

LE DROIT D'AUTEUR

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

PARAISSANT A BERNE LE 15 DE CHAQUE MOIS

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

UNION INTERNATIONALE: Renvoi de la Conférence de Bruxelles, p. 61.

LÉGISLATION INTÉRIEURE: ALLEMAGNE. Loi destinée à faciliter les comptes rendus cinématographiques, du 30 avril 1936, p. 61. — AUTRICHE. Loi concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques et les droits connexes, du 9 avril 1936 (première partie), p. 61.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: Les propositions, contre-propositions et observations présentées par les différentes Administrations, pour être soumises à la Conférence de Bruxelles (troisième article), p. 65. — Le droit d'auteur musical au Canada, p. 68.

BIBLIOGRAPHIE: Ouvrage nouveau (Paul Berthier), p. 72.

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale

RENOI DE LA CONFÉRENCE DE BRUXELLES

Le Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques a reçu de la Direction générale des Beaux-Arts, des Lettres et des Bibliothèques publiques de Belgique l'avis que le Gouvernement Royal belge, accédant au vœu du comité d'experts chargé d'étudier un projet de statut universel du droit d'auteur, avait décidé d'ajourner la Conférence diplomatique pour la révision de la Convention de Berne. Cette Conférence, qui devait primitivement s'ouvrir le 7 septembre 1936 à Bruxelles, est reportée à plus tard: elle aura lieu dès que les circonstances le permettront.

Dans sa lettre adressée au Bureau de l'Union, la Direction générale des Beaux-Arts, des Lettres et des Bibliothèques publiques ajoute ce qui suit:

Le Ministère belge des Affaires étrangères a fait connaître cette décision, par l'entremise de nos Agents diplomatiques, au moyen de deux circulaires, l'une destinée aux Gouvernements des États qui sont parties à l'Union de Berne, l'autre à ceux des pays non unionistes. Vu l'urgence, cette notification est faite par télégramme pour les pays d'outre-mer, sans préjudice, bien entendu, de la circulaire en question, qui leur apportera du fait une confirmation détaillée.

Les deux circulaires invoquent la résolution du 18 septembre 1935, par laquelle l'Assemblée de la Société des Nations avait chargé l'Institut international de coopération intellectuelle et l'Institut international de Rome pour l'unification du droit privé, l'un et l'autre organes de la Société des Nations, de

« préparer, par le rapprochement des Conventions de Berne et de La Havane, la conclusion d'un accord général propre à assurer, dans les deux continents, une protection efficace des œuvres intellectuelles », — résolution à la suite de laquelle les deux Instituts précités ont procédé à la constitution d'un comité d'experts qui, composé de spécialistes éminents représentant divers pays d'Europe et d'Amérique, membres de l'une ou l'autre des deux grandes Unions, a décidé à l'unanimité de proposer au Gouvernement belge d'ajourner la convocation de la Conférence de Bruxelles, de manière à le mettre en mesure de faire précéder celle-ci de la réunion, à Bruxelles, d'une Conférence universelle, qui serait distincte de la première, et qui aurait pour objectif l'établissement de l'accord général que préconise la Société des Nations.

Législation intérieure

ALLEMAGNE

LOI

DESTINÉE À FACILITER LES COMPTES RENDUS CINÉMATOGRAPHIQUES

(Du 30 avril 1936.)⁽¹⁾

Le Gouvernement du Reich a adopté la loi suivante qui est promulguée ci-après:

Les entreprises autorisées par la Chambre cinématographique du Reich à faire des comptes rendus cinématographiques des événements du jour ont la liberté, lorsqu'elles établissent de tels comptes rendus, de fixer aussi sur les bandes visuelles ou sonores des œuvres protégées par la législation sur le droit d'auteur, et qui deviennent perceptibles à

⁽¹⁾ Voir *Reichsgesetzblatt*, I^{re} partie, du 4 mai 1936, n° 46, p. 404.

la vue ou à l'ouïe, durant que se déroulent les événements enregistrés.

Les enregistrements peuvent être multipliés, mis en circulation et utilisés pour la présentation publique, lorsqu'il s'agit de procéder à des comptes rendus cinématographiques.

Berlin, le 30 avril 1936.

Le Führer et Chancelier du Reich:
ADOLF HITLER.

Le Ministre de la Justice du Reich:
D^r GÜRTNER.

Le Ministre de l'Éducation nationale et de la Propagande:
D^r GOEBBELS.

AUTRICHE

LOI

concernant

LE DROIT D'AUTEUR SUR LES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES ET LES DROITS CONNEXES

(Loi sur le droit d'auteur.)

(Du 9 avril 1936.)⁽¹⁾

L'Assemblée nationale a décidé:

CHAPITRE PREMIER

Le droit d'auteur sur ses œuvres littéraires et artistiques

I^{re} SECTION

L'ŒUVRE

Les œuvres littéraires et artistiques

§ 1^{er}. — Le terme « œuvre », dans le sens de la présente loi, comprend les créations intellectuelles de caractère per-

⁽¹⁾ Voir *Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Oesterreich*, n° 24, du 9 avril 1936.

sonnel, du domaine de la littérature, de la musique, des arts figuratifs et de la cinématographie.

L'œuvre, dans sa totalité et dans ses parties, jouit de la protection du droit d'auteur conformément à la présente loi.

Les œuvres littéraires

§ 2. — Les œuvres littéraires, dans le sens de la présente loi, comprennent :

- 1° toutes les œuvres dont le mode d'expression est la langue;
- 2° les œuvres scéniques dont le mode d'expression consiste en la mimique et en d'autres mouvements du corps (œuvres chorégraphiques et pantomimes);
- 3° les œuvres scientifiques ou didactiques constituées par des ouvrages figuratifs en surface ou en volume, pourvu qu'elles ne fassent pas partie des œuvres des arts figuratifs.

Les œuvres des arts figuratifs

§ 3. — Parmi les œuvres des arts figuratifs, dans le sens de la présente loi, sont aussi comprises les œuvres d'architecture et de l'art appliqué à l'industrie.

Ouvrages cinématographiques

§ 4. — Les termes «œuvres cinématographiques (films)» comprennent, au sens de la présente loi, les œuvres figuratives en mouvement, qui permettent de saisir les événements et l'action faisant l'objet de l'œuvre, soit par la vue seule, soit simultanément par la vue et l'ouïe, sans égard au procédé employé pour réaliser ou présenter l'œuvre.

Ouvrages de seconde main

§ 5. — (1) Les traductions et autres œuvres de seconde main sont protégées pour autant qu'elles sont des créations intellectuelles de caractère personnel, réalisées par le traducteur ou autre remanieur, sans préjudice du droit de l'auteur de l'œuvre ainsi transformée.

(2) Le fait de se baser sur une œuvre existante pour créer une autre œuvre n'implique pas création d'une œuvre de seconde main, si cette autre œuvre — comparée à celle qui a été utilisée — est une création indépendante nouvelle.

Recueils

§ 6. — Les recueils qui, par la réunion d'œuvres disparates en un ensemble homogène, constituent une création intellectuelle de caractère personnel sont protégés comme tels, sans préjudice des droits d'auteur existant sur les œuvres réunies.

Ouvrages libres

§ 7. — Les lois, ordonnances, mesures administratives d'application, publications officielles et décisions, ainsi que les œuvres officielles du genre de celles qui sont indiquées au § 2, chiffres 1 ou 3, et qui sont destinées exclusivement ou principalement à l'usage officiel, ne jouissent pas de la protection fondée sur le droit d'auteur.

Ouvrages publiés

§ 8. — L'œuvre est publiée quand elle est mise à la disposition du public avec le consentement de l'ayant droit.

Ouvrages édités

§ 9. — (1) L'œuvre est éditée quand elle est mise à la disposition du public avec le consentement de l'ayant droit, par le fait que des exemplaires de l'œuvre sont mis en vente ou en circulation.

(2) Les œuvres qui sont éditées le même jour à l'intérieur du pays et à l'étranger sont considérées comme éditées à l'intérieur du pays.

II^e SECTION

L'AUTEUR

§ 10. — (1) L'auteur d'une œuvre est celui qui l'a créée.

(2) Le terme «auteur» comprend, outre le créateur de l'œuvre, les personnes auxquelles le droit de l'auteur est dévolu après sa mort, si le contraire ne résulte pas de l'application de la disposition de l'alinéa 1.

Création de l'œuvre en commun par plusieurs

§ 11. — (1) Si plusieurs personnes ont créé en commun une œuvre, de telle sorte que le résultat de leur création constitue un ensemble indivisible, le droit d'auteur appartient en commun à tous les collaborateurs.

(2) Chacun des collaborateurs est en droit de poursuivre seul devant les tribunaux les atteintes au droit d'auteur. Les modifications de l'œuvre, et les actes de disposition visant celle-ci, ne sont permis qu'avec le consentement de tous les collaborateurs. Un collaborateur qui refuse son consentement sans motif suffisant peut être actionné par chacun des autres collaborateurs pour que ce consentement soit obtenu. Si le défendeur n'a pas son for ordinaire dans le pays, les tribunaux du premier arrondissement de Vienne sont compétents.

(3) La réunion d'ouvrages de genre différent — telle que celle d'une œuvre musicale et d'une œuvre littéraire ou

cinématographique — n'implique pas en elle-même une collaboration.

Présomption de la qualité d'auteur

§ 12. — (1) La personne indiquée comme auteur, en la manière usitée, sur les exemplaires d'une œuvre éditée ou sur l'original d'une œuvre des arts figuratifs est, jusqu'à preuve contraire, censée en être l'auteur (§ 10, al. 1) si l'indication donne son vrai nom ou un pseudonyme connu par l'usage, ou si cette indication consiste dans un signe connu d'artiste, dans le cas où il s'agit d'une œuvre des arts figuratifs.

(2) Il en est de même en ce qui concerne celui qui est indiqué comme auteur, en la manière visée par l'alinéa 1, à l'occasion d'une récitation, représentation ou présentation publique ou d'une radiodiffusion de l'œuvre, à moins que la présomption dont parle l'alinéa 1 ne soit en faveur d'une autre personne.

