

LE DROIT D'AUTEUR

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

SOMMAIRE

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: L'enregistrement sonore des œuvres littéraires et musicales (*cinquième et dernier article*), p. 73.

JURISPRUDENCE: FRANCE. Photographie; reproduction et vente non autorisées d'exemplaires d'une œuvre photographique protégée. Délits pénaux de contrefaçon et de mise en vente d'objets contrefaisants; condamnation, p. 82.

NOUVELLES DIVERSES: SUISSE. L'activité de la *Suisa* en 1945, p. 83.

NÉCROLOGIE: Alexandre Martin-Achard, p. 84.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

L'ENREGISTREMENT SONORE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET MUSICALES

(*Cinquième et dernier article*)⁽¹⁾

Aperçu d'ensemble sur les normes nationales

Si, dans le cadre de la présente étude, nous n'avons pu analyser qu'un nombre limité de législations typiques, élaborées d'ailleurs à des époques éloignées les unes des autres et concernant des pays situés dans divers continents, nous ne saurions pourtant renoncer à prendre une vue d'ensemble sur les normes nationales. A cette fin, l'étude des quelques cas qui viennent de retenir notre attention nous sera d'un grand secours, car elle nous aura permis de mettre en lumière les points principaux qui constituent comme des jalons dans le temps et dans l'espace, à travers notre domaine. Guidés par ces points de repère, nous essayerons d'abord de dégager les types de solution, généralement adoptés dans les normes nationales, pour les problèmes essentiels qui se posent; puis nous nous efforcerons d'embrasser du regard les diverses législations, en les ordonnant dans les cadres d'une classification naturelle qui nous aidera à mieux comprendre la raison d'être, l'esprit ainsi que les tendances de chacune d'elles, et qui nous permettra de les comparer, comme de déceler la nature et le sens probable de l'évolution à quoi elles participent.

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* des 15 février, 15 mars, 15 avril et 15 mai 1946, p. 13, 25, 37 et 49.

1. *Vues sur les types de solution généralement adoptés par le législateur.* — La question est en somme de savoir comment ces normes nationales ont, en général, résolu les problèmes relatifs aux trois sortes de protection que nous avons envisagées dans cette étude: celle des œuvres littéraires et musicales, celle des interprétations des artistes exécutants, celle du phonogramme, et comment les normes en question ont su concilier entre eux les divers droits prévus.

La protection instituée, aussi bien par les lois ci-dessus analysées que par la plupart des autres législations nationales de par le monde, couvre de façon large et assez uniforme les œuvres majeures, littéraires ou musicales, que nous avons considérées dans notre étude. D'autre part, si cette protection varie quelque peu, de pays à pays, quant à son contenu, il n'en reste pas moins que la grande majorité des textes accordent à l'auteur, expressément ou implicitement, les trois prérogatives essentielles à quoi il peut prétendre: droit exclusif de reproduction (impliquant celui d'enregistrement sonore), d'exécution et de radiodiffusion.

Mais ce qui différencie vraiment les législations entre elles, quant à la protection de l'auteur, c'est la nature et l'étendue des limitations apportées au triple droit susmentionné. Dans notre domaine, la restriction la plus caractéristique et généralement la plus importante est celle qu'entraîne l'institution de la licence obligatoire d'enregistrement, licence dont la portée est d'ailleurs plus ou moins considérable, selon qu'elle s'applique aux seules œuvres musicales (accompagnées ou non de paroles) ou également aux œuvres littéraires, selon qu'elle s'étende à la seule reproduc-

tion ou aussi à l'exécution. De par le monde, cette licence existe en Allemagne, Autriche, Bulgarie, Empire britannique (Grande-Bretagne, Australie, Canada, Eire, Inde britannique, Nouvelle-Zélande, Palestine, Union Sud-Africaine), États-Unis, Suisse. Dans tous ces pays, la licence en question s'applique aux œuvres musicales, accompagnées ou non de paroles, mais au Canada elle s'étend aussi aux œuvres littéraires. En Allemagne et en Suisse, la licence obligatoire d'enregistrement a pour effet de rendre libre l'exécution publique au moyen d'un disque licitement fabriqué; ailleurs, cette conséquence extrême ne se rencontre pas.

En dehors de cette principale restriction, il en est d'autres qui peuvent jouer un rôle important dans notre domaine: notamment licence obligatoire de radiodiffusion (lois italienne^[1], japonaise^[2], norvégienne^[3], tchécoslovaque^[4] et polonoise^[5], par exemple), faculté très large et générale d'expropriation au profit de l'Etat en U. R. S. S.

Quant à la protection des artistes exécutants, elle apparaît comme fort peu développée dans les lois nationales, qui laissent en général à la jurisprudence le soin de se prononcer en équité. Dans certaines législations (Allemagne, Suisse et anciennement en Finlande^[6], par exemple), un droit d'auteur est ou était bien prévu en faveur de certains exécutants, mais il a été institué en vue d'en faire bénéficier les fabricants de disques. Ce n'est guère que dans les lois récentes (Argentine 1933, Autriche 1936, Uruguay

⁽¹⁾ Cf. *Le Droit d'Auteur*, 1941, p. 101.

⁽²⁾ *Ibid.*, 1939, p. 123.

⁽³⁾ *Ibid.*, 1931, p. 38.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, 1937, p. 14.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, 1935, p. 63.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, 1944, p. 73, 74.

1938, Italie 1941) que la question a été traitée systématiquement en accordant à l'artiste exécutant un droit moral et un droit pécuniaire, d'ailleurs assez limité. Ici, c'est la loi autrichienne qui est allée le plus loin, dans une voie qui semble bien être d'avenir, en accordant à l'artiste exécutant un véritable quasi-droit d'auteur. Les solutions argentine ou uruguayenne, encore que moins systématiques, prévoient pour l'artiste exécutant un droit moral et un droit à rétribution qui protègent efficacement les artistes. La loi italienne, bien que très récente, résoud le problème selon des méthodes qui sont actuellement abandonnées même en Italie (assimilation du droit d'auteur au droit du travail), et qui ne semblent guère conformes aux conceptions modernes en la matière. Dans la plupart des pays, cette question des artistes exécutants a reçu principalement des solutions jurisprudentielles.

En ce qui concerne la protection du phonogramme et de ses artisans, les législateurs sont, là encore, rarement parvenus à faire œuvre cohérente ou systématique; le plus souvent, on ne trouve dans les textes nationaux que des dispositions fragmentaires et, dans quelques cas seulement, des tentatives visant à instituer des droits *sui generis* et plus adéquats.

Quelle que soit la forme des droits conférés, c'est l'entrepreneur seul qui en bénéficie, à l'exclusion du preneur d'enregistrement; l'entrepreneur est toujours censé être l'artisan du phonogramme; il y a là une fiction légale très générale.

Une protection spéciale, de caractère fragmentaire, accordée au fabricant, c'est tout d'abord la licence obligatoire d'enregistrement dont nous avons parlé à propos des restrictions apportées au droit d'auteur. Cette licence obligatoire est d'ailleurs une arme à deux tranchants qui doit être réglée avec précision si l'on veut éviter qu'elle ne se retourne contre ceux-là même qu'elle veut avantagez. Lorsqu'elle s'applique au seul droit de reproduction des œuvres, elle ne fait que restreindre les prérogatives de l'auteur en favorisant le fabricant, mais si elle s'étend au droit d'exécution, elle enlève au fabricant comme à l'auteur la faculté d'interdire l'exécution du phonogramme; de même, si elle englobait aussi la radiodiffusion, elle atteindrait également auteur et fabricant.

