

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 NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: L'enregistrement sonore des œuvres littéraires et musicales (*troisième article*), p. 37.

CORRESPONDANCE: Lettre de Grande-Bretagne (Dr Paul Abel). *Sommaire*: I. Questions internationales. — II. Jurisprudence: 1. Comité judiciaire du Conseil privé. 2. Protection des titres. 3. Droit de regard sur les livres des concessionnaires. 4. Conventions restrictives. 5. Diffamations. — III. Divers: 1. Sociétés d'auteurs. 2. Durée du *copyright*. 3. Licences obligatoires. 4. Bibliographie. — IV. Perspectives, p. 41.

JURISPRUDENCE: CANADA. Titre semblable choisi pour une chanson et pour un film. Atteinte au droit d'auteur imputable aux cinéastes? Non, le film ne contenant pas la chanson, et le titre n'étant pas assez original et distinctif pour bénéficier de la protection selon le droit d'auteur, en tant qu'élément d'une œuvre. — D'autre part pas de confusion possible permettant de retenir l'argument tiré de la concurrence déloyale, p. 46.

NOUVELLES DIVERSES: ESPAGNE. La protection des fabricants de disques (José Forn), p. 47. — SUISSE. Visite d'un éditeur britannique, p. 48.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

L'ENREGISTREMENT SONORE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET MUSICALES

(Troisième article)⁽¹⁾

II

Considérations de justice et d'utilité sociale

Toutes ces œuvres créatrices, dont nous venons de marquer les différences de nature, ont au moins deux propriétés communes; elles sont le fruit d'une activité individuelle et elles sont d'un grand prix pour le public à qui elles sont destinées. Du point de vue de la justice et de l'utilité sociale, la question qui se pose est donc celle de savoir comment on attribuera à l'individu créateur et à la collectivité ce qui doit respectivement leur appartenir dans une société harmonieusement organisée.

En une telle société, non seulement se trouveront préservées les œuvres déjà produites, mais encore sera encouragée la création d'œuvres nouvelles, car il y a là un trésor de civilisation qu'il faut sans cesse enrichir et renouveler; c'est dire que doit régner — ne serait-ce que pour des raisons d'utilité sociale — un climat favorable à l'auteur et à tous ceux qui contribuent à prolonger son œuvre ou à la rendre plus accessible au

public. Mais la justice exige en outre que les créateurs soient récompensés en proportion de leur mérite et des services qu'ils ont rendus à leurs concitoyens. Enfin, il importe que la collectivité puisse profiter de ces œuvres, largement et en toute efficacité.

Et, ici, le laisser-faire ne saurait suffire, car les intérêts en jeu ne s'harmonisent pas spontanément; ils entrent parfois en lutte avec des forces qui ne correspondent pas toujours aux valeurs sociales; une protection doit donc intervenir au profit des meilleurs qui peuvent être les moins forts, s'exercer sur l'auteur comme sur ses collaborateurs en général et tenir compte des intérêts de la collectivité.

Cette tâche qui s'impose de concilier les justes prérogatives de l'individu créateur avec les exigences légitimes du public est singulièrement délicate. C'est là un aspect particulier et caractéristique d'un problème très général, celui des rapports de la personne et de la société, problème dont un homme comme le Président Nicholas Murray Butler a pu dire «qu'il est au fond même de la vie économique et sociale du monde, dont il modifie et fixe tous les aspects»⁽¹⁾. Sans doute, la solution variera selon que la société considérée s'inspirera davantage de principes individualistes ou de principes collectivistes; mais, jusque dans un régime essentiellement libéral, il y a là un cas où l'intervention peut être justi-

fiée par les principes mêmes dont le régime s'inspire. N. M. Butler, dans l'article susmentionné, a excellemment défini la doctrine fondamentale du libéralisme en disant «qu'elle consiste à affirmer que la meilleure manière d'assurer le bonheur, le contentement et la justice pour tous est de fournir à l'individu, dans la mesure la plus large possible, l'occasion d'atteindre son maximum de développement, tout en tenant compte des droits et des possibilités d'autrui». Mais ce développement de la personnalité, qui est l'un des aspects essentiels de la liberté, exige précisément que l'individu puisse bénéficier d'une riche nourriture spirituelle et, notamment, que les trésors littéraires et artistiques lui soient largement accessibles. C'est dire qu'au nom de la liberté du plus grand nombre, la liberté de quelques individus peut être ici limitée. «Comment, dit encore N. M. Butler, la collectivité, la masse, pourra-t-elle s'assurer les satisfactions et le bonheur essentiels sans imposer des restrictions, des limites, des obligations et des défenses, des privations de liberté, aux individus les mieux doués pour accomplir de grandes choses dans tous les domaines de l'activité humaine?» Mais si l'intervention de la société dans cette direction est justifiée, elle doit être précise et il faut éviter — ce qui serait particulièrement inique — de favoriser des individus au détriment de certains autres, par des mesures prises au nom de l'intérêt public.

Le problème de la conciliation des différents intérêts individuels qui existent

(1) Voir *Droit d'Auteur* des 15 février et 15 mars 1946, p. 13 et 25.]

(1) «L'individu et la collectivité», conférence prononcée en septembre 1930 à Southampton (New-York).

en notre domaine doit aussi trouver une solution conforme à la justice et à l'utilité sociale et, pour préparer une telle solution, il convient tout d'abord d'établir, de ce point de vue, une hiérarchie entre les diverses œuvres ou activités considérées. En ce qui concerne les activités de caractère artistique, cette hiérarchie sera encore celle-là même que nous avons dégagée dans le chapitre sur la nature des objets en cause: l'auteur vient d'abord, puis l'artiste exécutant, suivi de l'enregistreur. Mais quelle place assigner à l'entrepreneur d'enregistrement dont l'activité, de caractère essentiellement économique, se trouve *ipso facto* à part? Du point de vue social, il ne nous semble pas douteux que cette œuvre économique du fabricant doit céder le pas aux œuvres artistiques enregistrées. C'est là un jugement de valeur qu'il nous paraît difficile de contester, aussi bien par des arguments théoriques que par des objections d'ordre pratique; c'est un jugement qui nous semble résulter de la forme même de notre civilisation, des principes sur quoi elle se fonde, des idées qui ont généralement cours aujourd'hui et même des expériences les plus récentes. On pourrait faire à ce sujet une longue dissertation; nous l'épargnerons au lecteur, persuadé que nous sommes qu'elle est superflue. Qu'il nous suffise de dire que, du point de vue de la théorie sociale, il serait bien difficile, en notre temps, de justifier le primat du matériel sur le spirituel et que, du point de vue de la pratique sociale, l'expérience de la dernière guerre mondiale — pour prendre un exemple frappant — a bien montré que c'est la pensée créatrice sous sa forme la plus originale, la plus subtile et comme la plus imaginative qui a donné au vainqueur cette supériorité singulière que ne lui aurait vraisemblablement jamais procurée les seuls moyens économiques qu'il possédait pourtant à un degré inégalé. D'ailleurs, dans notre domaine, ne semble-t-il pas plus naturel de dire que c'est la fabrication des disques qui est fonction de l'œuvre enregistrée, plutôt que de prétendre que cette œuvre est faite pour permettre à l'industrie phonographique de prospérer? Et, s'il s'agissait de se prononcer sur une préséance sociale entre un Beethoven et le plus habile fabricant de disques qui soit au monde, le sentiment populaire hésiterait-il?