Ouvrages anonymes

§ 13. — Tant que l'auteur d'une œuvre éditée n'est pas indiqué d'une manière qui établit, conformément à l'article 12, la présomption d'auteur, le publicateur ou, lorsque celui-ci n'est pas indiqué sur les exemplaires, l'éditeur est censé être le mandataire chargé par l'auteur de faire valoir le droit d'auteur. Dans ce cas, le publicateur ou l'éditeur jouit aussi du droit de poursuivre en justice en son nom les atteintes au droit de l'auteur.

III^e SECTION

LE DROIT D'AUTEUR

1. Droit de disposer de l'œuvre

§ 14. — (1) L'auteur jouit — sous réserve des restrictions fixées par la loi — du droit exclusif de disposer de l'œuvre selon les modes qui lui sont réservés par les dispositions qui suivent (droit de disposition).

(2) L'auteur d'une traduction ou d'une autre œuvre de seconde main est en droit de disposer de celle-ci selon les modes qui lui sont réservés par la loi, en tant que l'auteur de l'œuvre originale lui a accordé le droit exclusif de traduire ou de transformer l'œuvre d'autre manière, ou une licence à cette fin.

(3) La communication du contenu d'une œuvre littéraire ou cinématographique est réservée à l'auteur aussi longtemps que l'œuvre ou le contenu essentiel de celle-ci n'est pas publié avec le consentement de l'auteur.

Droit de multiplication

§ 15. — (1) L'auteur jouit du droit exclusif de fabriquer des exemplaires de

l'œuvre — sans égard aux moyens de fabrication ou au nombre des exemplaires.

(2) Est notamment considéré comme une multiplication, l'enregistrement d'une récitation ou d'une exécution d'une œuvre par des instruments servant à la reproduction répétée pour la vue ou l'ouïe (appareils enregistreurs d'images ou de sons), tels que les films ou les disques.

(3) Sont assimilés à de tels appareils enregistreurs de sons, les appareils qui, sans enregistrer les sons, sont fabriqués par le perforage, l'estampage, l'apposition de pointes ou par tout autre procédé analogue (orgues de barbarie, boîtes à musique, etc.).

(4) Le droit de reproduire des plans et des croquis d'œuvres des arts figuratifs implique le droit d'exécuter l'œuvre d'après ces plans et croquis.

Droit de mettre en circulation les exemplaires

§ 16. — (1) L'auteur jouit du droit exclusif de mettre en circulation des exemplaires de l'œuvre. En vertu de ce droit, il est interdit, en dehors du consentement de l'auteur, d'offrir en vente des exemplaires ou de les mettre en circulation de toute autre manière qui les porte à la connaissance du public.

(2) Tant que l'œuvre n'est pas publiée, le droit de mettre en circulation des exemplaires implique aussi le droit exclusif de porter l'œuvre à la connaissance du public par l'affichage, la mise en devanture, l'exposition ou toute autre présentation analogue d'exemplaires.

(3) Une fois qu'un exemplaire de l'œuvre, après la mise en circulation, a été acquis par un tiers avec le consentement de l'ayant droit, le droit de mise en circulation ne s'applique plus à cet exemplaire; mais si le consentement n'a été accordé que pour un territoire déterminé, le droit de mettre en circulation, hors de ce territoire, les exemplaires qui y ont été répandus reste réservé.

(4) Les exemplaires d'œuvres artistiques figuratives, qui sont devenus des accessoires d'immeubles, ne sont pas soumis au droit de mise en circulation.

(5) Lorsque la présente loi emploie la formule « mettre les exemplaires d'une œuvre en circulation », cette expression vise uniquement la mise en circulation réservée à l'auteur par les alinéas 1 à 3 du présent article.

Droit de radiodiffusion

§ 17. — (1) L'auteur jouit du droit exclusif de radiodiffuser l'œuvre ou de la répandre d'une manière analogue.

(2) Est assimilée à la radiodiffusion la transmission de l'œuvre d'une manière analogue à la radiodiffusion, mais par fil, lorsque cette transmission part d'une station émettrice de l'intérieur du pays ou de l'étranger, à destination du public du pays. La retransmission des émissions radiodiffusées, lorsqu'elle est opérée par une station de rediffusion, n'est pas censée être une nouvelle radiodiffusion.

Droit de réciter, représenter, exécuter et présenter l'œuvre

§ 18. — (1) L'auteur jouit du droit exclusif de réciter et représenter publiquement une œuvre dont la langue est le mode d'expression, de représenter publiquement les œuvres mentionnées au paragraphe 2, chiffre 2, d'exécuter publiquement une œuvre musicale, de présenter publiquement une œuvre cinématographique et de présenter publiquement une œuvre des arts figuratifs au moyen d'appareils optiques.

(2) Pour l'application du présent article, il ne faut pas distinguer entre la récitation ou l'exécution directe, et celle qui se fait par l'entremise d'instruments enregistreurs d'images ou de sons.

(3) Est assimilée à la récitation, exécution, représentation ou présentation publique, la communication au public d'une œuvre radiodiffusée, communication faite par haut-parleur ou par un autre moyen technique, ainsi que la communication au public, par un tel procédé, de récitations, représentations, exécutions ou présentations d'une œuvre en dehors des locaux où elles ont eu lieu (théâtres, salles, places, jardins, etc.).

2. Protection des intérêts spirituels

Protection de la paternité de l'œuvre

§ 19. — (1) Si la paternité d'une œuvre est contestée ou si l'œuvre est attribuée à une autre personne qu'à son auteur, celui-ci est en droit de revendiquer sa paternité. Après sa mort, ce droit appartient aux personnes auxquelles le droit d'auteur est dévolu.

(2) Toute renonciation à ce droit demeure sans effet.

Désignation de l'auteur

§ 20. — (1) L'auteur jouit du droit de déterminer si et de quelle manière l'œuvre portera l'indication de l'auteur.

(2) Il est interdit d'indiquer l'auteur d'une œuvre de seconde main d'une façon qui ferait croire qu'il s'agit d'une œuvre originale.

(3) Il est interdit d'indiquer sur la copie d'une œuvre des arts figuratifs le nom de l'auteur d'une façon qui tendrait

à faire croire qu'il s'agit de l'œuvre originale.

Droit au respect

§ 21. — (1) Si une œuvre est utilisée ou reproduite d'une manière qui la rende accessible au public, ceux mêmes auxquels cette utilisation ou reproduction est concédée n'ont pas le droit d'apporter à l'œuvre, au titre ou à la désignation de l'auteur des abréviations, adjonctions ou autres modifications, à moins que l'auteur n'y consente ou que la loi ne les permette. Sont licites, en particulier, les modifications que l'auteur, conformément aux usages pratiqués de bonne foi dans le commerce, ne peut pas refuser à celui qui est en droit d'utiliser l'œuvre, notamment les modifications nécessitées par le mode et le but de l'utilisation autorisée.

(2) Pour l'exemplaire original d'une œuvre des arts figuratifs, les dispositions du précédent alinéa sont applicables même si cet exemplaire n'est pas utilisé d'une manière qui le rende accessible au public.

(3) L'autorisation de modifier l'œuvre d'une façon non spécifiée n'empêche pas l'auteur de s'opposer à des déformations, mutilations et autres modifications de l'œuvre qui compromettraient gravement ses intérêts spirituels.

3. Obligations incombant au possesseur d'un exemplaire de l'œuvre

§ 22. — Le possesseur d'un exemplaire de l'œuvre est tenu, sur demande, de rendre cet exemplaire accessible à l'auteur en tant que cela est nécessaire pour que celui-ci puisse reproduire l'œuvre; en ce faisant, l'auteur a le devoir de respecter équitablement les intérêts du possesseur. Le possesseur n'est pas obligé de se départir de l'œuvre au profit de l'auteur dans le but indiqué ci-dessus; de même, il n'a pas, à l'égard de l'auteur, l'obligation de veiller à la conservation de l'œuvre.

4. Transmission du droit d'auteur

§ 23. — (1) Le droit d'auteur passe aux héritiers; en exécution d'une disposition pour cause de mort, il peut aussi être transmis à un légataire.

(2) Le droit d'auteur d'un collaborateur passe aux autres collaborateurs, si la succession du premier n'est acceptée par personne et n'est pas non plus recueillie par l'État comme succession en deshérence. Il en sera de même si l'un des collaborateurs renonce à son droit d'auteur, en tant que cette renonciation porte effet.

(3) En dehors de ces cas, le droit d'auteur n'est pas transmissible.

(4) Si le droit d'auteur passe à plusieurs personnes, les dispositions prévues pour les œuvres créées en commun (§ 11) sont applicables par analogie.

5. Concession d'usage et droit à l'usage de l'œuvre

§ 24. — L'auteur est en droit de concéder à des tiers la faculté de faire usage de l'œuvre d'une ou de plusieurs des manières réservées à l'auteur par les paragraphes 14 à 18 (concession d'usage). Il peut de même concéder à un tiers le droit exclusif de cet usage (droit à l'usage de l'œuvre).

6. Restrictions des droits des créanciers en cas d'exécution forcée

§ 25. — (1) Le droit de disposer de l'œuvre n'est pas soumis à l'exécution forcée pour dettes.

(2) Les exemplaires de l'œuvre ne sont pas soumis à l'exécution forcée pour dettes, si, par la vente de ces exemplaires, le droit de mettre l'œuvre en circulation, appartenant à l'auteur ou à un tiers titulaire du droit d'usage, est atteint.

(3) L'alinéa 2 n'est pas applicable aux exemplaires qui, au moment de la saisie exécutoire, ont été mis en gage par celui qui est en droit de les mettre en circulation, ou avec son consentement.

(4) L'exécution forcée n'est pas entravée par le droit de mise en circulation, s'il s'agit d'exemplaires d'œuvres des arts figuratifs, que celui qui est investi de ce droit a préparés pour la vente.

(5) Les moyens destinés exclusivement à la reproduction de l'œuvre (tels que moules, planches, pierres, clichés, films, etc.), et appartenant à une personne investie du droit de reproduction, ne peuvent être soumis à l'exécution forcée que conjointement avec ce droit et comme annexe de celui-ci.

(6) Il en est de même des moyens destinés exclusivement à la présentation d'une œuvre cinématographique (films, etc.) appartenant à une personne investie du droit de présentation cinématographique.