Mais la licence obligatoire, toute avantageuse qu'elle puisse être aux producteurs de phonogrammes, ne leur apporte pas la protection essentielle qui leur per-

mettrait de jouir pleinement du fruit de leur industrie, protection qui porte sur trois points: la reproduction, l'exécution et la radiodiffusion des phonogrammes. Dans un grand nombre de pays, il n'y a pas à ce sujet de textes spéciaux, les intéressés en sont réduits au droit commun et à l'équité (cas typique des États-Unis et de la France, parmi beaucoup d'autres). Ailleurs, la protection est obtenue par un biais fort peu satisfaisant du point de vue théorique ou moral: ici, on a doté l'artiste exécutant de prérogatives qu'il est censé céder tacitement au fabricant (en Allemagne, en Suisse et anciennement en Finlande, par exemple); là, on a admis que le phonogramme jouissait des mêmes droits que les œuvres littéraires ou musicales. Cette assimilation d'une œuvre de caractère essentiellement mineure aux œuvres majeures est encore une véritable fiction que l'on semble adopter volontiers en Amérique latine⁽¹⁾ (Argentine, Uruguay, par exemple), à quoi l'on semble assez réfractaire en Europe, encore qu'on la rencontre dans la loi polonaise et même peut-être dans celle du Danemark (art. 5) et dans celle des Pays-Bas (art. 10, n° 9)⁽²⁾, fiction adoptée également par les pays de l'Empire britannique qui, avec leur réalisme caractéristique, ont tenu à marquer que c'était bien là une fiction, en spécifiant dans la loi que le droit d'auteur était accordé aux phonogrammes « comme si ces instruments constituaient des œuvres musicales ». La législation japonaise emploie une formule différente (loi modificative du 1^{er} mai 1934) et beaucoup moins prudente: « Celui qui, d'une manière conforme à la loi, enregistre l'œuvre d'autrui sur des instruments servant à la reproduction mécanique des sons est considéré comme auteur... »

Une telle assimilation donne au fabricant des droits étendus en matière de reproduction, d'exécution et de radiodiffusion, mais elle a paru impossible à bien des législateurs, parce qu'elle impliquait comme une confusion de genres assez arbitraire. La solution la plus élégante et la plus moderne semble se trouver dans la loi autrichienne qui a conféré au fabricant un droit *sui generis*, lequel emprunte ses éléments à la propriété intellectuelle en général et sous ses aspects industriels en particulier, plutôt qu'au droit d'auteur proprement dit. La solution italienne paraît s'inspirer de conceptions trop spéciales, aujourd'hui dépassées.

⁽¹⁾ Cf. *Le Droit d'Auteur*, 1945, p. 100, 1^{re} col. (Projet de Convention élaboré par l'Union panaméricaine).

⁽²⁾ Cf. A. Baum, *Protection of Record, etc.* dans la revue « Copyright », juin-juillet 1939, p. 1.

Quant à la conciliation entre les droits de l'auteur, de l'artiste exécutant et du fabricant, les législations nationales semblent très généralement s'accorder sur ce point que l'auteur possède un droit éminent auquel ceux de l'artiste exécutant et du fabricant doivent être subordonnés dans toute la mesure possible. La position de l'artiste exécutant vis-à-vis du fabricant est beaucoup moins nettement définie dans les quelques législations qui traitent de la question. Mais un point paraît généralement acquis, c'est que l'interprète doit pouvoir défendre sa réputation d'artiste au moyen d'un droit moral, et qu'il doit recevoir du fabricant une juste rémunération.

2. *Vues sur les diverses législations.* — Pour établir une classification naturelle qui nous permette d'embrasser du regard les diverses lois nationales et de les comparer, il convient de bien prendre en considération les principaux facteurs qui ont influé sur l'esprit et la structure essentielle des textes.

Ces facteurs sont à la fois d'ordre géographique, politique, économique, social, mais ils sont nettement dominés par deux courants évolutifs: celui de la technique de l'enregistrement sonore et de la radiodiffusion, d'une part; celui des idées reçues en matière de droit d'auteur, d'autre part.

Sans doute, l'aspect des législations varie selon qu'il s'agit de pays américains ou européens par exemple; sans doute, l'unité approximative de législation des pays de l'Empire britannique est-il dû à un facteur d'ordre politique; sans doute, ce n'est pas un hasard si les pays qui, pour la plupart, ont adopté la licence obligatoire d'enregistrement sont ceux où domine l'industrie; sans doute, un pays d'orientation collectiviste comme l'U. R. S. S. a-t-il des institutions qui lui sont bien particulières; mais il n'en reste pas moins que les facteurs décisifs en la matière ont été l'apparition des procédés de fixation sur disques et de diffusion par ondes électromagnétiques, en même temps que la naissance de ces grands courants d'idées qui ont abouti aux conférences internationales de Berne, de Berlin et de Rome.

Et la prédominance de ces facteurs d'ordre physique et d'ordre moral nous amène tout naturellement à un schéma de classification où les catégories principales seront délimitées chronologiquement et où, au sein des périodes ainsi dégagées, on distinguera, selon le cas, des groupes définis par des caractères

géographiques, politiques, économiques ou sociaux.

L'ensemble des quelque cinquante lois fondamentales actuellement en vigueur, et que nous essayons de classer, se répartit dans le temps selon une série dont les termes se trouvent groupés de façon irrégulière et discontinue: Le plus ancien texte est complètement isolé, à la fin du XVIII^e siècle; puis un certain nombre de lois se groupent dans le dernier quart du XIX^e; après une nouvelle lacune d'une dizaine d'années, on trouve un dernier ensemble qui s'échelonne de 1909 à nos jours, avec une interruption de 1914 à 1919.

En tenant compte de toutes ces circonstances, nous pouvons distinguer trois grandes périodes:

1^o La période antérieure aux applications industrielles du gramophone et de la radiodiffusion, où l'enregistrement sonore n'était obtenu que par des procédés artisanaux, période des boîtes à musique, qui va jusqu'à la fin du XIX^e siècle, période où l'Union de Berne n'existe pas encore ou n'en est qu'à ses débuts.

2^o La période gramophonique, où l'industrie du disque s'affirme tant au point de vue technique qu'à celui de la protection légale, période dans la seconde partie de laquelle apparaît la radiodiffusion, où celle-ci se développe prodigieusement sur le plan technique, sans pénétrer encore profondément les législations. Cette période s'étend de la Conférence de Berlin (1908) à la Conférence de Rome (1928).

3^o A partir de 1928, c'est la période contemporaine, caractérisée par une affirmation générale des techniques de fixation et de diffusion des voix et des exécutions instrumentales, avec l'introduction de la cinématographie sonore notamment et les progrès considérables réalisés dans le domaine de l'émission et de la réception des ondes électromagnétiques. C'est également la période où, après la Conférence de Rome, les législateurs se préoccupent tout particulièrement des problèmes que posent les nouvelles techniques, en même temps qu'ils abordent la solution systématique de questions qu'ils avaient jusque là négligées ou traitées de façon fragmentaire (protection des artistes exécutants et des fabricants de phonogrammes).

Première période

(Jusqu'à la fin du XIX^e siècle)

Le gramophone n'existe pas encore en tant qu'instrument produit industriellement et socialement répandu, car si Edison l'a découvert en 1877, l'industriali-

sation de cette invention ne sera guère réalisée que vers 1895 (¹), et la fabrication des boîtes à musique, ces objets charmants, évocateurs de temps heureux, n'a jamais eu l'importance économique qu'ont pris les disques au XX^e siècle. La Convention de Berne (1886) se situe presque au terme de cette période et n'y a influencé que quelques lois, parmi les dernières en date.