Ces considérations nous permettent de préciser maintenant la nature des protections respectives qui, au nom de la justice et de l'utilité sociale, semblent

devoir être accordées aux divers individus créateurs:

Tout d'abord, il est juste que l'auteur, responsable de son œuvre, en conserve aux yeux des hommes la paternité, qu'il puisse défendre cette œuvre contre toute altération ou mutilation et maintenir intacte sa réputation de créateur, qu'il bénéficie enfin du produit pécuniaire de sa production.

Comme il est le plus souvent isolé, économiquement faible, l'auteur ne peut se défendre uniquement par des contrats, et il importe que le législateur lui vienne en aide de façon toute particulière. Mais cette aide n'est pas seulement juste, elle est aussi socialement utile: la création littéraire et artistique, élément incomparable de civilisation, doit être encouragée par la société et, une fois publiée, l'œuvre doit être, dans l'intérêt même de la collectivité, préservée de tout ce qui pourrait la diminuer. C'est pourquoi la société instituera l'auteur gardien de son œuvre, lui, le mieux qualifié pour remplir cette fonction. Et, en raison du rôle fondamental et éminent de l'auteur, ses droits ne peuvent être restreints que par des motifs d'intérêt public.

L'artiste exécutant, qui prolonge la création de l'auteur et qui fait également œuvre originale doit de même être protégé, d'autant plus que, lui aussi, est, en général, économiquement faible. Toutefois, il y a lieu de considérer que la production de cet artiste exécutant est de seconde main et que la protection qu'on lui accorde ne doit pas porter préjudice aux droits de l'auteur, ce qui, d'ailleurs, ne fait nullement obstacle à ce que cet interprète jouisse de larges prérogatives morales et pécuniaires.

Le preneur d'enregistrements sonores fournit sans doute une contribution moins originale et moins importante, mais il fait encore œuvre personnelle et créatrice, cette œuvre a un caractère artistique ou quasi-artistique; il est juste que cet enregistreur reçoive un minimum de droit moral et que son activité soit rémunérée selon ses capacités.

Enfin, l'entrepreneur fabricant de phonogrammes, s'il n'intervient pas dans la création artistique, a un rôle d'intermédiaire économique; son activité est socialement utile, elle doit être encouragée et il est juste que ce fabricant jouisse des fruits de son travail, dans la mesure où cela ne porte pas préjudice à l'auteur, ni à l'artiste exécutant, ni au preneur d'enregistrements, toutes personnes économiquement moins fortes.

III

Les normes positives

Nous examinerons ces normes à trois points de vue principaux: protection de l'auteur, de l'artiste exécutant et de l'enregistreur. Nous employons à dessein ici le terme d'enregistreur qui englobe la notion de preneur d'enregistrements et celle de fabricant, car la plupart des textes ne font aucune distinction entre ces deux dernières notions; ils ignorent le plus souvent le preneur d'enregistrements, attribuant directement tous les droits au fabricant, ou bien ils semblent supposer qu'il y a eu cession tacite au profit du second des droits qui peuvent naître sur la tête du premier. Cette distinction entre fabricant et preneur d'enregistrements, nous l'aurons pourtant présente à l'esprit en étudiant les textes, car elle nous permettra de mieux comprendre la nature et la portée de certaines dispositions.

Qu'elle s'applique à l'auteur, à l'artiste exécutant ou au fabricant, la protection comporte en général un aspect moral et un aspect pécuniaire; les auteurs jouissant toujours de droits moraux et pécuniaires; les artistes exécutants le plus souvent de droits moraux seulement; et les fabricants de droits pécuniaires uniquement, dans la plupart des pays. Ces droits ont trait aux différentes opérations grâce à quoi les phonogrammes atteignent le public, notamment: reproduction, mise en circulation, représentation, exécution, récitation, communication électro-magnétique à distance (radiodiffusion, diffusion téléphonique par fil porteur). En ce qui concerne ces deux derniers moyens de communication électro-magnétiques, notons qu'ils sont de nature très voisine et qu'étant donné l'emploi, de beaucoup le plus fréquent, de la radiodiffusion et son caractère représentatif en matière de télécommunication, nous ne parlerons souvent que de celle-ci, lorsque nous viserons en même temps la diffusion par fil.

Les phonogrammes atteignent le public de quatre manières différentes:

1° Ils sont vendus à des personnes qui ne s'en servent que dans le cercle de famille (auditions privées); n'entre alors en considération qu'un droit de reproduction et de mise en circulation.

2° Ils sont incorporés dans un film sonore, lequel est présenté en public; dans ce cas intervient un droit de reproduction (copie du disque sur le film) et un droit d'exécution (présentation du film).

3° Ils sont utilisés par des organisateurs d'auditions publiques qui les font

entendre à un auditoire ou à plusieurs simultanément au moyen de dispositifs électromagnétiques appropriés comportant, par exemple, pick-up et haut-parleurs; dans ce cas, entre essentiellement en considération un droit d'exécution (communication à un auditoire sur place) ou un droit de communication téléphonique par fil (communication à un auditoire à distance).

4° Ils servent à des radioémissions et alors deux nouvelles hypothèses peuvent se présenter:

- a) les postes récepteurs sont utilisés pour des auditions privées et, dans ce cas, n'intervient essentiellement qu'un droit de radiodiffusion;
- b) les postes récepteurs sont munis de haut-parleurs et des auditions publiques des œuvres radiodiffusées sont organisées; entre alors en considération non seulement un droit de radiodiffusion, mais encore un droit d'exécution.