IV^e SECTION

DROITS D'USAGE

§ 26. — Il appartiendra à la convention conclue entre l'auteur et l'usager de déterminer de quelle manière, par quels moyens et dans quelles limites dans l'espace et le temps, le titulaire du droit à l'usage (§ 24, seconde phrase) peut utiliser l'œuvre. Tant que le droit à l'usage porte ainsi ses effets, l'auteur lui-même est obligé de s'interdire l'usage de l'œuvre, tout comme une tierce personne,

sans préjudice toutefois de son droit de poursuivre en justice les atteintes portées au droit d'auteur. Dès que cette obligation est éteinte, le droit de disposer de l'œuvre reprend sa force antérieure.

Transmission du droit à l'usage de l'œuvre

§ 27. — (1) Le droit de faire usage de l'œuvre peut être transmis entre vifs et pour cause de mort.

(2) Le droit de faire usage de l'œuvre ne peut, dans la règle, être transmis séparément qu'avec le consentement de l'auteur. Ce consentement ne peut être refusé que pour des motifs graves. Il est censé accordé si l'auteur ne le refuse pas dans les deux mois consécutifs à la réception de l'avis écrit de celui qui est en droit de faire usage de l'œuvre, ou de celui auquel ce droit doit être transmis; l'avis doit mentionner expressément cette conséquence.

(3) Quiconque acquiert séparément le droit de faire usage de l'œuvre est tenu de remplir, en lieu et place du cédant, les obligations qui incombent à ce dernier en vertu du contrat conclu avec l'auteur. En ce qui concerne la rémunération due à l'auteur et l'indemnité que le cessionnaire sera tenu de payer à l'auteur en cas d'inexécution d'une obligation qui lui incombe en vertu du contrat, le cédant reste obligé envers l'auteur comme caution solidaire du cessionnaire.

(4) Les accords conclus entre le cédant et le cessionnaire sans le consentement de l'auteur, qui ne concorderaient pas avec la disposition de l'alinéa 3 et seraient préjudiciables à l'auteur, sont dépourvus d'effet à l'égard de l'auteur.

(5) L'obligation du cessionnaire d'indemniser l'auteur pour un dommage subi, du fait du cédant, avant la cession, est soumise aux dispositions du droit commun.

§ 28. — (1) Sauf convention contraire, le droit de faire usage de l'œuvre peut être transmis conjointement avec l'entreprise à laquelle il appartient, ou avec une branche de cette entreprise, sans que le consentement de l'auteur soit nécessaire.

(2) Si celui auquel le droit à l'usage de l'œuvre a été octroyé n'est pas obligé d'exercer son droit, et si aucun accord contraire n'a été conclu avec l'auteur, les prérogatives suivantes peuvent être cédées sans le consentement de l'auteur :

1° le droit de faire usage des œuvres dont la langue est le mode d'expression, et des œuvres mentionnées au § 2, chiffre 3, qui, ou bien ont été

créées sur commande du titulaire du droit d'usage et suivant son plan où sont indiqués le contenu de l'œuvre et la façon de traiter le sujet, ou bien ne servent que de travail auxiliaire ou accessoire pour une autre œuvre;

2° le droit de faire usage d'une œuvre des arts appliqués à l'industrie qui a été créée sur commande ou au service d'une entreprise industrielle et pour cette dernière.

Résiliation prématurée du contrat d'usage

§ 29. — (1) Si un droit d'usage n'est pas exercé du tout selon le but poursuivi, ou s'il l'est d'une manière si insuffisante que des intérêts importants de l'auteur s'en trouvent lésés, l'auteur, s'il n'est pas en faute, peut se départir du contrat en tant que celui-ci se rapporte au droit de faire usage de l'œuvre.

(2) La résiliation ne peut être déclarée qu'après expiration, sans résultat, d'un délai équitable imparti par l'auteur au titulaire du droit d'usage. Il n'est pas nécessaire d'impartir un tel délai si le titulaire du droit d'usage est dans l'impossibilité d'exercer sa prérogative, s'il refuse de l'exercer ou bien si l'octroi d'un délai met en danger les intérêts prédominants de l'auteur.

(3) Il n'est pas possible de renoncer par avance, et pour une période dépassant trois ans, au droit de se départir du contrat sur la base des motifs indiqués à l'alinéa 1. Dans cette période n'est pas compris le temps pendant lequel le titulaire du droit d'usage est empêché d'utiliser l'œuvre en raison de circonstances qui sont le fait de l'auteur.

(4) La résiliation du contrat déclarée par l'auteur ne peut plus être contestée, si le titulaire du droit d'usage ne s'y oppose pas dans les 14 jours consécutifs à la réception de la déclaration émanant de l'auteur.

§ 30. — (1) Les dispositions du § 29 ne sont applicables aux droits d'usage visés par le § 28, alinéa 2, chiffres 1 et 2, que si le titulaire du droit d'usage est tenu d'exercer son droit.

(2) Les dispositions de l'article 29 ne touchent pas les droits appartenant à l'auteur, en vertu du contrat ou de la loi, de résilier le contrat pour d'autres motifs, de se départir du contrat, ou d'en exiger l'exécution, ainsi que des dommages-intérêts pour cause d'inexécution.

Droit de faire usage des œuvres futures

§ 31. — (1) Il peut aussi être disposé valablement par avance d'œuvres encore à créer.

(2) Si l'auteur a assumé l'obligation d'octroyer des droits d'usage pour toutes les œuvres, ou pour des œuvres désignées seulement génériquement, qu'il créera sa vie durant ou pendant une période dépassant cinq ans, chacune des parties contractantes peut dénoncer le contrat dès que cinq ans se sont écoulés depuis sa conclusion. Il ne peut être renoncé par avance au droit de dénonciation. Le délai de dénonciation est de 3 mois si le contrat ne prévoit pas un délai plus court. Ensuite de la dénonciation, le contrat ne prend fin que pour les œuvres qui ne sont pas encore terminées au moment de l'expiration du délai de dénonciation.

(3) La disposition de l'alinéa 2 ne porte pas atteinte à d'autres droits de résilier le contrat.

Faillite et concordat

§ 32. — (1) Si un tiers auquel l'auteur a accordé le droit exclusif de multiplier l'œuvre et de la mettre en circulation est soumis à la procédure concordataire ou est déclaré en faillite, l'application des dispositions qui, en matière de concordat et de faillite, se rapportent aux contrats bilatéraux non encore exécutés, n'est pas exclue par le fait que l'auteur a remis au titulaire du droit d'usage, dès avant l'ouverture de la procédure concordataire ou de la faillite, l'exemplaire destiné à la multiplication.

(2) Si au moment de l'ouverture de la procédure concordataire ou de la faillite, la multiplication de l'œuvre n'est pas encore commencée, l'auteur peut se départir du contrat. Le commissaire du concordat ou de la faillite fixera, sur demande du débiteur ou de l'administrateur de la masse, un délai après l'expiration duquel l'auteur ne pourra plus se départir du contrat. (A suivre.)

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LES PROPOSITIONS, CONTRE-PROPOSITIONS ET OBSERVATIONS

présentées par différentes Administrations, pour être soumises à la Conférence de Bruxelles

(Troisième article)⁽¹⁾

Article 7. Durée

Ni la Suède ni la Suisse n'ont protesté, dans leurs mémoires, contre la suppression

(1) Voir *Droit d'Auteur* des 15 avril et 15 mai 1936, p. 37 et 50.

sion de l'alinéa 2. Pouvons-nous en conclure qu'elles acceptent la durée normale du droit d'auteur (50 ans *post mortem*), ce qui constituerait un grand progrès, après que l'Allemagne et l'Autriche ont donné l'exemple. La Bulgarie, Haïti, le Japon et le Siam ne s'opposent pas à Bruxelles, nous l'espérons, à cette unification, la plus anciennement souhaitée de toutes. Nous constatons avec une satisfaction particulière que la Grande-Bretagne renonce à maintenir sa seconde période de protection, avec un régime de licence légale pour les livres. Cette généreuse concession britannique contribuera beaucoup au résultat souhaité : sans elle, l'unification était une fois de plus vouée à l'échec. Nous renonçons dès lors avec plaisir à notre proposition pour l'alinéa 3, où chacun pouvait voir une échappatoire, et suggérée pour le cas où la Grande-Bretagne maintiendrait le caractère particulier de sa législation. Le Gouvernement belge se ralliera certainement volontiers à la suppression dudit alinéa, contre lequel la France et la Pologne ont déjà formulé des objections dans leurs contre-propositions.

S'agissant des *délais spéciaux*, il y a déjà maintenant un si grand nombre de propositions que toute modification du texte actuel paraît compromise, puisque le consentement unanime des contractants serait nécessaire. Pour les photographies, le Danemark désire conserver son délai de dix ans; la Grande-Bretagne propose cinquante ans à partir de la confection du négatif original, l'Italie vingt ans à dater de la création (que les photographies aient été publiées ou non). La France voudrait fixer en principe le délai de cinquante ans *post mortem*, mais laisser les pays libres d'en adopter un autre, ce qui équivaut pratiquement au *statu quo*. — Pour les œuvres pseudonymes, la France propose le délai normal (cinquante ans *post mortem*), lorsque le pseudonyme ne laisse aucun doute sur la personnalité de l'auteur. Cette intéressante proposition n'a guère de chance d'être acceptée, parce que de nombreuses lois nationales lui sont contraires. Ces lois considèrent qu'il est avantageux pour les usagers de pouvoir toujours trancher aisément et sans hésiter la question de savoir si une œuvre est tombée dans le domaine public ou non, et elles ne veulent pas, pour ce motif, que la solution puisse dépendre de la plus ou moins grande notoriété de l'auteur (et dans quels milieux : chez les lettrés ou dans le grand public?). La