Onze textes fondamentaux, encore en vigueur aujourd'hui, et promulgués de 1793 à 1899, sont à mentionner ici; ce sont, par ordre chronologique, ceux concernant les pays suivants:

France (13 janvier 1791/19 juillet 1793).
Unioniste (depuis l'origine).

Pérou (3 novembre 1849).
Non unioniste.

Espagne (10 janvier 1879).
Unioniste (depuis l'origine).

Guatémala (29 octobre 1879).
Non unioniste.

Haiti (8 octobre 1885).
Unioniste (de l'origine au 26 mars 1943).

Belgique (22 mars 1886).
Unioniste (depuis l'origine).

Colombie (26 octobre 1886).
Non unioniste.

Équateur (3 août 1887).
Non unioniste.

Costa-Rica (27 juin 1896).
Non unioniste.

Brésil (1^{er} août 1898).
Unioniste (1922).

Japon (3 mars 1899).
Unioniste (1899).

Etant donnée la date à laquelle ils ont été élaborés, ces textes ne traitent pas spécialement des questions relatives aux phonogrammes, aux fabricants et aux artistes exécutants; nous n'y trouvons guère, en ce qui concerne notre domaine, que des dispositions générales relatives aux droits de l'auteur. Certaines de ces lois, comme celle du Brésil et celle du Japon notamment, ont été largement amendées ou complétées par la suite, afin d'être adaptées aux conditions nouvelles (dernière révision de la loi brésilienne en 1916 et de la loi japonaise en 1934). En revanche, d'autres pays comme la Belgique et la France ont conservé essentiellement leurs textes fondamentaux datant respectivement de la fin du XVIII^e siècle et du troisième quart du XIX^e; dans ces derniers pays, la jurisprudence a pu suppléer à l'absence de dispositions légales adaptées de façon précise aux exigences nouvelles. Le cas de la France, que nous avons étudié plus haut, est typique à cet égard.

(1) Cf. *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, par le Dr Dietrich Schulz-Köhn.

Comme des lois élaborées il y a plus d'un demi-siècle environ n'ont pu prévoir les principaux problèmes que pose l'enregistrement sonore sous sa forme moderne, nous n'insisterons guère sur les caractères respectifs de textes que le lecteur pourra facilement grouper par ordre géographique, l'appartenance à l'Union de Berne marquant d'ailleurs une certaine tendance juridique.

Parmi les sept pays de l'Amérique latine qui figurent dans la liste ci-dessus, c'est le Brésil (pays devenu unioniste en 1922) qui possède la législation la plus représentative comme la plus moderne.

L'Asie est représentée par le Japon (pays unioniste depuis 1899), dont la loi a été, par la suite, considérablement amendée et complétée.

Enfin, parmi les trois pays d'Europe, c'est la Belgique et la France (pays unionistes depuis l'origine) qui possèdent les législations les plus caractéristiques, législations qui ont d'ailleurs résisté de façon remarquable à l'épreuve du temps. L'Espagne (pays unioniste depuis l'origine) a complété sa loi de 1879 par de nombreux textes ultérieurs.

Seconde période (1908-1928) (1)
(De la Convention de Berlin à celle de Rome. Période de développement du gramophone, puis de la radiodiffusion.)

C'est d'abord la période où s'affirme le gramophone, tant au point de vue de la production industrielle que de la diffusion sociale et de la protection légale; c'est ensuite, à partir des années environ 1920, la période où la radiodiffusion prend son essor; ici, comme pour le gramophone, un assez long temps s'est écoulé entre l'invention initiale et la pratique largement répandue du nouvel instrument. Si la première expérience de radio-communication a été réalisée avec succès par Branly en 1890, et si Marconi a réussi, neuf années plus tard, à envoyer un télégramme sans fil à travers le Pas-de-Calais, ce n'est guère que vers 1920 que la radiophonie se répand dans le public et ce n'est que plus tard encore qu'elle occupera dans la législation la place qui lui revient aujourd'hui.

Cette période peut, d'ailleurs, être subdivisée en deux sous-périodes séparées par les années où se fait sentir l'influence de la première guerre mondiale.

Ce qui caractérise encore ce temps là, c'est qu'on commence à s'y préoccuper de la protection des fabricants et des artistes exécutants. Sans doute, les solu-

(1) Nous ne rangerons pas dans cette période les lois promulguées au cours de l'année 1928, car elles ont pu être influencées trop directement par les travaux de la Conférence de Rome qui marque une orientation nouvelle.

tions adoptées sont-elles encore assez peu satisfaisantes et marquées de trop d'empirisme, mais les problèmes se trouvent posés et l'on s'efforce dès lors d'en perfectionner progressivement les solutions.

Nous trouvons, dans cette période, 18 lois fondamentales se rapportant à 25 pays (les huit pays de l'Empire britannique ayant comme loi d'origine l'*Act britannique de 1911*); ces textes ont d'ailleurs été plus ou moins complétés ou remaniés dans la suite; en voici l'énumération par ordre chronologique:

Etats-Unis d'Amérique (4 mars 1909).

Non unioniste.

Bolivie (29 octobre 1909).

Non unioniste.

Turquie (8 mai 1910).

Non unioniste.

Allemagne (22 mai 1910).

Unioniste (5 décembre 1887).

Empire britannique (16 décembre 1911).

Unioniste (depuis l'origine) ⁽¹⁾.

Pays-Bas (23 septembre 1912).

Unioniste (1^{er} novembre 1912).

République Dominicaine (24 nov. 1914).

Non unioniste.

(première guerre mondiale)

Suède (30 mai 1919).

Unioniste (1^{er} août 1904).

Grèce (16 juillet 1920).

Unioniste (9 novembre 1920).

Bulgarie (11 juillet 1921).

Unioniste (5 décembre 1921).

Hongrie (31 décembre 1921).

Unioniste (14 février 1922).

Suisse (7 décembre 1922).

Unioniste (depuis l'origine).

Roumanie (28 juin 1923).

Unioniste (1^{er} janvier 1927).

Chili (17 mars 1925).

Non unioniste.

Pologne (29 mars 1926).

Unioniste (28 janvier 1920).

Tchécoslovaquie (26 novembre 1926).

Unioniste (22 février 1921).

Portugal (27 mai 1927).

Unioniste (29 mars 1911).

Finlande (3 juin 1927).

Unioniste (1^{er} avril 1928).

Du point de vue géographique et politique on peut, dans cet ensemble, distinguer quatre groupes:

les pays américains (Bolivie, Chili, République Dominicaine, États-Unis), dont aucun d'ailleurs ne fait partie de l'Union de Berne;

les pays de l'Empire britannique (Grande-Bretagne, Australie, Canada, Eire, Inde, Nouvelle-Zélande, Union Sud-Africaine, pays auxquels est venu s'ajouter la Palestine), tous unionistes;

les pays du Continent européen (Allemagne, Bulgarie, Finlande, Grèce, Hongrie, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Roumanie, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie), tous unionistes; enfin un pays eurasien (Turquie), non unioniste.

Du point de vue de la structure économique, on peut distinguer des pays principalement orientés vers l'industrie (Allemagne, États-Unis, Grande-Bretagne, Suisse), et des pays à économie mixte avec une forte base agricole ou une orientation principalement agricole (Australie, Bolivie, Bulgarie, Canada, Chili, République Dominicaine, Eire, Grèce, Hongrie, Inde, Finlande, Palestine, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Nouvelle-Zélande, Suède, Roumanie, Union Sud-Africaine). Le cas de la Tchécoslovaquie doit être rangé à part, car, dans ce pays, l'industrie et l'agriculture sont à proportions sensiblement égales.