De toutes ces communications publiques, la plus importante est actuellement celle qui est opérée par la radio; elle correspond à une diffusion des phonogrammes beaucoup plus considérable que celle qui résulte de la vente au public à fin d'auditions privées et des exécutions par pick-up et haut-parleurs ou dispositifs analogues; c'est donc *le droit de radiodiffusion qui est le plus précieux*; le droit de reproduction ou de mise en circulation qui permet de contrôler la vente des phonogrammes et le droit d'exécution ne viennent que bien après.

Ces considérations détermineront notre plan:

Pour chaque texte, nous étudierons la protection de l'œuvre littéraire ou musicale (droits de l'auteur), celle de l'interprétation de l'artiste exécutant et celle du phonogramme (droits de l'enregistreur).

En ce qui concerne l'œuvre littéraire ou musicale, nous indiquerons tout d'abord comment la notion en est définie et si l'on y comprend certaines productions de caractère mineur, telles que recueils, photographies, phonogrammes, ou si certaines de ces productions se trouvent rangées dans une classe à part; on verra également si l'interprétation des artistes exécutants est assimilée à l'œuvre littéraire ou musicale et protégée comme telle. On analysera ensuite le contenu du droit d'auteur en mentionnant les restrictions auxquelles il est soumis dans notre domaine.

Quant à l'interprétation des artistes exécutants, nous indiquerons la nature

et le contenu de la protection qui lui est réservée; nous examinerons s'il s'agit simplement de droits moraux ou aussi de droits pécuniaires, d'un droit exclusif ou seulement d'un droit à rémunération, etc.

Pour le phonogramme, nous analyserons la nature et le contenu des droits du fabricant en distinguant ceux que la loi lui accorde directement et ceux qu'il peut acquérir par cession (droit d'usage, licence d'usage, etc.) et, parmi les premiers, ceux qui sont de caractère industriel et ceux qui ont pour modèle le droit d'auteur ou s'en inspirent plus ou moins.

Nous examinerons enfin comment ces différents droits se concilient.

Notre étude des textes portera d'abord sur les législations nationales, puis sur la Convention de Berne.

A. Les législations nationales

Nous passerons successivement en revue les législations de l'Allemagne, de l'Argentine, de l'Autriche, de l'Empire britannique, des États-Unis d'Amérique, de la France, de l'Italie et de la Suisse. Parmi ces pays, deux seulement ne font pas partie de l'Union de Berne, l'Argentine et les États-Unis⁽¹⁾.

Comme il ne nous était pas possible d'examiner toutes les législations dans le cadre de la présente étude, nous nous sommes borné à celles qui nous ont paru les plus caractéristiques quant à notre domaine et nous avons choisi un ensemble où figurent les principaux types de dispositions qu'on puisse rencontrer en droit positif.

ALLEMAGNE

Les normes juridiques de ce pays présentent un grand intérêt du point de vue de l'évolution: si l'on conservait en Allemagne, depuis 1910, une législation qui avait vieilli, on y avait aussi préparé longuement un projet de loi qui, à la veille de la guerre, était sur le point d'être adopté. Ce projet reflète assez bien les tendances générales du temps présent plutôt que les conceptions spéciales d'un régime éphémère aujourd'hui disparu, ce qui permet, par comparaison avec le texte des lois du 22 mai 1910, de mesurer le chemin parcouru dans le

(1) Nous aurions voulu, dans cette étude, analyser les législations de la Chine et de l'U. R. S. S., ne fût-ce qu'à raison de la richesse et de l'originalité qui caractérisent la civilisation de ces deux grands pays et nous regrettons tout particulièrement d'être empêché de réaliser ce dessein: malgré les tentatives que nous n'avons pas manqué de faire, nous n'avons pu, jusqu'à ce jour, réussir à nous procurer les informations complètes et récentes, notamment quant à la jurisprudence, qui nous eussent permis de traiter le sujet comme il convient et sans trop grands risques d'erreur.

domaine du droit d'auteur au cours de ces quelques dernières dizaines d'années. Ainsi, l'étude des normes allemandes qui, par ordre alphabétique, vient en tête, constituera aussi comme une introduction à notre revue des législations nationales.

A. Régime des lois du 22 mai 1910

(Loi concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales, du 19 juin 1901, modifiée par la loi du 22 mai 1910^[1]; loi concernant le droit d'auteur sur les œuvres des arts figuratifs et la photographie, du 9 janvier 1907, modifiée par la loi du 22 mai 1910^[2].)

- a) Protection de l'œuvre littéraire ou musicale (Droits de l'auteur)

Quant aux objets protégés, les lois de 1910 donnent une énumération assez complète d'œuvres littéraires et artistiques, sans toutefois fournir de définition générale; cela s'explique, en partie tout au moins, par le dualisme de la législation. Les photographies sont mentionnées à côté des œuvres majeures, encore qu'elles soient soumises à un régime particulier (on prévoyait pour elles une durée de protection de 10 ans qui a été portée à 25 ans par la loi du 12 mai 1940). L'interprétation des artistes exécutants est assimilée, dans certains cas particuliers dont nous reparlerons, à un remaniement protégé par le droit d'auteur (voir *infra*).

L'auteur possède un droit de *reproduction* (art. 11), comportant notamment un droit d'adaptation « à des organes d'instruments servant à la reproduction mécanique sonore » (art. 12), un droit de *diffusion professionnelle*, un droit de *représentation et d'exécution* et un droit de *récitation* pour les œuvres non éditées (art. 11). Les dispositions de la loi impliquent aussi un droit de *radiodiffusion* qui a été reconnu plus tard par la jurisprudence. Tous ces droits sont exclusifs et cessibles.

Mais les prérogatives de l'auteur se trouvent, en notre domaine, singulièrement limitées par certaines dispositions dont un député allemand a dit en son temps⁽³⁾ « qu'elles sont la négation du principe fondamental de la propriété intellectuelle », nous voulons parler du système dit de la licence obligatoire d'enregistrement. En son article 22, la loi dispose: « Lorsque l'auteur d'une œuvre musicale autorise un tiers à multiplier professionnellement l'œuvre en vue d'une reproduction mécanique, toute tierce personne qui aura un établissement indus-

(1) Cf. *Le Droit d'Auteur*, 1910, p. 88.