Grande-Bretagne (voir le rapport du comité britannique, p. 17) voudrait même protéger les œuvres anonymes et pseudonymes pendant toute la durée du délai normal de cinquante ans *post mortem*. — Les conceptions des divers pays varient aussi beaucoup au sujet des œuvres qui sont censées composées par des personnes juridiques. On ne voit pas se former en la matière une *communis opinio* tant soit peu claire, en sorte que toute tentative d'unification paraît condamnée par avance. La Grande-Bretagne et l'Autriche ne veulent pas de délai spécial : la Grande-Bretagne consentirait tout au plus à accepter une durée particulière pour les œuvres publiées par les départements gouvernementaux et les universités (rapport du comité britannique, p. 19). L'Autriche entend appliquer la règle des œuvres anonymes et pseudonymes aux œuvres publiées par des personnes juridiques et qui ne sont pas munies du vrai nom de l'auteur. L'Allemagne ne veut retenir comme auteurs possibles d'une œuvre littéraire ou artistique que certaines personnes morales : l'État, une corporation de droit public, une académie, une université, une société savante ou une organisation similaire, et accorder à ces organismes une protection de cinquante ans *post publicationem*, délai que les pays contractants ne seraient d'ailleurs pas tenus d'observer. La France voudrait instituer le même délai, avec les mêmes possibilités de dérogation, non seulement pour les personnes juridiques du droit public, mais aussi pour les autres organismes ayant un but non lucratif. Si nous devions résoudre le problème uniquement selon la logique, nous adopterions le point de vue de l'Autriche et de la Grande-Bretagne. Mais la Conférence de Bruxelles devra tenir compte du fait que de nombreuses lois nationales prévoient des délais spéciaux pour les œuvres publiées par des personnes juridiques, délais auxquels elles ne voudront pas renoncer, et qu'au surplus l'accord n'existe pas sur le sens à attribuer en la circonstance à l'expression « personne juridique ». — Quant aux œuvres posthumes, l'Allemagne et la France proposent de les protéger pendant la durée normale, mais au moins pendant dix ans *post publicationem* (formule allemande), tandis que la formule française consiste à prévoir une prolongation de dix ans lorsque la publication a lieu au cours des dix dernières années du délai normal. Il faut craindre, ici aussi, que l'unification ne soit impossible, vu la diversité des

lois nationales. Toutefois, la Grande-Bretagne se déclare disposée à accepter la solution française, si cette dernière rencontre l'approbation générale (voir rapport du comité, p. 19). Il y a là, de la part du Gouvernement britannique, une concession réjouissante. — Pour les *œuvres cinématographiques*, la Grande-Bretagne propose une protection de cinquante années à partir de la mise en vente ou de la présentation publique, étant entendu que le film est protégé dès la date de la confection du négatif original, ou de tout autre dispositif similaire à l'aide duquel l'œuvre a été directement ou indirectement confectionnée. L'Italie est hostile à la solution du programme (réserve de la législation nationale) sans dire ce qu'elle désire. Si l'on ne prévoit pas la possibilité d'un délai spécial pour les œuvres cinématographiques, les pays qui ont un tel délai pour cette catégorie d'ouvrages rejettent simplement l'unification du délai normal et principal, et un grand progrès du droit conventionnel sera de la sorte voué à l'échec. Cette remarque s'applique aussi à la résistance que la Grande-Bretagne, l'Italie et la Pologne opposent au délai spécial autorisé pour les œuvres des arts appliqués. Signalons enfin que la Grande-Bretagne propose pour les *dessins typographiés* (voir plus haut, sous article 2) le même délai que pour les œuvres cinématographiques, — et pour les *enregistrements phonographiques* (voir plus bas sous article 13) une protection de cinquante ans à partir de la confection de la matrice originale ou de tout autre dispositif à l'aide duquel ces instruments sont directement ou indirectement confectionnés.

Article 7^{bis}. Durée de protection des œuvres composées en collaboration

La France voudrait essayer ici d'arriver à l'unification en biffant les alinéas 2 et 3 actuels, réforme certes très souhaitable, mais qui risque de se heurter à l'opposition des pays où un autre régime que celui de l'alinéa 1 est en vigueur. Heureusement que la Grande-Bretagne se déclare disposée à accepter l'unification si tous les autres pays y consentent également, et à modifier sa loi en conséquence (rapport du comité britannique, p. 20). Cette attitude conciliante et libérale nous réjouit vivement.

Article 8. Droit de traduction

L'Autriche propose de mentionner à l'article 8 non seulement les traductions, mais toutes les autres transformations

que l'œuvre peut subir et de soumettre ces reproductions modifiées à une même règle juridique. C'est là une vue très juste si l'on s'inspire de la logique. La règle proposée par le programme pour l'article 12, alinéa 1, et d'après laquelle l'auteur jouit des droits de la Convention non seulement pour ses ouvrages originaux, mais aussi pour les transformations de ces ouvrages (telles que les traductions, les adaptations, etc.), et cela pendant la durée du droit sur l'œuvre originale, cette règle est transférée par l'Autriche à l'article 8, et permettrait de laisser tomber l'alinéa 2 de l'article 11, où le droit de représenter les traductions d'œuvres dramatiques et dramatico-musicales est réservé de la même manière.

Au sujet de la traduction des lois (alinéa 2, proposé par le programme), l'Autriche et la France observent avec raison qu'il s'agit là d'une limitation apportée à la protection des traductions plutôt que d'une restriction visant le droit de traduction de l'auteur original. Cette restriction découle déjà de l'adjonction proposée par l'Allemagne et l'Autriche à l'alinéa 1 de l'article 2^{bis}, combinée avec la rédaction proposée par l'Autriche pour l'alinéa 1 de l'article 8. Au surplus, les auteurs des œuvres originales en cause (lois, décrets, etc.) sont des fonctionnaires publics, qui, de toute façon, ne recevraient pas l'autorisation d'utiliser à des fins privées les originaux appartenant à l'État. La seule question de quelque importance est donc celle de savoir si un particulier, traducteur d'une loi, acquiert un droit d'auteur sur sa traduction; le programme, pour des raisons tirées de l'intérêt public, répond négativement, tandis que l'Autriche et la Pologne sont d'avis contraire. L'Autriche remarque que la solution négative impliquerait aussi le refus de protéger le traducteur d'une œuvre tombée dans le domaine public. Nous ne croyons pas que cette conclusion soit juste, parce que dans le cas invoqué par l'Administration autrichienne aucun intérêt public n'est en jeu. Un État possédant plusieurs langues officielles — la Suisse par exemple — n'accepterait pas qu'un particulier qui traduirait en français un projet de loi rédigé en allemand prétendît pour cette traduction à un monopole de nature à gêner l'État dans la rédaction de la version française officielle. La France présente un texte qui exprime l'idée du programme mieux que ne le fait le programme lui-même. Nous nous rallions par conséquent à la proposition française *ad* article 8, alinéa 2.

Le droit de reproduction

L'Autriche fait une proposition tout à fait digne d'attention. Elle suggère de consacrer *jure conventionis* le droit de reproduction, c'est-à-dire le droit d'éditer l'œuvre en une pluralité d'exemplaires. De fait, il est paradoxal que ce droit, qui est le plus important de tous les droits de l'auteur, ne soit pas mentionné dans la Convention, alors que l'article 10 prévoit les restrictions pouvant être apportées à ce droit, et que l'article 8 traite du droit de traduction, soit du droit de reproduire l'œuvre sous une forme transformée. Sans doute, la proposition autrichienne est-elle dépourvue de toute portée matérielle quant à l'unification du droit, attendu que la Convention devra toujours autoriser les pays contractants à conserver les limitations du droit de reproduction qu'ils jugent indispensables. La situation actuelle ne serait donc pas modifiée. L'Autriche motive sa proposition par des arguments d'ordre systématique : la reconnaissance du droit de reproduction par la Convention permettrait de supprimer le texte actuel de l'article 10, ce qui entraînerait un avantage au point de vue de la clarté. En effet, l'article 10 risque d'être mal interprété en ce sens qu'on pourrait le considérer comme l'unique droit d'emprunt admis par la Convention, tandis que cette dernière ne défend pas aux lois nationales d'apporter au droit de reproduction d'autres restrictions. De même, l'obligation d'indiquer la source des citations et emprunts — obligation prévue par le programme — peut conduire à la conclusion fautive que les emprunts licites non énumérés par l'article 10 ne doivent pas porter cette indication. Or, les lois nationales peuvent naturellement prescrire la mention de la source pour tous les emprunts licites. Il est difficile de contester la justesse de ces remarques. — En outre, la proposition autrichienne prévoit un traitement spécial en faveur de l'exécution des plans et esquisses pour une œuvre d'architecture ou pour une autre œuvre des arts figuratifs, et en faveur de la réédification d'une œuvre architecturale déjà édiflée, qui ne pourront jamais avoir lieu sans l'autorisation de l'auteur. Mais plusieurs lois autorisent la libre reproduction photographique des œuvres architecturales se trouvant à demeure sur les voies et places publiques et, en général, la reproduction des œuvres des arts figuratifs, en sorte que la proposition risque de n'être pas unanimement approuvée.

Article 9. Protection du contenu des périodiques

Une série de pays : la *Finlande*, la *Grande-Bretagne*, l'*Italie*, la *Norvège*, les *Pays-Bas*, la *Pologne*, la *Suède* repoussent la proposition du programme relative à la suppression de la faculté d'emprunt admise par l'alinéa 2. Une modification du texte actuel de l'article 9 paraît donc impossible. La *France* voudrait protéger inconditionnellement les articles d'actualité de discussion économique, politique ou religieuse, si le nom de l'auteur, ou le pseudonyme ne laissant aucun doute sur sa personnalité, est suffisamment indiqué. Dans le cas contraire, l'article pourrait être reproduit à défaut d'une mention de réserve, et la représentation de l'auteur anonyme par l'éditeur du journal ne serait pas admise. Donc l'article 15, alinéa 2, deviendrait inapplicable en l'espèce. Pourquoi ? Le Gouvernement français ne le dit pas. Si cette proposition passait, l'article non signé serait pratiquement privé de protection ; l'action tendant à obtenir l'indication de la source, ou l'action dirigée contre celui qui aurait reproduit un article en dépit de la mention de réserve, ne pourraient être intentées que si l'identité de l'auteur est établie, preuve difficile à faire dans une entreprise journalistique. Ou bien le Gouvernement français entendrait-il refuser en toute circonstance la protection à l'article non signé ? Si oui, cette solution ne serait évidemment pas acceptable pour les pays où les articles de journaux paraissent en général sans nom d'auteur. L'*Autriche* ne voudrait autoriser la reproduction des articles d'actualité de discussion politique, économique ou religieuse par la presse que sous forme de brèves citations dans les revues contenant un aperçu de l'opinion publique. La *Grande-Bretagne* approuve le programme, bien que plusieurs journaux influents, la *British Broadcasting Corporation* et l'*Agence Reuters Ltd.* aient plaidé pour le *statu quo* (rapport du comité britannique, p. 21).