Si l'on met de côté les pays de l'Empire britannique (à l'exception de la Grande-Bretagne) et la Bulgarie, les premiers ayant été essentiellement inspirés dans leur législation par la Grande-Bretagne et la Bulgarie ayant imité la législation d'un pays étranger avec lequel elle entretenait d'étroites relations politiques, l'on peut constater ⁽¹⁾ que tous les pays principalement orientés vers l'industrie ont été soucieux de protéger les fabricants de disques, par l'institution de la licence obligatoire d'enregistrement, alors que les pays à économie mixte ou agricole n'ont pas adopté cette institution.

Troisième période

(Depuis 1928, année de la Conférence de Rome. Période de l'épanouissement économique et social des techniques d'enregistrement sonore et de radiodiffusion)

Dans cette période contemporaine, enregistrement sonore et radiodiffusion ont acquis toute leur efficacité technique et sociale, et les législateurs se sont montrés particulièrement soucieux d'instituer une protection rationnelle et étendue des artistes exécutants et des fabricants de phonogrammes. C'est donc, de notre point de vue, la période la plus riche en enseignements. Nous y trouvons, par ordre chronologique, les lois suivantes:

Chine (14 mai 1928).
Non unioniste.

U. R. S. S. (16 mai 1928).
Non unioniste.

Yougoslavie (26 décembre 1929).
Unioniste (17 juin 1930).

Norvège (6 juin 1930).
Unioniste (13 avril 1896).

Mexique (10 octobre 1932).

Non unioniste.

Danemark (26 avril 1933).

Unioniste (1^{er} juillet 1903).

Argentine (26 septembre 1933).

Non unioniste.

Autriche (9 avril 1936).

Unioniste (1^{er} octobre 1920).

Uruguay (25 février 1937).

Non unioniste.

Italie (22 avril 1941).

Unioniste (depuis l'origine).

Parmi ces dix pays, trois (non unionistes) appartiennent à l'Amérique latine (Argentine, Mexique, Uruguay), un (non unioniste) à l'Asie (Chine), un (non unioniste) à l'Eurasie (U.R.S.S.) et cinq (unionistes) à l'Europe (Autriche, Danemark, Italie, Norvège, Yougoslavie).

Tous les pays considérés ici ont une économie de structure mixte ou agricole; aucune ne connaît l'institution de la licence obligatoire d'enregistrement, excepté l'Autriche et, pour ce dernier pays, le phénomène s'explique par les liens étroits qui la rattachaient à une Allemagne, dont l'orientation était nettement industrielle.

Quant au point de vue de la politique sociale, on notera que l'U. R. S. S. a une législation assez particulière (qui permet l'expropriation du droit d'auteur au profit de la collectivité), tandis que le Mexique connaît les licences obligatoires de publication.

En matière de protection des artistes exécutants, les lois autrichienne, argentine, italienne et uruguayenne ont introduit des dispositions qui dénotent un souci particulier de la question. La loi italienne s'inspire du droit du travail et cette conception semble maintenant dépassée, les lois argentine et uruguayenne, aux solutions jumelles, ont prévu des dispositions que nous avons étudiées plus haut à propos de l'Argentine et dont nous avons souligné tout l'intérêt; enfin, la loi autrichienne s'est beaucoup préoccupée de cette question et a trouvé des formules heureuses.

La protection des fabricants a été traitée systématiquement par la loi italienne dont les solutions semblent, là aussi, dépassées, pour les raisons que nous venons de mentionner à propos des artistes exécutants, et par la loi autrichienne qui a pris des dispositions aussi prudentes qu'adéquates.

Parvenu au terme de ces vues d'ensemble sur les législations nationales, nous pouvons maintenant jeter un coup d'œil sur les tendances qui semblent se dégager d'une évolution déjà assez longue:

(1) Voir plus haut l'analyse des législations de ces pays.

(4) Sauf la Palestine et certaines possessions entrées plus tard dans l'Union.

Les droits de l'auteur paraissent devoir être, de plus en plus, précisés, affinés, et leur efficacité n'en peut être qu'augmentée; en revanche, on tend à limiter ces droits au profit de la collectivité.

Le législateur se préoccupe chaque jour davantage des artistes exécutants, qui commencent à recevoir un quasi-droit d'auteur leur assurant une protection précieuse.

Le rôle des preneurs d'enregistrement ne semble pas avoir retenu l'attention.

Enfin, on paraît se soucier largement de doter les fabricants d'une protection *sui generis* qui se rattacherait plutôt aux droits de propriété intellectuelle en général et à la propriété industrielle en particulier, qu'au droit d'auteur lui-même.

B. La Convention de Berne

Si les règles posées par la Convention de Berne expliquent assez souvent telle évolution d'une loi nationale, en revanche les normes et les usages des divers pays n'ont certes pu être ingorés lorsqu'on a établi cette charte de l'Union, lorsqu'on l'a revisée et lorsqu'on l'a améliorée. La Convention a pris naissance sur un terrain qui n'était plus vierge; encore que certains grands principes aient dû être proclamés et que le respect en ait dû être imposé à tous les unionistes, pour le surplus il a bien fallu composer avec des habitudes acquises. D'ailleurs, à côté d'une tendance à l'unification, la Convention admet largement la diversité des normes nationales; la première règle essentielle qu'elle pose n'est-elle point celle de l'assimilation de l'unioniste au national? Cette notion de diversité, on la retrouve lorsque la règle internationale, au lieu d'être stricte, admet des modalités d'application spéciales à chaque pays (art. 13), lorsque la Convention fait appel aux législations nationales ou aux accords particuliers pour résoudre telle question (art. 10), ou encore lorsque la règle se mue en simple recommandation (art. 7). La Convention, gardienne de grands principes, s'inspire donc au demeurant des lois nationales, agit par elles et sur elles, selon un processus où la persuasion se joint à l'obligation. Et c'est pourquoi nous avons, dans l'étude des normes existantes, examiné d'abord celles que s'étaient données les différents pays.

D'autre part, il ne faut pas perdre de vue que la Convention a déjà une vie assez longue; plus de 40 années se sont écoulées entre sa naissance et sa dernière révision, qui date elle-même d'environ 20 ans, et, à la veille de la guerre,

une nouvelle révision était imminente. Il convient donc de considérer les dispositions conventionnelles non seulement telles qu'elles sont actuellement fixées, mais encore dans leur évolution, avec leur passé et leurs tendances futures; ainsi l'on comprendra mieux leur sens et leur portée.

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

En ses articles 2, 2^{bis} et 3, la Convention délimite le champ des «œuvres littéraires et artistiques». La formule employée est très claire, encore qu'elle ait fait l'objet d'interprétations différentes; le sens s'en dégage d'ailleurs de façon non douteuse si l'on se rapporte aux travaux préparatoires. Lorsqu'on a établi à Berlin, en 1908, le texte de l'article 2, alinéa 1, lequel n'a été que très peu modifié à Rome en 1928, l'on avait songé à remplacer l'énumération contenue dans la Convention de 1886 par une simple formule définissant les œuvres protégées, mais pour être plus concret, on a mieux aimé joindre à l'énoncé d'un principe général des exemples susceptibles de l'illustrer, et le texte actuel se trouve ainsi conçu: «Les termes „œuvres littéraires et artistiques“ comprennent toutes les productions du domaine littéraire, scientifique et artistique, quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression, telles que . . .» (suit une énumération d'œuvres littéraires et artistiques de première main). L'énumération est ainsi présentée comme exemplificative et la formule que nous venons de citer suppose connue la notion de l'œuvre littéraire ou artistique, de première ou de seconde main. D'autre part, cette énumération n'a pas seulement pour but d'illustrer la définition générale, elle mentionne des objets qui devront *obligatoirement* être protégés par tous les pays de l'Union. Dans le rapport de la commission de la Conférence de Berlin, il est dit en effet (*Actes de Berlin*, p. 230): «Finalement, l'accord s'est fait sur la nécessité d'éviter toute équivoque. Il a donc été entendu que l'on distinguera nettement les œuvres auxquelles les pays contractants *devraient* assurer une protection et les œuvres pour lesquelles il leur suffirait d'accorder la protection qui existerait, d'après leur législation, pour les œuvres nationales.» La protection conventionnelle ne constitue qu'un minimum que permet de compléter le principe d'assimilation de l'unioniste au national.