(2) *Ibid.*, 1910, p. 93.

(3) *Ibid.*, 1910, p. 136.

triel principal ou son domicile dans le pays pourra, dès que l'œuvre aura été éditée, demander que l'auteur lui accorde également une autorisation analogue, moyennant une indemnité équitable...» Ces dispositions s'appliquent également au *texte accompagnant l'œuvre musicale*; elles visent non seulement la reproduction des enregistrements sonores, mais aussi leur exécution; et une œuvre musicale licitement enregistrée sur phonogramme pourra être exécutée en public au moyen de ce phonogramme, sans qu'une autorisation spéciale soit nécessaire. L'auteur se voit donc imposer une double limitation de son droit qui ne laisse pas d'être fort gênante; il ne sera dédommagé que par une indemnité équitable.

Il est vrai que, grâce à l'interprétation de la jurisprudence, l'auteur a trouvé une compensation dans la radiodiffusion, lorsque celle-ci a pris l'importance considérable que l'on sait en devenant la grande cliente des fabricants de disques. Le *Reichsgericht* a en effet considéré à bon droit, dans son arrêt du 14 novembre 1936⁽¹⁾, que cette radiodiffusion des disques ne constituait pas une exécution publique au sens que lui donne la disposition d'exception de la loi de 1910 instituant la licence obligatoire, disposition applicable à l'exécution des enregistrements sonores (art. 22 a). Le *Reichsgericht* a au contraire admis, comme l'a fait la Convention de Berne révisée à Rome, que cette radiodiffusion était une nouvelle forme de communication de l'œuvre et qu'en conséquence elle n'était licite qu'avec le consentement de tous ceux qui sont investis d'un droit d'auteur.

Si l'on considère l'importance privilégiée de la radiodiffusion par rapport à l'exécution au moyen de gramophones ou de pick-up, l'on voit donc que l'auteur a pu conserver, malgré la licence obligatoire, des droits sur son œuvre enregistrée, droits qui sont d'autant moins négligeables que cette licence obligatoire n'affecte pas les œuvres littéraires, à la seule exception des textes accompagnant la musique, et que l'auteur a tout de même la possibilité de soustraire complètement son œuvre à l'enregistrement en refusant toute autorisation sans exception.

b) Protection de l'interprétation des artistes exécutants

En son article 2, la loi de 1910 institue une protection des artistes exécutants d'un genre très particulier. L'intention du législateur a été de faire bénéfi-

cier le fabricant de phonogrammes d'un droit d'auteur accordé à l'exécutant dont on enregistre l'interprétation. La loi précise d'abord que le remanieur a un droit d'auteur (art. 2, al. 1), puis elle dispose: «Lorsqu'une œuvre littéraire ou musicale est adaptée à des organes d'instruments servant à la reproduction mécanique sonore, moyennant l'intervention personnelle d'un exécutant, l'organe ainsi confectionné sera traité comme le remaniement de l'œuvre. Il en est de même lorsque l'adaptation s'opère par le perçage, l'estampage, l'arrangement de pointes ou tout autre travail similaire et que ce travail doit être considéré comme dû à une activité artistique. Dans le cas visé par la première phrase, c'est l'exécutant, et dans le cas visé par la seconde phrase, c'est l'adaptateur qui sera réputé remanieur de l'œuvre.»

C'est là en réalité⁽²⁾ un droit dont, le plus souvent, les exécutants ne restent pas les titulaires, étant donné qu'en général il fait l'objet d'une cession tacite au fabricant. Mais il est tout de même remarquable que, dès 1910, cette notion ait été dégagée et que l'on ait rendu ainsi hommage, fût-ce virtuellement et pour des motifs intéressés, aussi bien aux exécutants qu'à l'enregistreur proprement dit (cas du perçage, estampage, etc.), lequel se trouve ainsi distingué de l'entrepreneur.

c) Protection du phonogramme (Droits du fabricant)

La licence obligatoire, dont nous avons parlé plus haut, protège directement le fabricant en lui accordant un droit de caractère industriel; il pourra se procurer aux meilleures conditions les œuvres musicales à enregistrer.

Mais la protection la plus importante dont il bénéficiera lui sera fournie indi-

⁽¹⁾ «Le législateur a formellement attribué le droit d'auteur au créateur lui-même, à l'exécutant ou à l'adaptateur artistique; c'est en la personne de ce créateur que, primordialement, le droit d'auteur prend naissance. Pour le reste, la situation est, selon la déclaration des représentants du Gouvernement, la même qu'en cas de commande émanant d'établissements de reproduction lithographique, photographique et autres... L'acceptation de la commande qu'adresse le fabricant aux exécutants ou adaptateurs implique régulièrement une sorte de convention touchant le transfert du droit d'auteur. En cas de contestation, le juge décidera si le remanieur a cédé son droit à celui pour l'ordre ou le compte duquel il a entrepris le remaniement. Mais les présomptions sont ici solidement établies. Si un artiste chante une mélodie devant un appareil contre rémunération... en vertu d'un arrangement, d'une commande, d'un louage de travail déjà convenu et stipulé à cet effet, on peut admettre en règle générale que, selon la volonté des parties, il y a eu cession du droit du remanieur. C'est la notion de la transmission tacite du droit d'auteur (*Konkludente Rechtsübertragung*) qui devient applicable. Le président de la Commission a constaté que celle-ci était à ce sujet d'un avis unanime.» (*Le Droit d'Auteur*, 1910, p. 131 et 132.)

rectement, par l'intermédiaire de l'artiste exécutant qui, comme nous l'avons vu précédemment, lui cède, en général, tacitement le droit d'auteur qu'il possède sur son interprétation des œuvres musicales ou littéraires. Le fabricant bénéficiera ainsi de prérogatives fort étendues. Il aura notamment un droit de reproduction, de diffusion professionnel et surtout de radiodiffusion sur ses phonogrammes; seul le droit d'exécution lui échappe (art. 22 a).

Sa position est donc exceptionnellement forte et indépendante, qu'il s'agisse d'œuvres tombées ou non dans le domaine public. L'auteur lui est sacrifié dans une assez large mesure (licence obligatoire), l'artiste exécutant encore davantage.