Article 9^{bis} (nouveau). Droit de disposition de l'auteur, en ce qui concerne les articles publiés dans les périodiques

Le comité départemental britannique (voir son rapport, p. 22) propose de repousser l'article 9^{bis} (nouveau) contenu dans le programme, article qui rencontre l'opposition des propriétaires de journaux britanniques, de la société des auteurs et de l'institut des journalistes. On fait valoir que si le journaliste est l'employé de l'éditeur du journal, il doit

s'abstenir de tout acte dommageable pour son employeur et que, s'il n'est pas un employé, son droit d'auteur indépendant peut être limité seulement par contrat. La société des auteurs et l'institut des journalistes proposent qu'*in dubio* l'autorisation vaille uniquement pour une seule publication dans le journal et pour rien de plus. Mais le comité départemental ne recommande pas cette solution, afin de ne pas laisser croire que le journaliste serait fondé à publier également ses articles dans des feuilles concurrentes. Cette considération nous semble précisément de nature à justifier la proposition du programme. L'*Autriche*, la *Finlande*, la *Norvège*, les *Pays-Bas*, la *Suède* sont également hostiles à l'article 9^{bis} nouveau. L'*Italie* propose d'obliger le journaliste, si celui-ci reproduit ailleurs ou utilise d'autre manière ses articles, à indiquer le périodique où il les a publiés pour la première fois. Ce serait là une limitation très sensible apportée au droit d'auteur du journaliste, et qu'on aurait souvent de la peine à faire observer dans d'autres exploitations. La *Pologne* propose de réserver aux pays unionistes le droit de prendre des mesures tendant à ce que l'exploitation ultérieure ne fasse pas concurrence au périodique de la première publication.

Article 10. Emprunts licites

A côté de la proposition de l'*Autriche*, dont nous avons déjà parlé à propos de l'article 8, nous n'avons à mentionner qu'une proposition française concernant le droit de citation des journaux et des revues qu'il s'agirait de régler par une disposition conventionnelle, afin de rendre possible les « revues de la presse ». Nous n'y voyons aucun inconvénient. Le droit de citation dont il est question dans les lois nationales ne s'applique pas à ces résumés sommaires d'un ensemble d'articles, et la proposition française se justifie par conséquent fort bien : elle est analogue à celle que fait l'*Autriche* pour l'article 9 (éventuellement 10 [nouveau texte] si l'article 9 doit consacrer le droit de reproduction). La *France* propose en outre de ne pas réserver les législations nationales uniquement en matière d'emprunts didactiques et scientifiques (publications destinées à l'enseignement ou ayant un caractère scientifique, et chrestomathies), comme le fait le texte actuel, mais de prévoir aussi les emprunts au profit des œuvres de critique ou de polémique, étant entendu que les citations devront être de peu d'étendue. Dans les anthologies et chrestoma-

thies, des extraits (apparemment plus considérables) d'œuvres littéraires et artistiques pourront être reproduits, mais moyennant paiement d'une redevance équitable. Cette dernière proposition n'a pas de chances d'être acceptée, on a pu s'en rendre compte à la Conférence de Rome. Plusieurs pays tiennent à la gratuité des emprunts pour les manuels scolaires et les chrestomathies. La proposition française omet, d'autre part, de prévoir les emprunts portant sur des œuvres artistiques. Or, on tient généralement à autoriser la libre reproduction de telles œuvres dans les manuels d'histoire, pour en illustrer le texte.

Article 11. Droit de représentation et d'exécution

L'attitude des divers pays unionistes en face du droit de représentation et d'exécution et des procédés modernes de diffusion (radio, disques phonographiques, cinématographe) montre qu'il existe deux camps bien tranchés, qui ne permettent guère d'escompter une entente sur le terrain international. Certains pays sont férus d'un individualisme rigoureux et considèrent le monopole complet de l'auteur comme une chose toute naturelle. Il y a là pour eux une sorte de droit naturel et ils se refusent à introduire dans la Convention la moindre exception ou limitation qui viendrait diminuer le droit exclusif. D'autres pays, au contraire, ont des conceptions plus collectivistes ou sociales : ils ne consentent à accorder à l'auteur qu'un droit grevé des servitudes qui leur semblent indispensables dans l'intérêt du public. Celui-ci, dans toute une série de cas, devrait même pouvoir utiliser gratuitement les œuvres littéraires et artistiques. C'est la négation du monopole. Entre ces deux manières de voir, le fossé est si profond qu'une entente paraît bien improbable. Nous fondant sur les lois de la majorité des pays unionistes, nous avons, dans notre avant-projet, jugé nécessaire d'autoriser certaines exceptions spécifiées, pour le cas où le droit exclusif serait reconnu par la Convention. Cette proposition a rencontré une vive résistance dès qu'elle a été connue des milieux intéressés. Elle a été combattue d'emblée, et de la façon la plus vive, par la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs, et ensuite par le comité gouvernemental belge institué pour préparer le programme de la Conférence. En conséquence, ce dernier ne contient aucune clause relative aux limitations du droit de représentation et d'exécution. Nous

avons, à vrai dire, fait observer que, sans ces tempéraments, la réforme tendant à conférer aux auteurs un droit exclusif dans le domaine de la représentation et de l'exécution risquait de ne pas aboutir. Cet échec probable a été envisagé comme un moins grand mal que notre proposition de tolérer certaines restrictions dont le droit exclusif conventionnel pourrait être frappé en vertu des lois nationales. Cette intransigeance est regrettable. En effet, les exceptions prévues par les législations intérieures subsisteront de toute façon, et la garantie d'un monopole consacré par la Convention (même avec certaines limitations possibles) était de nature à empêcher certaines attaques contre le droit d'auteur (comme le *bill* musical anglais de l'année 1929, voir *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1930, p. 5, 2^e col., et d'autres projets du même genre). La réserve en faveur des exceptions prévues par les législations nationales est maintenant proposée par l'Allemagne, l'Autriche et la Pologne, dans leurs contre-propositions. Les *pays nordiques*, en revanche, voudraient limiter cette réserve elle-même aux représentations et exécutions organisées en dehors de tout but de lucre, soit pour soutenir une œuvre charitable, soit dans un dessein d'enseignement, d'information ou de recueillement populaires, soit à l'occasion de fêtes ou de réunions populaires. Pour bien intentionnée que soit la proposition, elle n'en est pas moins irréalisable, parce qu'elle va trop loin pour les uns et qu'elle ne couvre pas toutes les exceptions admises dans les lois des autres. Ainsi, on ne se préoccupe pas de savoir si les exécutants qui participent à un concert de bienfaisance reçoivent ou non une rémunération. Or, cette question a son importance dans certaines lois internes. Les critères choisis par les législateurs nationaux, pour décider de la liberté d'une représentation ou d'une exécution, sont tellement variés qu'on ne peut pas songer ici à une solution uniforme. La Grande-Bretagne voudrait réserver à chaque pays le droit de prendre des mesures pour combattre les abus pouvant résulter du monopole des sociétés de perception des droits d'exécution et de représentation, lorsque la société possède un répertoire si considérable qu'elle est en mesure d'imposer des taxes ou autres conditions exagérées pour l'autorisation d'exécuter ou de représenter les œuvres, ou qu'elle refuse indûment une telle autorisation. Mais de pareilles mesures ne devront jamais empêcher qu'une rémunéra-

tion équitable ne soit accordée, dont le montant sera fixé par l'autorité compétente du pays, si les parties ne parviennent pas à s'entendre. Il découle du rapport du comité britannique que si cette proposition n'est pas acceptée, la Grande-Bretagne s'opposera à la reconnaissance du droit exclusif. La Suisse propose d'emblée de repousser la proposition du programme et de maintenir l'article 11 tel quel. Les *Pays-Bas* se contentent de demander que chaque pays ait le droit de soumettre la gestion des sociétés de perception à certaines restrictions pouvant d'ailleurs dépasser, le cas échéant, les simples mesures de défense contre l'abus du droit. Comme la France et la Belgique n'accepteront sans doute pas de telles réserves, il n'est guère possible d'escompter un accord. Notons encore que les *Pays-Bas* et les *pays nordiques* désirent supprimer de la proposition du programme, à l'alinéa 1, les mots « la transmission publique par téléphone ou tout autre moyen analogue, de la représentation et de l'exécution de leurs œuvres », parce qu'ils ne veulent pas introduire dans la Convention des distinctions fondées sur des critères purement techniques. Les *pays nordiques* proposent en outre de mentionner le droit de récitation publique non pas dans un article spécial et nouveau (art. 11^{ter}), comme le fait le programme, mais conjointement avec le droit de représentation et d'exécution, attendu qu'il doit être soumis aux mêmes restrictions que ce dernier droit. Mais c'est justement cette conséquence que nous voulions éviter, en prévoyant un article séparé pour le droit de récitation. Les *pays nordiques* demandent, nous l'avons vu, que les mots « la transmission publique par téléphone » soient biffés. Cette notion, disent-ils, rentre dans celles de la représentation et de l'exécution publiques. Ils estiment que la juxtaposition des deux droits (de représentation et d'exécution d'une part, de transmission téléphonique d'autre part) n'autorise aucune présomption en faveur d'une interprétation déterminée des contrats. Or, le programme voulait précisément établir une présomption pour empêcher que les auteurs n'obtiennent plus rien pour la transmission téléphonique s'ils ont été rémunérés une première fois pour la représentation ou l'exécution. En repoussant notre proposition, on veut naturellement priver les auteurs de ce gain supplémentaire et l'on allègue pour cela que la diffusion téléphonique rentre dans la représentation ou l'exécution, raisonnement qui

conduit à une très regrettable méconnaissance des intérêts légitimes des auteurs. Si la Convention obligeait les États à sanctionner deux droits distincts, il ne serait pas possible d'admettre que la redevance payée pour l'un d'eux englobe aussi l'autre. Les *pays nordiques* ont encore fait remarquer qu'à leur avis chaque pays était libre d'édicter des prescriptions contre les abus du monopole, sur les tarifs applicables en matière de représentation et d'exécution, ainsi que sur la surveillance des sociétés de perception. Si cette dernière remarque est juste, nous ne saurions pourtant considérer comme une chose allant de soi qu'un État édicte à l'encontre du droit exclusif, c'est-à-dire monopolisateur de l'auteur, une réglementation des redevances, si cette dernière n'a pas été expressément réservée.