L'alinéa 2 de l'article 2 donne une énumération d'œuvres de seconde main de caractères d'ailleurs assez différents:

œuvres de haute qualité personnelle telle que traductions et adaptations et (en dernier lieu, notons-le) les «recueils de différentes œuvres», travaux où l'activité du producteur ne consiste guère que dans un choix.

Enfin, l'article 3⁽¹⁾ mentionne séparément, comme s'il les mettait dans une classe à part, les œuvres photographiques.

Malgré la définition générale de l'article 2, alinéa 1, il apparaît manifestement qu'on a voulu laisser les phonogrammes à l'écart: à Rome, une proposition tendant à les assimiler aux photographies a été repoussée (*Actes de Rome*, p. 244), et les travaux préparatoires de la Conférence de Bruxelles suggèrent une réponse négative⁽²⁾: «Le disque, quels que soient le soin technique et les interventions artistiques qu'il exige, n'en reste pas moins la simple fixation d'une œuvre et ne présente par conséquent pas le caractère d'une création artistique originale.» La protection selon la Convention de Berne semble donc devoir être refusée aux phonogrammes, même à l'occasion de la prochaine révision, encore que cette protection eût pu trouver tout naturellement sa place à côté des photographies à l'article 3, où eussent été ainsi groupées des œuvres mineures ou quasi artistiques de nature semblable.

* * *

Quant au contenu du droit d'auteur, la Convention est loin d'être aussi explicite que la plupart des lois nationales qui énumèrent les différentes prérogatives de l'auteur.

Le droit de *reproduction* n'est mentionné qu'indirectement à l'article 12 qui dispose: «Sont spécialement comprises parmi les reproductions illicites auxquelles s'applique la présente Convention, les appropriations indirectes non autorisées d'un ouvrage littéraire ou artistique . . .» Il est vrai que le rapport de la commission de la Conférence de Berlin déclare à ce sujet qu'«il résulte nettement des principes de l'Union que l'auteur d'une œuvre littéraire a seul le droit de reproduire son œuvre et que toute reproduction non autorisée constitue une contrefaçon; une loi intérieure qui méconnaîtrait ce principe violerait la Convention» (nous soulignons). Mais, pour éviter toute interprétation contraire, peut-être

⁽¹⁾ L'art. 2^{bis} prévoit certaines restrictions dont nous n'avons pas à parler, car elles n'intéressent pas directement notre sujet. Pour les mêmes raisons, nous n'avons pas fait allusion à la protection des œuvres d'art appliquée (art. 2, al. 4).

⁽²⁾ Cf. Conférence de Bruxelles. Propositions de l'Administration belge et du Bureau de l'Union, p. 8.

eut-il été bon que le texte de la Convention précisât la question en apportant une formule générale, alors qu'il ne fait là que des allusions fragmentaires: l'alinéa 1 de l'article 13 dispose: «Les auteurs d'œuvres musicales ont le droit exclusif d'autoriser l'adaptation de ces œuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement...» et, si ce principe a été ainsi proclamé, c'est qu'aussitôt après, l'on prévoit la possibilité de réserves de la part des pays unionistes.

Les droits de *représentation* et *d'exécution* sont en revanche mentionnés de façon générale à l'article 11, et celui de *radiodiffusion* est reconnu par l'article 11^{bis}, dans lequel on laisse d'ailleurs aux pays unionistes une assez large latitude pour apporter des restrictions.

Le droit *moral* est prévu à l'article 6^{bis}, qui laisse à la législation nationale des pays unionistes le soin d'en établir les conditions d'exercice.

Dans notre domaine, la Convention rend possible une restriction importante au droit d'auteur en ce qui concerne l'enregistrement sonore des *œuvres musicales*: il s'agit des dispositions contenues à l'article 13, que nous allons examiner maintenant.

Le protocole de clôture n° 3 de la Convention de Berne du 9 septembre 1886 était ainsi conçu: «Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés au domaine privé ne sont pas considérées comme constituant le fait de contrefaçon musicale.» Ce texte permettait donc d'enregistrer des airs de musique protégés, mais ne spécifiait pas si l'exécution publique au moyen de l'instrument ainsi fabriqué était licite. Cette disposition visait d'ailleurs une production restreinte, d'une diffusion limitée, celle des boîtes à musique. Plus tard, lorsque la fabrication des phonogrammes se trouva réalisée dans des proportions très importantes, notamment lorsqu'on fit un usage public des disques ou autres instruments analogues, une réglementation adaptée au nouvel état de choses s'imposa. C'est dans ces conditions que naquit l'article 13 de la Convention revisée à Berlin.

Tout d'abord, l'on ne pouvait pas ne pas reconnaître, en principe tout au moins, le droit de l'auteur d'autoriser l'enregistrement de son œuvre. Dans le rapport précité de la Conférence, Louis Renault a dit excellentement: «Il ne faut pas mettre en balance le droit de l'auteur et le droit de l'inventeur d'instruments; celui-ci peut avoir réalisé des

merveilles, fait preuve d'un véritable génie, son droit s'arrête devant celui d'autrui; il ne peut s'approprier une matière première qui ne lui appartient pas et, ici, la matière première c'est précisément l'expression musicale. Peu importe le procédé employé et la difficulté plus ou moins grande de lire le disque ou le rouleau. Pourquoi le consentement de l'auteur ne serait-il pas aussi nécessaire pour cette incorporation d'une nature spéciale que pour la reproduction de l'œuvre musicale au moyen de l'impression? On ne voit aucune raison de faire la différence.» C'est pourquoi l'alinéa 1 de l'article 13 de la Convention dispose: «Les auteurs d'œuvres musicales ont le droit exclusif d'autoriser: 1^o l'adaptation de ces œuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement; 2^o l'exécution publique des mêmes œuvres au moyen de ces instruments.» Cette disposition nous paraît découler d'ailleurs nécessairement de l'esprit même de la Convention: le droit de reproduction sous toutes ses formes, de même que le droit d'exécution, c'est bien le moins qu'on puisse accorder à l'auteur. C'est donc encore pourquoi Renault, dans le rapport précédent, admettait que le droit de reproduction était accordé implicitement aux autres œuvres enregistrables, à savoir notamment aux œuvres littéraires et dramatiques, et que, si on ne l'avait pas spécifié, c'était que les restrictions que contenait plus loin l'article 13 ne s'appliquaient qu'aux œuvres musicales et qu'il n'était donc besoin de rappeler le principe général de protection que pour celles-là.