B. Le projet de loi de l'Académie pour le droit allemand (1937)

a) Protection de l'œuvre littéraire ou musicale (Droits de l'auteur)

Ce projet constitue un ensemble bien plus évolué et systématique que la législation de 1910 et ce n'est pas seulement parce qu'il comporte un texte unique au lieu de deux. La notion d'œuvre protégée y est définie de façon très large, selon le mode adopté par la Convention de Berne révisée et que nous retrouverons dans la plupart des législations récentes: une formule générale suivie d'une énumération non limitative servant à concrétiser la notion et à l'illustrer; l'article 1^{er} dispose en effet: «Sont protégés par cette loi les œuvres qui constituent des créations de caractère personnel dans le domaine de la littérature et de l'art. Appartiennent notamment à cette catégorie...» (suit une énumération). Figurent au nombre des œuvres protégées par le droit d'auteur les remaniements et les recueils constituant des «créations personnelles»; mais sont rangés dans une catégorie à part, dans le «domaine des droits voisins», les photographies et les phonogrammes; dans ce même domaine, qui est d'ailleurs d'un contenu fort hétérogène, on trouve également les interprétations des artistes exécutants.

L'auteur jouit notamment d'un droit de reproduction impliquant en particulier le droit d'enregistrement sonore, d'un droit de mise en circulation (mise en vente, exposition), d'un droit de représentation, d'exécution et de récitation, impliquant notamment les exécutions par haut-parleurs, et d'un droit de radiodiffusion ou de diffusion téléphonique par fil. Tous ces droits sont exclusifs; l'auteur peut concéder des li-

⁽²⁾ Cf. *Le Droit d'Auteur*, 1937, p. 114.

cences d'usage ou des droits d'usage. Un large *droit moral* est prévu.

Le projet conserve, mais en la rendant moins onéreuse pour l'auteur, la licence obligatoire de la loi de 1910: est supprimée la disposition de l'article 22 a de cette loi en vertu de laquelle était libre l'exécution des phonogrammes licitement enregistrés. On a vu en effet qu'il y avait là une disposition gênante pour l'auteur et qui ne profitait guère au fabricant. L'article 45 du projet spécifie également que la licence obligatoire ne s'applique pas aux enregistrements combinés d'images et de sons. La position de l'auteur se trouve donc améliorée par rapport à la loi de 1910.

b) Protection de l'interprétation des artistes exécutants

Les artistes exécutants reçoivent une triple protection: une relative aux enregistrements lumineux et sonores (art. 55), une concernant la radiodiffusion (art. 56), une relative aux exécutions par haut-parleurs (art. 57). En ce qui concerne les exécutions enregistrées, qui seules retiendront ici notre attention, les dispositions de la loi de 1910 sont remplacées par des droits bien plus efficaces, droits pécuniaires et droits moraux qui, encore qu'ils ne soient pas aussi étendus ni complets que ceux de l'auteur, n'en sont pas moins considérables. Les artistes exécutants ont un droit d'autorisation quant à la fixation de leurs auditions ou représentations sur des phonogrammes. (Pour un chœur ou pour un orchestre, l'autorisation du dirigeant suffit et pour les enregistrements d'auditions ou de représentations qui ont eu lieu dans le cadre d'une entreprise commerciale, l'autorisation du possesseur de l'entreprise est en outre nécessaire.) Si l'enregistrement a eu lieu sans les autorisations, le phonogramme ne peut être ni reproduit, ni mis en circulation, ni exécuté, ni radiodiffusé.

Sur les phonogrammes licitement fabriqués, les artistes exécutants ont un droit exclusif et incessible de reproduction et de mise en circulation. Ce droit expire trente ans après la fin de l'année civile au cours de laquelle l'enregistrement a eu lieu. Un droit moral est prévu (paternité, réputation, respect de l'œuvre, publication).

Mais lorsque les phonogrammes ainsi autorisés ont été mis licitement en circulation, ils peuvent être exécutés et radiodiffusés sans nouvelle autorisation de l'artiste exécutant dont les prérogatives sont donc bien plus courtes que celles de l'auteur qui, sauf dérogation spéciale, contrôle son œuvre jusqu'à ses dernières utilisations.

Les droits de l'exécutant ne dérogent pas à ceux de l'auteur sur les œuvres exécutées ou représentées et ils sont également applicables aux œuvres tombées dans le domaine public.

c) Protection du phonogramme (Droits du fabricant)

Comme nous l'avions vu plus haut, le projet maintient, au profit du fabricant, la licence obligatoire avec certaines modifications qui n'atteignent guère celui-ci.

Mais la protection indirecte qu'on lui accordait par la cession tacite des droits de l'exécutant est supprimée et remplacée par une protection directe d'étendue plus restreinte. L'article 59 du projet dispose «qu'un droit exclusif de reproduction et de mise en circulation appartient au producteur d'un dispositif d'enregistrement lumineux ou sonore fabriqué industriellement». C'est là une disposition établie sur le modèle d'un droit d'auteur mais d'une portée limitée, car si le fabricant reçoit un droit exclusif, c'est seulement en ce qui concerne la reproduction et la mise en circulation. Quant à l'exécution et à la radiodiffusion de ses phonogrammes, il ne peut s'y opposer; il n'a droit, le cas échéant, qu'à une rémunération équitable. Sa position est donc bien moins forte que sous le régime de la loi de 1910.

* * *

Aussi le projet établit des différences très nettes et systématiques entre la protection de l'auteur, de l'artiste exécutant et du fabricant: le premier — si l'on met à part la licence obligatoire — domine la situation avec les droits moraux et pécuniaires les plus étendus; le second a une position subordonnée et ne se voit accorder que des droits limités encore que substantiels; le troisième, à part la licence obligatoire, possède des prérogatives encore plus modestes, et il est symptomatique que les auteurs du projet ont hésité à maintenir le système de la licence obligatoire. Par rapport aux lois de 1910, le progrès est manifeste.

M. V.

(A suivre.)

Correspondance

Lettre de Grande-Bretagne⁽¹⁾

Jurisprudence

CANADA

TITRE SEMBLABLE CHOISI POUR UNE CHANSON ET POUR UN FILM. ATTEINTE AU DROIT D'AUTEUR IMPUTABLE AUX CINÉASTES? NON, LE FILM NE CONTENANT PAS LA CHANSON, ET LE TITRE N'ÉTANT PAS ASSEZ ORIGINAL ET DISTINCTIF POUR BÉNÉFICIER DE LA PROTECTION SELON LE DROIT D'AUTEUR, EN TANT QU'ÉLÉMENT D'UNE ŒUVRE. — D'AUTRE PART PAS DE CONFUSION POSSIBLE PERMETTANT DE RETENIR L'ARGUMENT TIRÉ DE LA CONCURRENCE DÉLOYALE.

