'un dépôt comme modèle industriel et la protection selon la loi sur les dessins et modèles n'est pas non plus revendiquée. C'est pourquoi l'élément de nouveauté n'est pas déterminant, ce que la Cour d'appel méconnaît. Mais l'*Oberlandesgericht* refuse à cette caractéristique — et cela est décisif pour la protection artistique — tout contenu d'activité originale et créatrice. Par là se trouve niée,

en accord avec la jurisprudence du *Reichsgericht* (cf. *Reichsgericht, Affaires civiles*, vol. 76, p. 344) l'allégation de la demanderesse, à savoir que la décoration de feuilles de chêne considérée en soi constitue une création originale au moyen de l'art, de telle sorte que, d'après les conceptions courantes, l'on peut, en l'espèce, parler d'art.

Cette conception, quoiqu'un peu sommairement motivée, n'appelle aucune critique d'ordre juridique. D'ailleurs, l'*Oberlandesgericht* n'aurait pas pu fournir des motifs circonstanciés, puisque la demanderesse s'est abstenu d'exposer en détail en quoi se manifestait la création particulière qui distinguait la décoration en question des décorations généralement usuelles obtenues avec des feuilles de chêne. Un droit d'auteur pouvait donc être dénié de *plano* à la demanderesse; dès lors, un tel droit ne s'opposait pas non plus à une imitation de la décoration de feuilles de chêne par la défenderesse.

Mais le pourvoi en révision relève encore sur ce point l'insuffisance dont aurait fait preuve la Cour d'appel en n'approfondissant pas davantage le grief de concurrence déloyale (imitation servile) dénoncé par l'action, et en ne fixant pas son attention sur l'allégation de la demanderesse, d'après laquelle la défenderesse aurait moulé la fusée de la poignée d'après son modèle à elle, demanderesse. La Cour d'appel a pourtant reconnu, à juste titre, que cette allégation n'était pas concluante. L'imitation d'un modèle non protégé par le droit d'auteur ne constitue pas un agissement contraire aux usages de la concurrence, même si cette imitation est servile et si, ce qui est la règle, elle utilise le fruit du travail d'autrui au profit de l'imitateur (*Reichsgericht, Affaires civiles*, vol. 135, p. 385; vol. 142, p. 145). Pour fonder le caractère contraire aux usages, il doit se présenter un danger de confusion pour le public, au sujet de la provenance ou d'une autre circonstance particulière. La demanderesse n'a rien allégué en ce sens. C'est donc sans erreur de droit que le motif de l'action, concernant la concurrence déloyale, a été écarté.

III. Le pourvoi en révision réclame enfin le rejet de la conclusion 2 b), par quoi la demanderesse a revendiqué une protection particulière pour la caractéristique c) (emblème). Derechef, les motifs de l'*Oberlandesgericht* ne distinguent pas avec toute la clarté désirables les deux fondements juridiques de l'action; entre ici en ligne de compte, à côté de la pro-

tection artistique invoquée, également la protection selon la loi sur les dessins et modèles, à cause de l'enregistrement du modèle 4746; mais, quant au résultat, l'on doit, ici encore, se déclarer d'accord avec la Cour d'appel.