Mais cet hommage de principe une fois rendu aux auteurs, satisfaction substantielle a été donnée aux fabricants, car une possibilité de limitation du droit de l'auteur se trouve aussitôt introduite (art. 13, al. 2): «Des réserves et conditions relatives à l'application de cet article pourront être déterminées par la législation intérieure de chaque pays, en ce qui le concerne...» Si donc le droit de reproduction et d'exécution quant aux enregistrements sonores appartient à l'auteur et doit lui être reconnu par tous les pays unionistes, ceux-ci peuvent pourtant y apporter des «réserves et conditions». La licence obligatoire, que nous avons rencontrée dans plusieurs législations qui ont retenu notre attention plus haut, est donc compatible avec les règles posées par la Convention de Berne, mais à condition qu'elle ne supprime pas dans sa totalité le droit de l'auteur. Nous avons vu quelle solution ont, en général, adopté

les pays: l'auteur a la faculté d'interdire le premier enregistrement, mais dès que des phonogrammes sont fabriqués avec son consentement, il ne peut plus refuser ce consentement à personne; d'autre part, une indemnité équitable lui est due pour la reproduction. Si certaines législations suppriment entièrement le droit de l'auteur sur l'exécution des disques licitement fabriqués, ce que nous croyons incompatible avec la Convention, la plupart le lui réservent; son droit de radiodiffusion, bien qu'il subisse parfois des restrictions, ne lui est pas non plus enlevé et son droit moral peut, en général, s'exercer. Quant à la limitation de la licence obligatoire aux œuvres musicales, nous avons vu qu'elle n'avait pas été observée en ce qui concerne les paroles accompagnant la musique et que le Canada avait même, contrairement à l'esprit de la Convention, institué une licence obligatoire s'étendant à toutes les œuvres littéraires.

L'alinéa 2 de l'article 13 ajoute: «... mais toutes réserves et conditions de cette nature n'auront qu'un effet strictement limité au pays qui les aurait établies.» C'est là encore un souci de restreindre l'effet de cette licence obligatoire. L'alinéa 3 prévoit la non-rétroactivité des dispositions de l'alinéa 1, qui «n'est pas applicable dans un pays de l'Union aux œuvres qui, dans ce pays, auront été adaptées licitement aux instruments mécaniques avant la mise en vigueur de la Convention signée à Berlin le 13 novembre 1908 et, s'il s'agit d'un pays qui aurait accédé à l'Union depuis cette date ou qui y accéderait dans l'avenir, avant la date de son accession». Nous citons là le texte tel qu'il a été modifié par la Conférence de Rome. Enfin, sur la demande de la délégation italienne, une disposition finale a été adoptée à la Conférence de Berlin (al. 4), en ce qui concerne la sécurité; cet alinéa ne fait que confirmer la disposition générale de l'article 16, alinéa 2: «Les adaptations faites en vertu des alinéas 2 et 3 du présent article (art. 13) et importées, sans autorisation des parties intéressées, dans le pays où elles ne seraient pas licites, pourront être saisies.» Ces deux dernières dispositions se passent de commentaire.

Tel est le régime actuellement en vigueur: il est en somme né d'une mesure pris à propos d'un cas très particulier: Un précédent des plus modestes a permis à des industries très puissantes de revendiquer une protection d'une toute autre portée et qu'on ne pouvait guère prévoir lorsqu'on accordait un privilège aux boîtes à musique.

C'est pourquoi une réaction s'est produite, dans la crainte que cette licence obligatoire ne fût étendue à des domaines nouveaux, notamment aux œuvres littéraires (voir plus haut le cas de la loi canadienne). Et même dans le domaine des œuvres musicales, certaines tendances se manifestent en faveur d'un renforcement des droits de l'auteur, tout au moins dans la mesure où les avantages accordés au fabricant ne s'en trouvent pas trop diminués. C'est ainsi qu'on trouve dans les travaux préparatoires de la Conférence de Bruxelles plusieurs propositions visant à arrêter les progrès de la licence obligatoire ou même à en limiter les effets acquis: Pour mettre complètement et nettement hors d'atteinte les œuvres littéraires, l'Administration belge et le Bureau de l'Union ont proposé l'adoption d'un article 13^{bis} qui accorderait aux auteurs d'œuvres littéraires les mêmes droits mécaniques exclusifs qu'aux compositeurs, mais sans autoriser la licence obligatoire. En faveur des œuvres musicales, une nouvelle rédaction prévue pour l'article 13 octroie à l'auteur un droit de mise en circulation sur les enregistrements sonores de ses œuvres; ce droit permet de limiter les prérogatives du fabricant dans le temps et dans l'espace, en renforçant la position de l'auteur vis-à-vis des tiers; mais la plus importante disposition envisagée, c'est celle établissant un droit exclusif d'exécution de l'auteur sur les phonogrammes; cette disposition ne porte d'ailleurs guère préjudice au fabricant, puisque les lois nationales qui, comme la loi allemande, privent l'auteur de son droit d'exécution sur le phonogramme n'accordent pas non plus ce droit au fabricant. Il semble d'autre part y avoir là une mesure répondant à une tendance générale: la plupart des législations nationales n'ont pas supprimé le droit d'exécution de l'auteur sur le phonogramme, et celles qui en ont disposé autrement semblent l'avoir regretté (comparer notamment la loi allemande de 1910 avec le projet de 1937) (1).

b) Protection de l'interprétation des artistes exécutants

La Convention de Berne revisée ne contient aucune disposition relative aux artistes exécutants. Sur la proposition de la délégation italienne, la Conférence de Rome a émis le vœu «que les gouvernements qui ont participé aux travaux de la Conférence envisagent la possibilité de mesures destinées à sauvegarder les droits des artistes exécutants». Dans les travaux préparatoires de la Confé-

rence de Bruxelles, on trouve, à ce sujet, quelques propositions: L'Administration belge et le Bureau de l'Union prévoient un article 11^{quater} nouveau ainsi conçu: «L'interprétation d'une œuvre tombée ou non dans le domaine public est protégée dans des conditions à fixer par la législation interne de chaque pays de l'Union.» La Grande-Bretagne a proposé d'insérer dans l'article nouveau une disposition qui, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale, protège l'artiste exécutant, dans le pays où l'exécution a lieu, contre toute confection, non autorisée par lui, d'enregistrements sonores de ses interprétations d'œuvres dramatiques ou musicales, tombées ou non dans le domaine public.

Ces propositions sont assez modestes, et pourtant elles rencontrent une forte opposition, notamment de la part des auteurs, qui craignent une concurrence.

c) Protection du phonogramme (Droits du fabricant)

Encore que la protection du fabricant soit, de par la nature même des choses, bien plus éloignée de celle de l'auteur que ne l'est celle de l'artiste exécutant, la Convention de Berne a eu plus de sollicitude pour les industriels producteurs de phonogrammes que pour les interprètes, dont l'activité artistique a permis l'enregistrement. En rendant possible l'institution de la licence obligatoire par la législation des pays unionistes, l'article 13 a accordé aux fabricants un avantage considérable, puisqu'ils peuvent, dans ces conditions, acquérir bien plus aisément ce que Louis Renault appelait «la matière première» de leur industrie.

Toutefois, la Convention ne prévoit aucune protection sous une forme analogue à celle d'un droit d'auteur, comme on en trouve dans certaines des législations nationales que nous avons examinées. Une proposition britannique en vue de la Conférence de Bruxelles vise, en revanche, à introduire une protection de ce genre à l'article 13, alinéa 2. Il s'agirait d'y insérer le texte suivant: «Sans préjudice du droit des auteurs ou des artistes exécutants, 1^o le propriétaire de la matrice originale ou d'un autre dispositif, à l'aide duquel un tel instrument (*phonogramme*) peut être directement ou indirectement confectionné, jouira du droit exclusif d'autoriser la reproduction de cet instrument sous quelque forme que ce soit, et 2^o la présentation publique ou la communication au public (par radiodiffusion ou autrement) de l'œuvre par le moyen d'un tel instrument fera

naître le droit de ce propriétaire à une rémunération équitable spéciale.»