(Canada, Comité judiciaire du Conseil privé, 12 octobre 1939. — Francis Day and Hunter, Ltd. c. Twentieth Century Fox Corporation, Ltd. et consorts.)⁽¹⁾

Les juges rejettent le recours formé par la société Francis Day et Hunter contre l'arrêt de la Cour d'appel d'Ontario, en date du 13 juin 1938, réformant une décision du 23 novembre 1937 qui se prononçait en faveur des demandeurs, dans l'action intentée par eux contre les défendeurs, la *Twentieth Century Fox Corporation* et la *Famous Players Canadian Corporation*, action en dommages-intérêts, à raison d'une prétendue atteinte au droit d'auteur des demandeurs, relativement au titre de la chanson *L'homme qui a fait sauter la banque à Monte-Carlo*.

La prétendue atteinte au droit consistait dans la distribution et la location, par le premier des défendeurs susmentionnés, et dans la représentation en public, dans un cinéma, par le second défendeur, d'un film intitulé *L'homme qui a fait sauter la banque à Monte-Carlo*. Il a été reconnu par les demandeurs que ni la musique ni les paroles de la chanson n'ont été insérées, ni reproduites, dans le film, par les défendeurs.

Sentence

Lord Wright dit, en rendant le jugement, que de nombreuses personnes se souviennent de l'œuvre originale *L'homme qui a fait sauter la banque à Monte-Carlo*. Les paroles, comme la musique, en étaient du caractère le plus banal, mais la musique présentait un rythme entraînant qui lui valut grande vogue et popularité, particulièrement lorsqu'elle fut exécutée par Charles Coborn. Dans la chanson, le héros raconte comment il se rendit à Monte-Carlo pour accroître ses revenus, pendant la saison d'hiver, et comment il y eut une telle chance au jeu qu'il gagna beaucoup d'argent, alla à Paris et y mena la vie d'un millionnaire.

Aux yeux d'un observateur non prévenu, deux choses ne pourraient paraître plus différentes que cette chanson et le film en question, n'était le fait brutal que tous deux portent le titre *L'homme qui a fait sauter la banque à Monte-Carlo*. Cependant les demandeurs intentèrent, en 1936, une action contre les deux défendeurs, le premier ayant distribué et loué le film au Canada, le second l'ayant représenté dans son cinéma, également au Canada. C'était une action en dommages-intérêts pour atteinte au droit d'auteur des demandeurs sur la chanson, du fait de la représentation publique du film. Mais, sans modification formelle, l'action fut étendue sans objection, afin de comprendre également et éventuellement une demande pour atteinte au droit d'auteur littéraire et pour concurrence déloyale (*passing off*). En ce qui concerne le recours, il est nécessaire d'examiner l'action sous ces trois aspects successivement.

De l'avis de juges, l'allégation concernant l'atteinte au droit de représentation des demandeurs n'est fondée ni en droit, ni en fait. S'agissant du droit, la demande était expressément basée sur l'*Imperial Act* de 1842 qui accordait au titulaire du droit d'auteur la protection au Canada. Mais il fut affirmé, au nom des défendeurs, que, laissant de côté les difficultés soulevées par la législation du droit d'auteur au Canada, difficultés qu'il n'était pas besoin de discuter, les demandeurs, dont l'action était seulement fondée sur la loi de 1842, ne pouvaient en tout cas pas se réclamer de la protection de cette loi, car eux et leurs prédécesseurs en droit avaient omis d'indiquer, sur les exemplaires de la chanson, la notification imprimée exigée par la loi de 1882 sur le droit d'auteur afférent aux compositions musicales. Maintenant, il était exact que la loi de 1882 ne s'appliquait pas expressément au Canada, mais, de l'avis des juges, c'était cependant le cas, par une implication et un effet nécessaires... En se fondant strictement sur la loi et en laissant de côté les autres considérations, les demandeurs ne peuvent avoir gain de cause, de l'avis des juges. Mais à la vérité la demande n'est pas fondée en fait. Il ne pourrait y avoir atteinte au droit de représentation pour une composition musicale (en supposant qu'elle existe) sans qu'il y ait eu une présentation publique, exécutée par le défendeur, de la composition musicale. Mais il n'y avait ici aucun motif d'insinuer que les défendeurs aient, d'une façon ou d'une autre, exécuté la chan-

D^r PAUL ABEL,
Conseil en droit international, Londres.

⁽²⁷⁾ Cf. *Practising Law Institute*, New-York, conférence de Edwin P. Kilroe, sur la législation en matière de *copyright*, du 17 novembre 1944.

⁽²⁸⁾ Cf. le *Droit d'Auteur*, 1945, p. 98, 101 et suiv.

⁽²⁹⁾ *Ibid.*, p. 124 et suiv.

⁽¹⁾ Voir la revue *Copyright*, fascicule de janvier-mars 1940, p. 379.

son. Il était exact que la projection était ce qu'on appelle un film sonore, mais pas un mot de la chanson n'y était reproduit, sous aucune forme; seul le titre de ladite chanson avait été placé en tête du film. Dire que cela seul constituait une représentation publique d'une composition musicale est contraire au bon sens.