A la vérité, la défenderesse se trompe lorsqu'elle invoque des considérations juridiques générales contre une telle protection, et prétend qu'aucun droit privé ne peut exister sur un emblème souverain. La demanderesse a objecté à cela que, comme l'*Oberlandesgericht* l'avait marqué à juste titre, elle n'a réclamé ni ne pouvait réclamer aucune protection pour l'usage de l'emblème souverain, en soi, en tant qu'ornement, pour la garde de son sabre. Elle ne revendique la protection artistique et celle de la loi des dessins et modèles que pour la *présentation particulière* de l'emblème, en tant qu'il constitue une décoration de la poignée du sabre à une place déterminée, et donc selon le modèle industriel 4746. Là-dessus, la défenderesse a exposé comme suit son point de vue juridique. Aucun droit sur l'emblème en question de la NSDAP, *même s'il lui est donné une forme particulière*, ne peut être acquis, comme cela découle de l'article 4, alinéa 2, chiffre 2, de la loi sur les marques, combiné avec l'article 6^{ter} de la Convention d'Union pour la protection de la propriété industrielle, et ainsi que cela résulterait également de la loi du 19 mai 1933 sur la protection des symboles nationaux. Ce point de vue juridique de la défenderesse ne trouve pourtant de fondement suffisant ni dans les dispositions invoquées ni dans d'autres textes de loi. Tout d'abord, la disposition de l'article 4 de la loi sur les marques de fabrique est une disposition spéciale au droit des marques et dont l'application ne peut être faite en dehors de ce droit. On ne se trouve pas en présence d'une règle juridique universellement reconnue, quoique exprimée sous une forme limitée, eu égard à la loi où elle figure. Non, l'article 4, alinéa 2, chiffre 2, de la loi sur les marques de fabrique défend seulement de faire enregistrer, comme marques de fabrique, des emblèmes d'État, en faveur d'une personne ou d'une firme qui n'y ont pas été spécialement autorisées. L'on peut sans doute en tirer le principe juridique général que l'utilisation des emblèmes de l'État pour désigner une marchandise d'une entreprise déterminée, ou bien cette entreprise dans son ensemble, est illicite, même en liaison avec d'autres éléments caractéristiques pour la désignation, tant qu'un

consentement exprès n'a pas été donné à ce sujet par l'autorité compétente (cf. art. 4, al. 4, de la loi sur les marques de fabrique). Cela résulte également de la disposition contenue dans l'article 6^{ter} de la Convention d'Union pour la protection de la propriété industrielle, cité à juste titre, à ce propos, par la défenderesse; cet article ne règle pas, il est vrai, des droits privés, mais il peut servir à l'interprétation des dispositions de la loi sur les marques qui lui sont conformes. Toutefois, cette disposition laisse voir qu'internationalement tout au moins on n'a pas eu l'intention d'étendre l'interdiction d'usage des emblèmes d'État, sans autorisation expresse, aux dessins et modèles industriels dont la Convention d'Union pour la protection de la propriété industrielle s'occupe en détail dans d'autres articles. Une telle interdiction n'existe pas non plus dans le droit interne allemand, comme cela résulte de la loi sur la protection des symboles nationaux. Seul y est interdit tel emploi des symboles de la rénovation nationale dans lequel on pourrait voir une atteinte au sentiment de respect qui entoure ces symboles. Dans ces conditions, l'on ne peut dire qu'il soit, de façon tout à fait générale, illicite d'enregistrer l'emblème national comme modèle, à cause de l'atteinte qui serait ainsi portée à la dignité dudit emblème. Si donc l'on doit admettre, de façon tout à fait générale, qu'aucune considération juridique ne s'oppose à l'utilisation de l'emblème national, dans les poignées, bien exécutées, des sabres destinés à l'armée et à la police, l'on ne voit pas pourquoi il devrait être illicite de revendiquer une protection particulière, selon la loi sur le droit d'auteur artistique ou la loi sur les dessins et modèles, pour la forme déterminée donnée à une poignée de sabre, où figure l'emblème national. Rien ne s'y oppose: ni le domaine public où se trouve l'emblème de la souveraineté nationale, ni un intérêt quelconque de la communauté populaire.

L'on doit accorder au pourvoi en revision que, en cette partie également, l'arrêt attaqué ne trace pas avec une entière clarté la limite entre la protection des œuvres d'art et la protection des dessins et modèles industriels. Cependant, l'arrêt ne repose pas sur ce défaut. Il peut paraître douteux que la Cour d'appel ait bien compris la notion de nouveauté comme condition préalable pour la protection des dessins et modèles industriels. Mais elle nie également, en l'espèce, l'élément d'originalité. Il résulte de ses développements qu'elle en-