Cette proposition répond assez bien aux désiderata des fabricants de phonogrammes qui, après entente avec les sociétés d'auteurs, en juin 1934 à Stresa, s'en tiennent à la prétention de pouvoir interdire la reproduction non autorisée de leurs phonogrammes et d'exiger une rémunération équitable à l'occasion de l'utilisation de ceux-ci par la radiophonie et la cinématographie (1).

CONCLUSIONS

De l'étude tripartite que nous venons de faire: analyse de la nature des objets en cause, considérations de justice et d'utilité sociale, examen des normes positives, une double conclusion découle naturellement:

Des deux premières parties principalement se dégagent les solutions souhaitables; de la première et de la troisième parties plus particulièrement, les solutions possibles.

Cette double réponse favorisera la netteté de la conclusion, car il sera permis d'être plus hardi dans l'exposé des premières solutions et d'avoir plus de prudence, comme plus d'esprit de compromis, quant aux secondes.

A. Solutions souhaitables

Nous avons vu, au cours de notre étude, que l'on s'entend assez bien, en général, sur la définition des œuvres littéraires et artistiques: ce sont des créations personnelles du domaine de la littérature et de l'art. Mais on rencontre quelques divergences dans l'application de cette définition aux cas concrets: certaines législations admettent, par exemple, les photographies dans le domaine desdites œuvres, d'autres les rangent au contraire dans une classe à part. En outre, parmi les œuvres littéraires et artistiques, il existe une sorte de hiérarchie: œuvres de première main, œuvres de seconde main, par exemple, la personnalité de l'auteur se manifestant avec plus ou moins de force et se reconnaissant avec une évidence inégale, suivant le cas; cette hiérarchie a été implicitement esquissée dans la Convention de Berne qui consacre l'alinéa 1 de son article 2 aux œuvres de première main, l'alinéa 2 aux œuvres de seconde main, en plaçant les recueils tout à la fin de l'énumération de celles-ci. Les interprétations des artistes exécutants sont, nous l'avons vu, des œuvres de seconde main d'une très haute qualité artistique, qui pourraient fort bien être rangées dans

(1) Cf. *Le Droit d'Auteur*, 1946, p. 39 à 41.

(1) Cf. *Le Droit d'Auteur*, 1934, p. 94.

le domaine des œuvres littéraires et artistiques, mais nous croyons pourtant préférable de les mettre dans une classe à part: elles constituent un genre plus vivant et souvent plus profondément créateur que les traductions par exemple, mais, de par leur nature, elles sont moins durables (à quoi correspond notamment un délai particulier de protection). Quant aux photographies et aux phonogrammes, étant donnée l'analogie naturelle qu'ils présentent entre eux, ils devraient être réunis dans une même classe et, à raison du caractère de production artistique mineure (qu'ils soient de première ou de seconde main), il conviendrait de les séparer nettement et des œuvres littéraires et artistiques proprement dites et des interprétations des artistes exécutants: ce sont des œuvres quasi artistiques. Nous aboutirions donc à la classification suivante:

I. Oeuvres littéraires et artistiques: (Durée de protection maxima)

Oeuvres de première main de genre majeur.

Oeuvres de seconde main de genre majeur (traductions, adaptations).

Oeuvres de seconde main de genre mineur (recueils) (1).

II. Interprétation des artistes exécutants: (Durée de protection limitée)

Oeuvres de seconde main, majeures et *sui generis*.

III. Oeuvres quasi artistiques: (Durée de protection limitée)

Photographies, phonogrammes.

De par la nature des choses et pour des raisons de justice comme d'utilité sociale, l'auteur de l'œuvre artistique ou littéraire de première main doit avoir une position éminente; le processus de développement, d'adaptation, de fixation et de diffusion de son œuvre doit lui être subordonné. Économiquement faible, il ne peut s'appuyer uniquement sur des contrats, il lui faut être protégé par la loi, qui lui accordera notamment un droit de reproduction (impliquant le droit de fixation sur phonogrammes, un droit de mise en circulation, un droit de représentation, d'exécution, de récitation et un droit de télédiffusion [radiodiffusion et diffusion par fil]). Ces droits doivent être exclusifs et comporter des prérogatives morales (respect de l'œuvre, publication, paternité, réputation de l'auteur) aussi bien que pécuniaires; ils ne devraient être limités que dans l'intérêt du public qui doit bénéficier largement de

l'œuvre, sans que des obstacles excessifs s'interposent entre lui et l'auteur, mais ces droits ne devraient pas être restreints en faveur d'intérêts particuliers, notamment d'intérêts économiques. En principe, nous voudrions donc supprimer la licence obligatoire en ce qui concerne l'enregistrement sonore. L'existence de la licence obligatoire dans certaines lois nationales et la présence, dans la Convention de Berne, de dispositions qui admettent cette institution dans les pays unionistes (art. 13) non seulement affaiblissent les prérogatives des auteurs, dans les conditions actuelles, mais constituent aussi pour l'avenir une grave menace que permet de comprendre mieux encore l'histoire des origines de cet article 13 que nous avons retracée plus haut: une mesure d'exception, d'apparence anodine, prise en 1886 en faveur des boîtes à musique, a donné naissance à des dispositions de portée bien plus considérable, en 1908, du fait d'un développement technique de la fabrication phonographique qu'on ne prévoyait guère quelque vingt ans plus tôt. A l'heure actuelle, le champ de la licence obligatoire est encore relativement limité: il s'étend aux disques, moyen fragmentaire d'enregistrement et de restitution sonores, mais pensons au jour où l'évolution de la technique permettra la généralisation, la popularisation de la fixation et de la restitution sonores, par opération photoélectrique, sur films, la portée de cette licence obligatoire pourrait alors devenir incomparablement plus considérable et causer aux auteurs d'œuvres musicales un préjudice réel. Mais ce n'est pas tout, car on pourra fixer alors de la même façon des récitations de livres entiers; les raisons qui ont milité en faveur de la licence obligatoire pour les œuvres musicales joueraient, à ce moment, en ce qui concerne les œuvres littéraires, qui risqueraient d'être soumises, par simple raison de symétrie, au même traitement. Ces perspectives ne peuvent que retenir l'attention du législateur prudent, soucieux de prévenir les dangers qui menacent l'auteur à raison de cette licence obligatoire dont, dans son rapport présenté à la Conférence de Rome, M. Barduzzi a résumé avec vigueur les principaux inconvénients, aussi bien dans le domaine moral qu'au point de vue pécuniaire (1). En revanche, on pourrait admettre des restrictions au droit d'auteur en matière de radiodiffusion et ce au profit d'organismes contrôlés par l'État, en vue de favoriser, en définitive, un

public composé d'individus économiquement faibles et qui ont besoin de nourritures spirituelles.

L'interprétation de l'artiste exécutant, œuvre majeure et *sui generis* de seconde main, qui prolonge la création de l'auteur original en lui donnant une forme sensible, doit être largement protégée par la loi, étant donné que l'artiste exécutant ne peut se défendre efficacement sans elle, faible qu'il est, en général, du point de vue économique. Toutefois, cette protection ne devra pas porter préjudice à celle qui a été accordée à l'auteur et devra lui être subordonnée; elle sera moins étendue, mais elle devra être appropriée à l'apport précieux de l'interprète. D'abord, on accordera à l'artiste exécutant un large droit moral (paternité, réputation, respect de son interprétation) lui permettant notamment d'interdire toute diffusion de son interprétation qui serait de nature à nuire à sa réputation, puis il devra pouvoir exiger une rémunération équitable à l'occasion de toute les opérations qui concourent à la diffusion de son interprétation: reproduction (enregistrement) (1), exécution, radiodiffusion ou diffusion par fil (impliquant l'exécution publique et la télédiffusion de ses phonogrammes). A raison du caractère international de la diffusion en cause, la protection devra faire l'objet de dispositions nationales et d'une convention internationale, dans le genre de celle que prévoit le projet de Samaden. Cette protection sera d'ailleurs d'une durée assez limitée, trente ans par exemple.