LE DROIT D'AUTEUR MUSICAL AU CANADA

La protection du droit d'auteur musical au Canada donne lieu, depuis de longues années, à des plaintes très vives de la part des auteurs et compositeurs organisés en société. A propos de la loi canadienne du 11 juin 1931, qui modifie le *copyright Act* de 1921, nous avons déjà appelé l'attention sur les restrictions inquiétantes apportées par le pouvoir législatif au régime du droit d'auteur, restrictions qui vont beaucoup plus loin que celles des autres pays dans le même domaine (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1932, p. 5), et dont l'une nous paraissait nettement contraire à la Convention (obligation imposée aux sociétés de perception de déposer leur répertoire, sous peine de ne pas pouvoir poursuivre devant les tribunaux les atteintes portées au droit d'auteur afférent à des œuvres non déposées). Or, nous apprenons maintenant que de nouvelles prescriptions se préparent qui tendent à limiter encore davantage le droit d'auteur. A la demande de plusieurs associations importantes d'usagers de compositions musicales (cinéma, radio, théâtre, hôtels, restaurants), le Gouvernement a nommé une commission d'enquête dont le rapporteur, M. le juge James Parker, a présenté, le 29 octobre 1935, un important mémoire où il traite des mesures à prendre. Les conclusions auxquelles aboutit M. Parker sont très défavorables aux auteurs, et les associations d'usagers chantent déjà victoire dans des publications dont l'une (qui nous a été communiquée en copie) célèbre le rapport

Parker comme « une victoire de l'industrie récréative envisagée dans ses différentes branches, et un coup dur porté aux organisations d'auteurs », et prédit qu'avant la fin de l'année la principale réforme demandée par le rapporteur sera législativement réalisée. L'organisation canadienne des auteurs a répondu au rapport Parker par un mémoire détaillé, et nous sommes en mesure de mettre en regard des critiques faites les réponses données.

C'est la *Canadian Performing Right Society Limited* qui fait valoir, au Canada, les droits d'auteur musicaux, soit les « petits droits ». Elle a été créée par la *Performing Right Society* à Londres (P. R. S.) et par l'*American Society of Composers authors and publishers* (A. S. C. A. P.), qui sont l'une et l'autre en possession de presque toutes les parts sociales de la société canadienne. Les auteurs canadiens autochtones ne sont pas membres de ladite société et, se trouvant privés d'une organisation propre, n'ont pas le moyen de faire valoir personnellement leurs droits d'exécution. La P. R. S. observe à ce propos qu'avant la fondation de la société canadienne on avait vivement poussé les auteurs canadiens à constituer et à administrer eux-mêmes la société de perception; la fondation, par les soins de la société anglaise, est une conséquence de leur refus. La société canadienne prétend que les auteurs canadiens avaient espéré recevoir des rémunérations spéciales et ne voulaient pas se contenter du profit moyen dont l'appartenance à la société les eût fait bénéficier. Il est regrettable que justement les auteurs canadiens ne fassent pas partie de la société et n'organisent pas eux-mêmes la perception, à l'instar de ce qui se passe dans d'autres pays. Cette exclusion prive la société d'un appui sérieux auprès des autorités canadiennes: ce ne sont jamais que les intérêts d'auteurs étrangers qui entrent en considération.

La société canadienne administre presque tout le répertoire mondial de la musique récréative, attendu qu'elle ne représente pas seulement les membres des sociétés britannique et américaine, mais aussi d'autres auteurs qui ont confié l'exercice de leurs droits à ces sociétés. Les compositions de musique jouées en 1934 au Canada provenaient, à raison de 80 %, du répertoire de l'A. S. C. A. P. et à raison de 20 % de celui de la P. R. S. Dès l'instant où tous les droits d'exécution qui ont une importance pratique sont réunis dans une seule main, cette

concentration met naturellement, et d'une manière très marquée, les usagers de la musique sous la dépendance de la société qui fixe les conditions auxquelles les exécutions musicales sont autorisées. Le rapport Parker compare le monopole ainsi réalisé aux trusts constitués dans d'autres domaines (taxes de transport, de téléphone, etc.), où l'État a pris des mesures limitant la libre fixation des redevances. Si la société de perception pouvait continuer à arrêter le montant des droits d'auteur sans le moindre contrôle officiel, il deviendrait possible de priver le public de toute audition musicale. A quoi la société des auteurs répond, non sans pertinence, que son propre intérêt la dissuadera suffisamment d'élever les taxes jusqu'à rendre celles-ci prohibitives. En définitive, tout le débat tourne autour de la question de savoir s'il est prouvé, oui ou non, que la société a exagérément majoré ses taxes, car l'intervention officielle dans la fixation des tarifs, selon le vœu des usagers, ne peut naturellement se justifier que si le détenteur du monopole se livre à un abus manifeste de sa puissance. Il est donc indispensable d'examiner les tarifs appliqués par la société canadienne.

S'agissant de la projection-exécution des *films sonores*, la société canadienne a demandé une redevance, conformément à la pratique suivie aussi dans d'autres pays, en invoquant son droit de contrôle sur toute exécution publique des œuvres de son répertoire, donc également sur l'exécution de la musique incorporée à un film. Les théâtres cinématographiques n'ont pas admis ce point de vue, attendu qu'ils étaient déjà tenus de payer aux loueurs de films une taxe additionnelle pour les bandes sonores, et que la redevance exigée par la société des auteurs leur paraissait dès lors faire double emploi avec ledit tarif surélevé. M. Parker, dans son rapport, craint visiblement que les théâtres cinématographiques ne subissent un préjudice en la circonstance. Il concède à la vérité que la nature de cette taxe additionnelle (dite de sonorisation) demeure obscure, mais il admet néanmoins qu'elle profite en partie tout moins aux éditeurs de musique, membres de la société anglaise P. R. S. et qui appartiennent également au *Sound Film Music Bureau*, lequel bureau perçoit une taxe pour l'adaptation de la musique au film. Ces craintes ne sont pas fondées: il suffit, pour le démontrer, de se référer aux témoignages mêmes que le rapport Parker publie.

On s'aperçoit alors que cette taxe supplémentaire appelée « *score charge* » est complètement étrangère au droit d'auteur. Elle est une bonification que les producteurs de films sonores réclament à titre de compensation pour les frais plus élevés de leur industrie, où interviennent des brevets d'une grande importance économique et d'autres causes de dépenses particulières, qui augmentent le prix du film sonore. La perception de la *score charge* remonte aux contrats que la *Western Electric Co.*, qui a inventé la synchronisation de la musique et du film, a passés avec la *Warner Brothers Pictures*. Celle-ci avait acquis le droit de vendre les films du système Western Electric contre paiement d'une taxe de 8 % de la recette résultant de l'exploitation des brevets. Une société spéciale, la *Vitaphone Corporation*, fut ensuite constituée pour encaisser cette taxe et, en fin de compte, la perception passa à l'*Electric Research Products Incorporated*. Or, les producteurs de films (Western Electric Co.) ne reçoivent des compositeurs de musique que le droit d'enregistrer les œuvres sur la bande cinématographique, mais non pas aussi le droit d'exécuter en public les enregistrements musicaux effectués de la sorte. Ce second droit, les auteurs l'avaient déjà cédé antérieurement à leur société de perception, et ne pouvaient donc plus l'aliéner encore une fois au profit des fabricants de films. A plus d'une reprise, nous avons expliqué cette situation qui est constamment méconnue. Les législations canadienne, anglaise et de beaucoup d'autres pays permettent à l'auteur de disposer séparément du droit d'autoriser la fixation de l'œuvre sur un film, et du droit d'autoriser l'exécution publique de la même œuvre par le moyen du film. Si, par conséquent, un organisme spécial: le *Sound Film Music Bureau*, s'occupe en Grande-Bretagne de la fixation ou de l'enregistrement cinématographique, rien n'empêche la P. R. S. d'encaisser une taxe pour l'exécution publique. Les critiques faites de ce chef à la société anglaise sont certainement injustifiées.

Voici une autre critique adressée à la P. R. S. Celle-ci n'aurait pas exécuté consciencieusement l'obligation prescrite par la dernière loi canadienne sur le droit d'auteur, du 11 juin 1931, de déposer la liste des œuvres du répertoire social. La P. R. S. se serait bornée à indiquer 105 000 œuvres sur les 2 à 3 millions qu'elle contrôle. Mais la commission royale chargée d'examiner les affaires de la société canadienne a reconnu qu'il

serait impossible de déposer une liste complète de toutes les œuvres d'un aussi vaste répertoire. Elle juge toutefois que le dépôt d'une liste des œuvres actuellement le plus souvent exécutées ne se heurte à aucun obstacle insurmontable. Cela dit, elle concède qu'une telle liste ne serait guère consultée par les usagers. Ce dépôt de listes prévu par la loi canadienne n'a donc pas, semble-t-il, de portée pratique. Il n'existe d'ailleurs en aucun autre pays, et nous le considérons comme contraire à la Convention de Berne révisée, parce qu'il constitue une formalité que les sociétés d'auteurs doivent accomplir pour l'exercice de leurs droits d'auteur.