tend, à juste titre, par cette exigence d'originalité, que le modèle soit en état de produire une impression de création personnelle, sur le sens des formes et des couleurs d'un spectateur appartenant au milieu où la marchandise est mise en circulation. La Cour nie qu'il en soit ainsi en l'espèce. Cette appréciation n'est pas inconciliable avec celle que la Cour émet en reconnaissant que l'emblème national «contribue» à l'aspect d'ensemble du sabre. Il ne s'ensuit pas nécessairement que l'emblème national seul se présente sous un aspect original. La Cour d'appel fait allusion à certaines formes déjà connues de l'emblème national. Elle se trompe sans doute relativement à l'insigne pour le jour du travail de l'année 1935 (1^{er} mai); car la demanderesse a déjà déposé le 15 novembre 1934 le modèle qui contient l'emblème national. Mais les autres remarques de la Cour d'appel pour établir le défaut d'activité personnelle et créatrice ne peuvent pas être contestées: à savoir que l'emblème national était connu en tant que tel, que le modèle pour les ailes déployées était fourni par le poignard des S. A., que la disposition choisie s'expliquait aisément, que l'emploi et le renforcement de la garde étaient nécessaires pour le déploiement des ailes, et que tout cela faisait comprendre pourquoi l'emblème n'éveillait pas, chez le spectateur, l'impression d'une création individuelle. Il n'y a pas là erreur de droit sur la notion d'«originalité». Car l'existence d'un apport individuel et créateur est dénié sans ambiguïté et avec des motifs suffisants. Par là, il est en même temps marqué que l'on ne pourrait pas, d'après les conceptions courantes, considérer l'emblème, sous la forme où il se présente en l'espèce, comme une œuvre d'art (objet d'art appliqué). L'arrêt de l'*Oberlandesgericht* ne peut donc pas être non plus critiqué sur ce point.

Bibliographie

PUBLICATIONS NOUVELLES

IL NUOVO DIRITTO D'AUTORE CINEMATOGRFICO, par *Valerio de Sanctis*. Une brochure de 58 pages, 17×24 cm. Tirage à part de la revue *Il Diritto di autore*, volume 12, n° 3. Rome, 1941-XIX. Publication de la S.I.A.E. (Société italienne des auteurs et éditeurs).

Cette monographie d'un auteur particulièrement compétent constitue un précieux commentaire de l'intéressante et importante section qui, dans la loi ita-

lienne concernant le droit d'auteur, traite de la cinématographie. M. de Sanctis a, comme rapporteur de la commission d'experts instituée par le Ministre, pris une part éminente à l'élaboration de cette nouvelle loi. Dans l'introduction de son étude, notre auteur approuve, à juste titre, que le droit du cinématographe se trouve réglé dans le cadre de la nouvelle loi elle-même, et non pas, selon la thèse soutenue par certains représentants de la doctrine italienne, dans une loi spéciale où la réglementation eût été celle d'un droit industriel, appartenant originairement non pas aux créateurs intellectuels du film, mais au producteur. Notre auteur craignait surtout qu'avec une telle construction juridique, de caractère industriel, les titulaires des droits cinématographiques n'eussent couru le risque de perdre les avantages accordés par la Convention de Berne, puisque celle-ci ne protège que les droits d'auteur et non ceux de caractère industriel.

Dans la discussion qui suit, sur l'utilisation d'œuvres préexistantes d'un autre genre (drames, romans, etc.), servant à la production du film (droit de filage), notre auteur fait une distinction entre l'adaptation ou la transformation d'une telle œuvre déjà existante, pour les besoins de la production du film et le simple enregistrement, ou la reproduction telle quelle de l'œuvre dans le film: dans le premier cas, l'œuvre antérieure, tout en étant transformée par l'activité créatrice de l'adaptateur, peut, malgré cette transformation, conserver pourtant son identité. S'agissant de ces adaptations ou «élaborations» de caractère créateur, M. de Sanctis dénie à l'auteur de l'œuvre adaptée, servant de base au film, toute participation aux droits pécuniaires relatifs à l'exploitation du film. Cette thèse ne s'oppose pas seulement à celles qui ont été soutenues, dans les congrès internationaux, par la plupart des experts, mais aussi à la législation et à la jurisprudence qui se sont prononcées sur la question, dans d'autres pays. Sans doute, la circonstance que le thème ou certains motifs d'un drame ou d'un roman ont été repris pour être utilisés dans un film ne suffit-il pas pour donner à l'auteur du drame ou du roman en question un droit pécuniaire sur le film. Mais si les éléments essentiels de l'action qui anime le drame ou le roman ainsi utilisé se retrouvent également dans le film, l'on ne devrait pas refuser à l'auteur de l'œuvre préexistante et si largement utilisée le droit de participer aux bénéfices du film, pas plus qu'on ne le lui refuse pour les adaptations d'autres sortes, aussi