L'argument tiré de l'atteinte au droit d'auteur littéraire n'est également pas fondé, mais pour d'autres motifs. La prétendue atteinte consistait dans l'usage des mots «L'homme qui a fait sauter la banque à Monte-Carlo» comme titre du film. Toutefois, les défenseurs disent que l'usage de ces mots avait un caractère trop peu substantiel pour constituer une atteinte au droit d'auteur et qu'il n'y a pas de droit d'auteur pour un titre. En présumant, mais en ne décidant pas que la société demanderesse jouissait au Canada du droit d'auteur dont elle se réclamait, il n'était pas dans l'opinion des juges que ladite société dût avoir gain de cause pour sa demande relative à l'atteinte qui aurait été portée à ce droit par les défenseurs. La reproduction dont il était fait état visait l'usage du titre et c'était dans ce cas un fait trop peu substantiel pour constituer une atteinte au droit. Les prétentions des demandeurs étaient telles qu'ils considéraient que le droit d'auteur sur un titre subissait une atteinte par l'application de ce titre à une œuvre d'un caractère différent de celle à laquelle ledit titre a été primitivement appliqué. En raisonnant ainsi, l'on pourrait dire que le titre *Adam* appliqué à une statue subirait une atteinte si ce même titre était employé pour un roman. Ces considérations et d'autres conséquences anormales justifient le principe général que, le plus souvent, un titre n'est pas, de lui-même, à proprement parler, matière à droit d'auteur. En général, un titre ne comporte pas de création littéraire et n'est pas suffisamment substantiel pour justifier une demande de protection. «Faire sauter la banque» est une expression banale, et Monte-Carlo est ou a été la place la mieux indiquée pour un tel exploit ou un tel incident. Le thème du film est différent de celui de la chanson et les juges n'ont pas trouvé de motifs dans la loi sur le droit d'auteur pour justifier les prétentions des demandeurs à interdire aux défenseurs l'usage de ces quelques mots ordinaires qui sont trop peu substantiels pour porter atteinte au droit de l'auteur, notamment lorsqu'on en fait usage dans des conditions si différentes.

L'avocat des demandeurs a cependant soutenu, avec insistance, qu'encore qu'il pût en être ainsi sous la loi anglaise ou canadienne, avant 1931, un changement était intervenu cette année-là, de par un amendement apporté à la loi canadienne de 1921, amendement qui ajoute une nouvelle définition à celles contenues dans la section 2 de ladite loi de 1921, à savoir: « Le titre d'une œuvre, lorsqu'il est original et distinctif, est compris dans l'œuvre ». La définition, de l'avis des juges, ne signifie pas que le titre d'une œuvre doit être considéré comme une « œuvre » à part et indépendante. « Le titre de l'œuvre » fait partie de celle-ci, c'est-à-dire que le titre doit être regardé comme un élément de l'œuvre, pourvu qu'il soit original et distinctif, quel que soit le sens des mots qui le composent. Lorsqu'on applique cette définition à la section 3 de la loi de 1921, il en résulte que la reproduction du titre ne constitue une atteinte au droit d'auteur que si ce qui a été reproduit est une partie substantielle de l'œuvre. Les juges ne pensent pas que la nouvelle définition permette de donner gain de cause aux demandeurs, dans l'affaire en question.

Restait un troisième point, à savoir la concurrence déloyale (*passing off*) reprochée aux défenseurs, la représentation de leur film ayant pu être confondue avec l'exécution de la chanson. Il paraît inconcevable que quand ou si un individu dans le public achète un billet de cinéma, il se figure qu'il va entendre une chanson bien connue. Les deux choses sont complètement différentes et, raisonnablement, sans terme de comparaison. La chose qui est considérée comme se confondant avec une autre doit ressembler à celle avec quoi on peut la confondre. Une poêle ne peut pas être confondue avec une marmite. Au Canada, ce qui était annoncé, c'était un film. L'on ne faisait aucune allusion à l'exécution de la chanson. En fait, celle-ci ne fut donnée dans aucune représentation.

Pour ces motifs, l'appel est rejeté. Les demandeurs sont condamnés aux frais.

Nouvelles diverses

Espagne

La protection des fabricants de disques

Dans son numéro de janvier 1946, le *Droit d'Auteur* a publié un décret espagnol du 16 juillet 1942 (il s'agit en réalité d'une ordonnance), ainsi qu'une autre ordonnance du 1^{er} décembre de la même année. Ces textes, qui ont été pro-

mulgués par le Ministère espagnol de l'éducation nationale, confèrent à la prétendue «œuvre phonographique» une protection selon la loi sur la propriété intellectuelle. A la lecture de ces ordonnances, l'on s'aperçoit immédiatement de la confusion juridique qui a été commise lors de leur rédaction.

La Société générale des auteurs, dont je suis membre et dont je dirige un service, partage le point de vue qu'ont adopté toutes les autres sociétés affiliées à la Confédération. Nous sommes d'accord pour trouver légitime et justifiée la revendication des fabricants qui veulent bénéficier de droits raisonnables à l'occasion de l'exécution publique, de la radiodiffusion ou de l'audition cinématographique de leurs disques, alors que ceux-ci sont vendus sous la condition expresse qu'ils ne pourront être exécutés que dans un cercle privé.

Si l'on admet qu'il convient d'éviter les abus d'exploitation des disques achetés dans le commerce, il n'en résulte pas qu'il faille confondre le droit des fabricants de disques avec le droit exclusif réservé aux auteurs.

Sans doute, le *Copyright Act* britannique, en son article 19, assimile-t-il les disques aux œuvres musicales, en ce qui concerne le droit d'auteur, ce texte disposant que l'auteur de l'œuvre phonographique est la personne qui, au moment de l'enregistrement de la matrice primitive, en est propriétaire, même s'il s'agit d'une personne morale.

Heureusement qu'une jurisprudence constante interprète cet article de façon favorable à l'auteur, en considérant le droit du fabricant comme subsidiaire et comme ne pouvant, en aucun cas, porter préjudice au droit de l'auteur original, ce dernier droit restant intact pendant toute la période de protection de l'œuvre originale. Les lois autrichienne, allemande et italienne ont marqué la différence entre ce qu'on a coutume d'appeler «droit d'auteur» et le nouveau droit accordé aux fabricants de disques, relativement à l'exploitation de leur produits industriels.

Estimant que cette manière de voir était exacte, j'ai moi-même publié, dans la *Revue de droit* de l'Université de Madrid, un long article intitulé «La théorie des droits connexes et la protection des fabricants de disques». Dans cet article, j'ai fait la critique des dispositions espagnoles susmentionnées, en notant qu'une construction juridique adéquate devait ranger le droit des fabricants dans la catégorie des «droits voisins, connexes, ap-

parentés ou dérivés», droits qui, tout en se rattachant au droit d'auteur, ne pouvaient pourtant jamais se confondre avec lui, ni quant à leur nature juridique ni quant à leur source. J'ai montré également qu'on ne saurait considérer les disques comme des «reproductions transformées» protégées par l'article 2 de la Convention de Berne révisée à Rome, étant donné que les rédacteurs de cette Convention n'ont pas fait figurer le droit du fabricant de disques dans les normes internationales relatives à la propriété intellectuelle.