Passant aux *tarifs* établis par la société canadienne, le rapport Parker discute d'abord ceux qui concernent la *radiodiffusion*. Il part de l'idée qu'au Canada le tarif pour la radiodiffusion a été calculé par la société des auteurs de manière à assurer une indemnité de 10 cents par auditeur pour une utilisation de cinq heures. Comme il y a environ 600 000 auditeurs, la somme encaissée en une année s'élève à peu près à 60 000 dollars. Le rapport trouve ce tarif trop élevé, notamment en comparaison des tarifs en vigueur aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Dans le premier de ces pays, la taxe est de 9 ½ cents, dans le second de 7 ¾ cents par poste de réception; le rapport propose que la société canadienne se contente de 8 cents par appareil récepteur. A quoi cette société répond essentiellement ceci: les 9 ½ cents comptés aux États-Unis par poste récepteur sont le résultat d'un calcul établi d'après les recettes encaissées par la société américaine en 1934 pour un nombre d'auditeurs évalué à 21 millions; mais ladite société n'a pas bénéficié d'emblée de l'effet plein et entier de son tarif renforcé, et il y a lieu d'escompter qu'en 1935 la taxe payée par chaque poste de réception sera de 10 cents. En Grande-Bretagne, la Radio Corporation verse à la P. R. S. 11 cents par poste de réception pour le premier million d'auditeurs, une réduction intervenant seulement au-dessus de ce chiffre. Comme les auditeurs ne dépassent pas le million au Canada, c'est la redevance de 11 cents qui doit être choisie comme terme de comparaison, et non pas celle de 7 ¾. S'il en est bien ainsi, le reproche que le rapport de la commission fait à la société canadienne d'exiger, en matière de radiodiffusion, une taxe trop forte n'est pas justifié, puisque le tarif canadien ne dépasse ni le tarif anglais

ni le tarif américain. Nous pouvons ajouter que les exigences de la société canadienne ne paraissent pas non plus exagérées, lorsqu'on les met en regard des solutions adoptées par exemple en Suisse.

Le tarif *théâtral* de la société canadienne a subi, en janvier 1935, une augmentation sur les instances de l'A. S. C. A. P. Auparavant, il était de 10 cents par place si l'on jouait plus de trois jours par semaine, et de 5 cents par place si l'on ne jouait pas plus de trois jours par semaine. Maintenant, on perçoit: 7 ½ cents par place pour trois représentations hebdomadaires au plus, limitées au soir; 12 ½ cents pour plus de trois représentations hebdomadaires limitées au soir; 20 cents pour plus de trois représentations hebdomadaires avec droit de représentation en tout temps de la semaine (matinées). La redevance annuelle minimum a été portée de 10 à 30 dollars. Le rapport de la commission ne voit aucune raison qui légitime cette majoration: il propose de remettre en vigueur le tarif précédent. Le tarif canadien devrait être un peu inférieur à celui des États-Unis où les théâtres jouent en général sept jours par semaine. De plus, aux États-Unis, la période dite d'essai, durant laquelle on recueille des données peut être tenue pour close, d'où la majoration du tarif, tandis qu'au Canada la perception ne dure pas encore depuis longtemps. De l'avis de la commission, la société canadienne devrait se montrer conciliante envers les théâtres, et leur accorder un tarif variant selon le nombre des places, d'autant que le sort de ces entreprises est étroitement lié aux fluctuations de la vie économique (et, dans l'ouest, aux ravages de la sécheresse). Lorsque les théâtres canadiens furent construits, on escomptait un avenir meilleur que la réalité d'aujourd'hui, et l'on fixa le nombre des places en s'inspirant de prévisions optimistes. La société de perception répond de la façon suivante: un théâtre qui (comme les salles de spectacles canadiennes) n'est pas ouvert sept jours par semaine ne doit pas nécessairement, et à cause de cela, rapporter moins qu'un théâtre jouant toute la semaine (selon le système des États-Unis). Les salles canadiennes, ouvertes moins souvent, sont mieux fréquentées et, dans la province de Québec, où l'on joue sept jours par semaine, il n'y a pas de tarif plus élevé (précisément parce que le nombre des représentations hebdomadaires n'est pas déterminant). Il était indispensable de

majorer l'ancien tarif, parce qu'avec ses 10 cents par siège il était inférieur aux tarifs américains et anglais, dès que le théâtre comptait plus de 800 places. Si l'on compare le nouveau tarif canadien à ceux des États-Unis et de la Grande-Bretagne, on constate ce qui suit: pour un théâtre de 850 places, avec six représentations en soirée et trois en matinée, la taxe est de 127 dollars 50 par place et par an, comme aux États-Unis (chiffre correspondant pour la Grande-Bretagne: 110 dollars 50). Pour un théâtre de 1000 places, avec le même nombre de représentations hebdomadaires, la taxe par place et par an s'élève à 150 dollars au Canada et aux États-Unis, alors qu'elle est en Grande-Bretagne de 227 dollars 50. Le tarif canadien n'est donc pas défavorable aux usagers dès que le théâtre comprend un nombre relativement considérable de places. Mais la commission rappelle que la plupart des salles de spectacle canadiennes ont moins de 800 places et que, pour cette catégorie de théâtres, le nouveau tarif canadien implique un accroissement des charges. La société canadienne de perception assure qu'elle est obligée de maintenir son système de calculer la redevance en tenant compte du nombre des représentations hebdomadaires. Lorsque celles-ci sont peu nombreuses, la fréquentation du théâtre est faible et la redevance petite; en temps de crise économique, le chiffre des représentations fléchit et, par conséquent, aussi le montant de la redevance. Le tarif canadien est souple: il s'adapte aux circonstances. — Nous ne disposons malheureusement pas d'informations suffisantes, provenant des pays européens continentaux, pour nous faire une opinion. Nous nous sommes adressés déjà à la Confédération des sociétés d'auteurs pour obtenir des renseignements de ce genre, mais en vain. Il serait évidemment opportun que tous les tarifs fussent publiés, afin de rendre possibles une comparaison et un jugement objectif en la matière.

Tarifs des hôtels. — La commission constate que la redevance minimum pour les petits hôtels, de 15 dollars par an selon le tarif de 1934, a été portée à 30 dollars en 1935. (Pour les hôtels plus grands, il existe un tarif compliqué qui ne donne pas lieu à contestation et que la commission approuve.) Frapper ainsi les petits usagers, qui n'ont souvent qu'un radio au salon ou à la salle à manger, n'est pas, de l'avis de la commission, un procédé commercialement

efficace, parce que le coût du permis est si élevé qu'il ne reste ensuite plus rien à partager entre auteur, éditeur et compositeur. Tel est aussi l'avis du représentant, consulté, de l'A. S. C. A. P. Tant que la société voudra rechercher minutieusement le petit usager, elle ne réussira qu'à augmenter sans utilité ses frais généraux. La société canadienne rétorque que la redevance minimum de 30 dollars est réduite à 10 dollars en cas de paiement volontaire, mais qu'il ne lui est pas possible de renoncer tout à fait à encaisser ces petites sommes, dont les auteurs, il est vrai, ne retirent rien. Seulement les autres usagers n'admettraient pas une exonération complète en faveur des petits hôtels, ils demandent que *chacun* paie quelque chose par respect des règles de la concurrence honnête. Ce point de vue nous paraît raisonnable : la réduction de la taxe à 10 dollars est de nature à enlever leur raison d'être à toutes les plaintes. Dans bien des pays européens, les petits hôtels doivent aussi acquitter des droits d'exécution.

Le rapport de la commission critique ensuite le fait que des taxes sont perçues pour les concerts donnés au cours des petites *expositions* ou *foires agricoles*, dans les *églises*, *collèges*, etc., ou pour les exécutions musicales organisées par des *sociétés religieuses*, *charitables* ou *mutualistes*. 278 foires d'automne se tiennent chaque année dans la province d'Ontario. Si elles payaient chacune la redevance minimum de 30 dollars, la société canadienne encaisserait 8340 dollars, uniquement parce que, pendant ces expositions qui durent un jour ou deux, des œuvres musicales ont été jouées au phonographe ou par une fanfare de village. La P. R. S. anglaise perçoit une redevance maximum de £ 1,15 pour les salles publiques dans les villages, à la campagne, dans les paroisses, les salles d'école, les clubs et les établissements de bienfaisance. Quant à l'A. S. C. A. P., elle n'exige rien dans des cas de ce genre. La commission considère que de telles exécutions ont un caractère exclusivement ou essentiellement pédagogique, et devraient être libérées de toute redevance, si le concert est donné sans profit pour les sociétés (même avec des exécutants rémunérés). La société canadienne répond avec raison que ces exécutions sont, de par la loi, réservées à l'auteur : leur but est aussi de nature récréative. Le tarif minimum pour un auditoire de 5000 personnes ou moins est de 5 dollars par jour, de sorte que

la somme de 30 dollars n'est pas atteinte au cours de ces petites fêtes. La société anglaise est en meilleure posture pour exiger des droits moins élevés, parce que diverses organisations collaborent, en Grande-Bretagne, à la perception, et parce que, dans ce dernier pays, il n'y a pas à compter avec les frais résultant des opposants, frais qui grèvent le budget de la société canadienne.

Au sujet des *restaurants*, *patinoires*, *terrains de sport*, etc., le rapport observe qu'il semble injuste de percevoir une redevance lorsque le restaurant est petit. En tout cas, la taxe devrait être moins élevée qu'aux États-Unis et calculée d'après la fréquence des spectacles et le nombre des musiciens engagés, et non pas, comme aujourd'hui, d'après un maximum d'heures et un nombre maximum d'exécutants. S'agissant des places de sport, la redevance de l'A. S. C. A. P. paraît plus juste que celle de la société canadienne. Celle-ci explique que les restaurants peuvent demander un tarif basé sur le nombre réel des exécutions et des artistes exécutants. Cela est prévu en particulier pour les périodes exceptionnelles de fête, ou bien lorsque le restaurant est utilisé seulement en partie, ou complètement fermé. Le tarif applicable aux patinoires est le même que celui des restaurants : il se fonde sur le nombre des heures et des musiciens; si la musique est exécutée par des instruments mécaniques, la taxe va de 30 dollars (qui sont maintenant ramenés à 10 dollars) jusqu'à 50 dollars, suivant la grandeur de la patinoire. Pas plus qu'ailleurs, ce ne sont là des exigences manifestement abusives.

A l'*Exposition nationale canadienne*, la société perçoit d'après un barème qui tient compte du nombre des visiteurs (4 cents par personne pour les 10 000 premiers visiteurs, ensuite 3 cents par personne pour les 15 000 admissions suivantes, 2 cents pour les 25 000 admissions suivantes, et ainsi de suite. La commission considère qu'une grande partie de la musique jouée dans l'enceinte de cette exposition est éminemment éducative et qu'il ne faudrait exiger des droits que pour les concerts destinés à attirer le public. Un tribunal à créer devrait fixer ici la redevance raisonnable. La société canadienne répond qu'elle a perçu, lors de l'exposition nationale canadienne de 1935, une somme de 982 dollars pour 1 444 000 visiteurs, ce qui n'est certainement pas excessif. Les sommes que l'exposition verse aux orchestres atteignent 35 à 40 mille dollars par an.