bien dans les législations que dans la Convention de Berne. Selon l'opinion de M. de Sanctis, tout au plus le « sujet » du film est une adaptation de l'œuvre préexistante, mais non pas le film lui-même, étant donné que, dans la confection de celui-ci, entrent encore d'autres éléments particuliers, notamment la mise en scène. La nouvelle loi donne au producteur du film le droit de l'utiliser économiquement. Ce droit, qui est de caractère industriel, appartient *ab origine* au producteur du film; il ne s'agit pas seulement d'une cession légale que lui aurait faite les créateurs intellectuels. Bien que la loi ne contienne pas d'exception à ce principe, l'auteur est d'avis que ce droit du producteur ne concerne pas les parties du film qui ont été empruntées à des œuvres déjà existantes sans subir d'adaptation de caractère créateur, et qui ont été reproduites sans changement dans le film; pour obtenir le droit d'exploiter économiquement de telles parties, le producteur a besoin d'une cession de l'auteur de l'œuvre reproduite. M. de Sanctis est aussi partisan d'une autre exception qui ne figure pas dans le texte de la loi: il s'agit de l'obligation légale d'utiliser, dans un délai de deux ans, les parties littéraires ou musicales pour la production du film, et de faire projeter le film dans un délai de trois ans après qu'il a été achevé, obligation qui, selon notre auteur, ne concerne que les parties créées par les collaborateurs participant directement à la production du film, mais non les parties créées par adaptation d'œuvres déjà existantes.

Après avoir marqué la distinction entre le film simplement documentaire, ne reproduisant que des événements donnés et qui n'est protégé que comme photographie, d'une part, et le film de caractère créateur d'autre part, notre auteur aborde l'importante question de savoir qui, d'après la loi italienne, est considéré comme l'auteur du film. Par auteurs, selon la définition de la loi (auteur du sujet ou du scénario, directeur artistique, compositeur), l'on ne doit entendre que les collaborateurs directs, ayant fourni un apport créateur à la production, mais non pas également les auteurs d'œuvres déjà existantes, dont le sujet, la musique, ou d'autres éléments artistiques sont utilisés dans le film. Le droit d'être nommés dans le film n'implique pas, pour les auteurs desdites œuvres préexistantes, une reconnaissance de paternité quant à ce film. Le compositeur de musique, reconnu comme collaborateur, est celui qui a composé une partition pour le film ou qui a adapté, de fa-

çon créatrice, pour l'employer dans le film, de la musique déjà existante, mais non le compositeur d'une musique qui a été enregistrée sans changement dans le film. Attendu que le producteur du film a seul le droit de l'utiliser économiquement, c'est à lui seul qu'il appartient aussi de décider si et comment le film doit être projeté pour la première fois; les créateurs intellectuels qui ont collaboré à la production, et qui ne sont pas satisfaits de la manière dont le film a été réalisé, ne peuvent empêcher la projection en se fondant sur leur droit moral, après qu'ils ont consenti à ce que l'on dispose de leur contribution au film. D'après M. de Sanctis, l'on ne doit pas considérer comme découlant d'un droit d'exécution exclusif distinct au profit des compositeurs de musique cinématographique le droit, donné par la loi à tous ces compositeurs, d'exiger une redevance pour l'exécution de leur musique, droit qu'ils peuvent faire valoir directement à l'égard des cinémas; le droit en question est analogue au droit de suite accordé aux artistes dans le domaine des arts figuratifs.