Dans le même article, j'ai encore critiqué tout l'exposé des motifs qui précède l'ordonnance du 10 juillet 1942, surtout cette affirmation difficile à justifier que les fabricants de disques créent une œuvre artistique originale. Je faisais enfin remarquer le caractère spécieux et inexact de l'interprétation qui, dans le texte en cause, a été donnée de la Convention de Berne, de la législation étrangère et de notre législation interne.

Après un préambule si inexact, on a pu parler à l'article 1^{er} d'«œuvre phonographique» et accorder au soi-disant auteur de cette œuvre originale ainsi qu'à la société phonographique qui procède à l'enregistrement de ladite œuvre, les mêmes droits que ceux dont bénéficie le compositeur conformément aux articles 19 et suivants de notre loi.

Une ordonnance du 27 avril 1944 avait suspendu l'application des textes en cause, à raison des difficultés qu'avait présentées cette application elle-même. Mais, le 24 avril 1945, ces textes ont été remis en vigueur.

Heureusement qu'entre temps des pourparlers ont été engagés entre fabricants de disques et auteurs, pourparlers auxquels j'ai pris part personnellement. Il me faut reconnaître que les fabricants de disques ont accepté d'emblée notre point de vue: ils consentent à ce que le nouveau droit à eux conféré soit non pas un *droit d'auteur*, mais un *droit sur la matrice originale (original record)*. Cette matrice originale, qui est considérée comme l'objet de ce dernier droit, fixe le son de façon durable et matérielle et les phonogrammes, disques ou tous autres dispositifs reproducteurs, réalisés ou réalisables, ne font que dériver de cette matrice originale au moyen d'opérations industrielles. Dans ces conditions, bien que reconnus et sauvegardés, les droits commerciaux des fabricants de disques ne pourront jamais être confondus ni mêlés avec le droit exclusif que possède l'auteur, et on évitera ainsi toute inter-

férence entre ces deux droits distincts.

Le groupe des fabricants de disques établis en Espagne et contrôlés par «Odéon Gramophone», et tous les représentants des grandes marques étrangères sont tombés d'accord pour adopter ce point de vue juridique et une rédaction correspondante des textes qui doivent réglementer la matière. Ceux-ci seront peut-être englobés à titre d'annexe dans la nouvelle législation concernant la propriété intellectuelle en général, législation que se charge actuellement d'élaborer une commission où siège une délégation de la Société générale des auteurs espagnols; cette délégation comprend trois membres et j'ai l'honneur d'en faire partie.

Dans le cas où la nouvelle législation ne pourrait être promulguée, nous nous sommes entendus avec les fabricants pour qu'un décret vienne remplacer les ordonnances de 1942 et institue un «*droit sur la matrice originale*», et nous ferons de concert les démarches nécessaires pour que soit adopté un texte établi d'un commun accord. Il est bien entendu que nous ne nous opposons pas à ce que les producteurs de disques bénéficient des sanctions tant judiciaires qu'administratives que la loi espagnole prévoit en faveur des auteurs, sanctions qui sont particulièrement efficaces.

JOSÉ FORNS,

docteur en droit,
membre de l'Académie royale des beaux-arts.

Suisse

Visite d'un éditeur britannique (1)

En février 1946, Sir Stanley Unwin, le grand éditeur londonien, est venu à Berne pour s'entretenir avec ses collègues suisses des relations entre la Grande-Bretagne et la Confédération helvétique dans le domaine de la librairie. M. Unwin, avec qui le Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques a le plaisir de correspondre de temps à autre, s'intéresse vivement aux échanges intellectuels de pays à pays: c'est un esprit cosmopolite dans le meilleur sens de cette expression. Au cours d'une réception qui lui fut offerte par les éditeurs bernois, et à laquelle prirent part notamment le Chef du Département fédéral (Ministère) de l'intérieur, M. le conseiller fédéral Philippe Etter et le Ministre de Grande-Bretagne en Suisse, M. Clifford Norton, le représentant des éditeurs britanniques prononça une allocution charmante d'humour et de simplicité, en même temps

(1) Voir *La Librairie suisse* du 28 février 1946.

que pleine d'aperçus ingénieux et de conseils utiles. L'exportation des livres devrait être facilitée le plus possible, notamment par l'abandon de toute taxe douanière. M. Unwin se déclare un partisan convaincu d'un complet libre échange en ce qui concerne les livres, doctrine qu'a toujours défendue le Congrès international des éditeurs dans ses diverses sessions, et qui, fait remarquable, a obtenu l'approbation unanime des ministres alliés de l'éducation nationale, réunis récemment à Londres. — Mais la question de beaucoup la plus importante aux yeux de M. Unwin est celle des *traductions*. Il serait très désirable que de nombreuses et bonnes traductions d'œuvres anglaises paraissent en Suisse et réciproquement. Ce serait là un des moyens les plus efficaces pour les deux pays d'apprendre à se connaître et à s'apprécier par le truchement de leurs interprètes les plus qualifiés. M. Unwin prêche depuis longtemps d'exemple: dans les trente dernières années, il a édité plus de versions anglaises d'œuvres étrangères que deux ou trois de ses confrères réunis. Son attitude en face du problème complexe des traductions mérite d'être notée avec reconnaissance: on peut la rapprocher de la réflexion d'André Gide qui disait un jour à M. Bernard Grasset: «L'État devrait astreindre tous les bons écrivains français à consacrer une part de leur temps à la traduction des grandes œuvres étrangères» (Bernard Grasset, *Les chemins de l'écriture*, 1942, p. 115). La doctrine du droit d'auteur a été bien inspirée en accordant aux traducteurs une entière protection pour leurs traductions, sans préjudice du droit de l'auteur original; mais cela ne suffit pas; il faut encore que les traducteurs qui, lorsqu'ils sont bons, sont d'authentiques artistes, soient mieux rémunérés.

Ce dernier point est d'une grande importance. Le nouveau directeur de la Bibliothèque nationale suisse, M. Pierre Bourgeois, s'en occupe fort opportunément dans *La Librairie suisse* du 31 mars 1946, p. 157. Comme MM. Unwin et Gide, il estime que la traduction est un art très délicat, mais qui se pratique souvent dans des conditions défavorables. Le traducteur met parfois plus de temps pour son travail de seconde main que l'auteur original pour son œuvre de première main. Et cependant, les honoraires de celui-ci dépasseront ceux de celui-là. S'il n'est pas toujours possible de payer entièrement le traducteur pour sa peine, il faudrait du moins s'y efforcer de façon constante.