Dans son résumé, M. le juge Parker concède qu'il est difficile, sinon impossible, de décider quel doit être le montant raisonnable d'un droit d'exécution. Aucun des auteurs ou compositeurs, membres des sociétés en cause, n'est venu déposer devant la commission pour réclamer une redevance plus forte. L'augmentation du minimum de 10 à 30 dollars est motivée uniquement par le prix élevé du permis (29,60 dollars). La commission est d'avis que pour les petits usagers on devrait abolir la redevance minimum, et pour les usagers moyens s'en tenir, comme en Angleterre, à une redevance minimum de 5 à 10 dollars. Outre le reproche d'imposer des taxes minima trop élevées, la société encourt celui de réclamer des nouveaux usagers des indemnités pour les exécutions antérieures non autorisées, celles-ci devant lui être notifiées préalablement à tout accord. Ce procédé serait de nature à retarder l'octroi des licences. Mais il faut remarquer que si la société met son répertoire à la disposition d'un nouvel usager, elle n'est pourtant pas obligée de le faire avant qu'il n'ait payé la somme due pour les utilisations antérieures. En revanche, le rapport de la commission recommande, avec raison, de déroger dans certains cas au tarif envisagé comme une exigence maximum. L'obligation — assez lourde — de déclarer tous les programmes ne devrait frapper que les grands usagers. (Et encore, ces déclarations pourraient-elles être simplifiées.)

En fait de réformes législatives, la commission recommande d'introduire dans la loi sur le droit d'auteur un article équivalant à l'article 40 de la loi sur les brevets, afin de prévenir les procédures vexatoires et injustifiées; — de modifier l'article 17 de la loi sur le droit d'auteur, de manière à soustraire à toute redevance les exécutions mentionnées sous les chiffres i, vii et viii, même si les exécutants sont payés, pourvu que ce privilège ne soit pas exploité; — d'instituer un tribunal pour régler les différends relatifs aux exécutions musicales et pour approuver de temps à autre les tarifs de la société canadienne. Ou bien tous les tarifs devraient être soumis à un examen préalable par une autorité indépendante, ou bien chaque usager devrait avoir le droit d'en appeler à une telle autorité, s'il estime être injustement taxé. La Convention de Berne révisée en dernier lieu à Rome ne s'y opposerait pas, de l'avis de la Commission, avis que nous partageons.

Aux reproches qui lui sont ainsi faits, la société canadienne répond avec raison qu'elle n'avait pas à prouver le mécontentement de ses auteurs sous le régime et à cause de l'ancien tarif, mais qu'il appartenait au contraire aux usagers de démontrer le caractère inéquitable du nouveau tarif. Les auteurs protestent aussi à juste titre contre toute extension des dispositions permettant d'exécuter librement en public des œuvres musicales. En mainte circonstance, nous avons déclaré qu'il était inique de contraindre les seuls auteurs à pratiquer la bienfaisance, alors que toutes les autres collaborations nécessaires à une fête de charité étaient normalement rémunérées. Si l'on paie les artistes exécutants, il n'est que juste de payer aussi les compositeurs dont les œuvres sont jouées. On fait encore remarquer, fort à propos, qu'en Grande-Bretagne la taxe minimum (équivalant à un montant de 5 à 10 dollars) est exigée seulement des petits usagers, et non pas également des moyens. Quant à l'obligation de fournir les programmes, la société la maintient et cela se comprend : autrement il ne serait pas possible de faire la répartition des droits entre les auteurs. Le grief tiré de l'octroi retardé des permis, dans le cas où des contestations s'élèvent au sujet d'exécutions antérieures non autorisées, est repoussé par la société, comme non fondé. De plus, il est impossible de simplifier les déclarations contenues dans les programmes, en laissant de côté les noms des auteurs, compositeurs et éditeurs : la seule mention du titre ne suffit pas, nombre d'œuvres ayant le même titre. Du reste, il n'existe pas de cas où l'autorisation a été retirée à cause d'une insuffisante remise des programmes. La société canadienne fait observer que ses redevances se sont révélées absolument supportables pour les usagers, puisque ces derniers ne se sont jamais trouvés dans l'incapacité de les acquitter. Aucune preuve n'a établi que la société usait de procédés vexatoires : c'est pourquoi les modifications législatives proposées ne se justifient pas.

A la suite du rapport Parker, un *bill* a été présenté à la Chambre des communes du Canada, afin de modifier la loi modificative de 1931 sur le droit d'auteur. Ce *bill* 55, qui a passé en première lecture le 23 avril 1936, contient certaines précisions sur les exécutions musicales libres. On prévoit notamment qu'un concert sera considéré comme une exécution sans bénéfice particulier, lorsque les seuls frais payés seront ceux de la rémunération accordée aux exécutants individuellement.

Des modifications sont ensuite envisagées pour l'article 10 de la loi de 1931, article lui-même modifié par la loi du 17 avril 1935 (v. *Droit d'Auteur* du 15

juin 1935, p. 61). La société de perception devra déposer périodiquement chez le Ministre, au bureau du droit d'auteur, outre la liste des œuvres qu'elle contrôle, un état de tous les honoraires, redevances ou tantièmes qu'elle se propose de percevoir. Le Ministre publiera cet état dans la *Gazette du Canada* avec un appel aux oppositions. Si des objections s'élèvent, elles seront déferées à une institution spéciale, le Tribunal d'appel du droit d'auteur, conjointement avec les tarifs d'honoraires qui lui seront de toute façon soumis. Après examen, le tribunal susindiqué apportera aux tarifs les changements qui lui sembleront judicieux et transmettra au Ministre les états modifiés, révisés ou maintenus (suivant les cas). Ces états seront alors homologués et publiés dans la *Gazette du Canada*, pour être appliqués par la société dans ses rapports avec les usagers. Aucune action ne sera recevable contre quiconque aura payé ou offert de payer une redevance conforme à l'état homologué.

Telles sont les principales dispositions du *bill* 55. Elles ne nous autorisent malheureusement pas à renoncer aux critiques que nous avons adressées à la loi modificative de 1931 (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1932, p. 3). Si nous devons reconnaître que les limitations apportées au droit d'exécution ne sont pas incompatibles avec le texte de la Convention (encore qu'il soit permis de les trouver bien nombreuses), il reste que l'obligation de déposer les listes des œuvres appartenant au répertoire social, et les tarifs des honoraires demandés est une formalité directement contraire à la charte de notre Union, étant donné que si cette obligation n'est pas exécutée, la société de perception ne peut pas ouvrir action contre ceux qui auraient porté atteinte à ses droits. A la vérité, le *bill* 55 n'attache cette conséquence qu'à l'omission de la formalité consistant dans le dépôt des *tarifs*. Le dépôt du *répertoire social* ne semble pas sanctionné par une mesure aussi sévère. Sur ce dernier point, il y aurait donc un progrès par rapport à la loi du 11 juin 1931. En revanche, est maintenue la faculté accordée à l'autorité de modifier les tarifs. La loi de 1931 investit de cette prérogative le Gouvernement en conseil, sur la recommandation du Ministre, tandis que d'après le *bill* 55, le tribunal d'appel du droit d'auteur sera compétent pour cela. Peut-être la solution du *bill* est-elle légèrement meilleure, puisque le tribunal devra aviser la société des objections faites à ses tarifs, et lui donner l'occasion de répondre. Mais le principe de l'immixtion subsiste et c'est là-contre que nous avons protesté.

Bibliographie

LA PROTECTION LÉGALE DU COMPOSITEUR DE MUSIQUE, par *Paul Berthier*, docteur en droit. Un volume de 294 pages, 16,5×25,5 cm. Paris, 1936. Rousseau & C^{ie}, éditeurs, 14, rue Soufflot et 13, rue Toullier.

Cet ouvrage est un plaidoyer habile et chaleureux, présenté par un connaisseur particulièrement averti, de la situation faite aux compositeurs de musique. M. Berthier conclut à la nécessité d'élaborer une loi française pour la protection des œuvres musicales. Il défend son point de vue en montrant d'une manière approfondie l'insuffisance de la jurisprudence française en la matière. Dans une première partie, la pratique des tribunaux et la doctrine sont examinées non seulement dans leur évolution, mais aussi en tenant compte des besoins des auteurs et, à cet égard, les critiques ne manquent pas. La seconde partie (intitulée, non sans un peu de singularité : *Les faits musicaux*) traite en particulier de la perception des droits d'auteur par les sociétés constituées à cette fin, de l'enregistrement de la musique, du film sonore et de la T. S. F., c'est-à-dire, en somme, des méthodes employées pour faire valoir le droit d'auteur. A cette occasion, M. Berthier s'occupe aussi des contrats passés entre les auteurs et les organismes de perception, et entre ces derniers et les usagers. La troisième partie est consacrée aux différents projets de loi sur le droit d'auteur. — M. Berthier reproche principalement à la jurisprudence d'avoir fait rentrer le droit d'auteur dans la notion du droit de propriété, ce qui a conduit à des résultats inexacts, d'avoir insuffisamment protégé le droit moral, et de s'être laissé aller à de dangereuses variations dans les questions les plus importantes. Plus d'une décision est spécialement défavorable aux œuvres musicales (protection des collaborateurs, des enregistrements sur disques, interprétation des contrats d'édition, etc.). Le contenu du droit moral, mais aussi le droit de saisie, le droit du conjoint marié sous le régime de la communauté, les problèmes que posent l'enregistrement mécanique, le cinéma, la T. S. F. appellent des solutions à trouver sans retard. En outre, les contrats usuels contiennent souvent des clauses par trop défavorables aux auteurs. Il faudrait — et c'est le seul moyen d'obtenir un résultat satisfaisant — que certains principes de la loi fussent déclarés de droit impératif, les parties n'ayant pas la possibilité d'y déroger par contrat. Nous ne pouvons que souhaiter à M. Berthier de trouver en France l'audience nécessaire à la victoire de ses idées.