De l'avis de notre auteur, le droit moral qui devrait appartenir aux auteurs du film, en présence d'une production dénaturant leurs contributions, n'appartient pas, à l'encontre du producteur du film, aux auteurs qui ont directement participé à la production, car leurs contributions ne constituent pas des œuvres indépendantes, à l'intégrité desquelles ces collaborateurs de la production du film ont le droit de prétendre. C'est pourquoi M. de Sanctis refuse aussi à ces auteurs directs du film le recours à l'article 47 de la loi, qui prévoit une procédure d'approbation du film, lorsque la production est achevée; cette disposition n'est applicable, d'aucune manière, aux modifications apportées, pendant la confection cinématographique, aux contributions des auteurs du film. Enfin, l'on doit encore mentionner que, d'après M. de Sanctis, le droit domanial (*diritto domaniale*), prévu par l'article 175 de la loi, à l'expiration du délai normal de protection, ne s'étend pas au film, alors qu'il s'applique à la musique cinématographique qui est empruntée à une œuvre musicale tombée dans le domaine public.

La nouvelle loi est applicable aux films qui ont la nationalité italienne conformément à la loi, soit qu'ils aient été créés en Italie, soit qu'ils aient acquis la nationalité italienne conformément à la loi spéciale du 20 décembre 1937, modifiée par les lois des 27 mai et 25 no-

vembre 1940. Ce dernier cas se présente: a) lorsque l'auteur du sujet est italien; b) lorsque les artistes-exécutants sont en majorité italiens; c) lorsque les « *interni ed esterni* » sont essentiellement tournés en Italie. Notre auteur examine ensuite la situation juridique internationale de la protection des films, conformément à la Convention de Berne, particulièrement quant au doublage des films étrangers qui doivent être transposés en films parlés en italien. Il dénie l'application de l'article 8 de la Convention, parce qu'il ne s'agit pas là seulement de la traduction d'une œuvre littéraire, mais aussi d'une nouvelle exécution (nouvelle exécution musicale, nouvelle récitation) qui s'y ajoute. Il soulève la question de savoir si la qualité d'auteur peut être accordée, en Italie, à un auteur de film qui est reconnu comme tel conformément au droit italien, mais non par la loi du pays d'origine, et il semble vouloir répondre par la négative. Le *Droit d'Auteur* (1937, p. 85 et 98) a soutenu l'opinion que, pour l'ensemble du contenu de la protection, la loi du pays où la protection était réclamée, ou mieux encore celle du pays où l'atteinte au droit avait eu lieu (*locus delicti commissi*), était déterminante, attendu que l'article 4 de la Convention subordonne la jouissance et l'exercice du droit à la loi du pays où la protection est réclamée, d'où il suit que, dans les pays dont la loi institue une protection, celle-ci doit être accordée même aux auteurs qui ne sont pas reconnus comme tels par la loi du pays d'origine. C'est à juste titre que notre auteur se rallie ensuite à l'opinion que la restriction prévue par l'article 13 de la Convention (licence obligatoire) ne s'applique pas à la musique cinématographique.

L'interprétation de la nouvelle loi par M. de Sanctis s'écarte souvent des vues formulées jusqu'à présent; elle donnera sans doute encore lieu à des discussions fréquentes et approfondies. Nous nous sommes bornés, en règle générale, à reproduire sans commentaire les avis exprimés par le distingué spécialiste. *

* * *

TURKIYEDÉ TERÇÜMÉ HAKKININ VECİ TEKÀ-MÜLÜ (Développement du droit de traduction en Turquie), par le Prof. Dr Ernst E. Hirsch, de l'Université d'Istanbul. Tirage à part de la Revue de la Faculté de droit de l'Université d'Istanbul, 1939. Une brochure de 17 pages, 16,5×24 cm.

C'est là le texte d'une conférence prononcée à l'Université d'Istanbul pour inaugurer un cours sur le droit d'auteur.