Encore que son rôle soit beaucoup plus modeste, le preneur d'enregistrements sonores, lui aussi économiquement faible, ne devrait pas être oublié par la loi, alors que le photographe, dont l'activité a un caractère analogue, a reçu protection (2). Dépendant économiquement de l'entrepreneur fabriquant de phonogrammes, le preneur d'enregistrement fait pourtant œuvre indépendante du point de vue artistique, ou quasi artistique si l'on veut être plus précis. Il conviendrait donc de lui accorder, tout au moins, un droit de paternité (il devrait être nommé sur le phonogramme à côté du fabricant) et peut-être aussi une participation aux ré-

(1) Cf. à ce sujet la loi britannique du 31 juillet 1925 qui vise tout particulièrement les enregistrements clandestins de radioémissions.

(2) Il est vrai que l'employé qui travaille dans un atelier de photographie ne conserve pas non plus de droit d'auteur sur les images qu'il prend. Telle est du moins la règle. Mais le photographe qui travaille à son compte bénéficie personnellement de la protection, ce qui n'est pas le cas pour le preneur d'enregistrements.

(1) Les recueils constituent des objets marginaux dont le caractère personnel et créateur est limité et qu'on pourrait tout aussi bien classer comme œuvres quasi littéraires, à côté des photographies et des phonogrammes.

(2) Cf. le rapport Barduzzi à la Conférence de Rome (Actes de la Conférence, p. 187).

munérations que peut toucher l'entrepreneur à l'occasion de la vente et de la diffusion des phonogrammes.

Quant à l'entrepreneur fabricant de phonogrammes, il convient de remarquer d'une part que sa puissance économique est en général bien supérieure à celle de l'auteur, de l'artiste exécutant et de l'enregistreur et que les contrats pourront donc lui être de plus grand secours qu'à ceux-ci; d'autre part que son activité ayant un caractère essentiellement industriel et commercial, il ne saurait être question de lui accorder une protection selon le droit d'auteur proprement dit. Ce à quoi il peut prétendre, c'est à une protection d'un caractère plutôt industriel. Mais cela posé, il convient de reconnaître que la protection actuelle ne lui permet pas toujours de jouir pleinement des fruits de son industrie. Or, une protection adéquate en ce domaine n'est pas seulement une question de justice, mais aussi, indirectement, d'utilité sociale: il est de l'intérêt de la collectivité que l'industrie phonographique puisse, dans une large mesure, consacrer ses efforts à des productions de qualité, plus onéreuses pour elle que les productions de quantité, mais pour cela il convient que cette industrie soit prospère et il appartient au législateur de favoriser une telle prospérité dans le cadre d'institutions équitables, qui ne font qu'assurer à chacun son dû. Le fabricant doit donc être nettement protégé contre la reproduction de ses phonogrammes (droit d'autorisation) et doit bénéficier d'une rémunération équitable à l'occasion d'utilisation par la cinématographie, la radiodiffusion ou de la diffusion par fil de ses phonogrammes, car il est économiquement équitable qu'il reçoive en définitive davantage de celui qui utilise son phonogramme à des usages publics que de celui qui ne s'en sert que pour des auditions privées. La protection ainsi accordée ne devra être que de durée assez limitée, trente ans par exemple. Étant donné le caractère international de la diffusion des phonogrammes, il y aurait lieu que fût conclue à ce sujet une convention internationale dans le genre de celle que prévoit l'accord de Samaden.

En ce qui concerne la licence obligatoire relative à l'enregistrement sonore, nous avons déjà dit, à propos de la position de l'auteur, qu'elle ne devrait pas subsister. Mais ce ne sont pas simplement des arguments en faveur de l'auteur qui se prononcent pour la suppression de cette licence obligatoire; il y a aussi des arguments d'ordre économique et général

qu'on ne peut passer sous silence. Dans son rapport présenté à la Conférence de Rome, en 1928⁽¹⁾, M. Barduzzi s'est exprimé à ce sujet avec une telle précision et une telle clarté que l'on ne peut mieux faire — même dans une conclusion — que de le citer textuellement. Faisant allusion à une proposition autrichienne d'introduire nommément la licence obligatoire dans la Convention de Berne, M. Barduzzi disait: «... le régime de la licence obligatoire constituerait, pratiquement, un dangereux monopole, presque exclusivement en faveur des industries existantes qui sont déjà réunies dans des consortiums qui s'étendent sur le monde entier. En disposant librement de la matière première — les productions de l'intelligence — et étant donnée l'extrême puissance financière, commerciale et technique des organisations phono-mécaniques actuelles, on rendrait pratiquement impossible la naissance et le développement d'industries nouvelles, suffisamment puissantes pour équilibrer les conséquences du monopole existant. Les nations qui n'ont pas encore, sur leur territoire, des industries phono-mécaniques suffisamment développées se trouveraient dans une situation d'évidente infériorité. Or, l'intérêt de chaque nation réclame la liberté de ce développement, pour des raisons supérieures de diffusion et de protection de la culture nationale et pour toutes les autres raisons sociales qui se rattachent à la formation et à la vie des industries nationales.»

D'ailleurs, comme nous l'avons constaté plus haut, cette licence obligatoire peut être, pour le fabricant, une arme à double tranchant et si elle devait subsister, on ne voit guère les objections de principes qui pourraient empêcher le législateur d'instituer par analogie et dans le cadre des dispositions de l'article 11bis de la Convention de Berne, de larges licences obligatoires de radiodiffusion, là où elles n'existent pas encore, et ces licences ne seraient pas plus avantageuses aux fabricants que ne l'est aux auteurs la licence d'enregistrement⁽²⁾.

De l'institution des différentes protections indiquées ci-dessus résulteraient, croyons-nous, une organisation assez harmonieuse où serait attribué à chacun ce qui lui est dû: L'auteur se verrait placé

dans la position éminente à laquelle il a droit, il pourrait exercer librement sur son œuvre ce rôle de gardien qui répond à la justice aussi bien qu'à l'utilité sociale; il serait récompensé assez largement du point de vue pécuniaire. L'artiste exécutant serait protégé moralement et économiquement de façon appropriée, sans porter atteinte aux prérogatives de l'auteur et sans imposer de charges excessives à la diffusion de l'œuvre. Un hommage utile serait rendu à l'activité artistique ou quasi artistique du preneur d'enregistrement. Enfin, le fabricant, sans empiéter sur le droit de l'auteur ni sur celui de l'interprète, jouirait du fruit de son activité économique. Ainsi se trouverait appliqué, autant que faire se peut, le principe saint-simonien: «A chacun selon ses capacités, à chaque capacité selon ses œuvres.»

B. Les solutions possibles

La classification que nous avons proposée relativement aux œuvres littéraires et artistiques, aux interprétations des artistes exécutants et aux œuvres quasi artistiques, telles que photographies et phonogrammes, répondrait, semble-t-il, assez largement aux tendances qui se manifestent actuellement dans les législations récentes (loi autrichienne de 1936, par exemple); nous sommes donc ici dans le domaine du possible.

Ne semble pas irréalisable non plus — même pour le droit de récitation⁽¹⁾ — la reconnaissance générale et intégrale des droits de l'auteur que nous avons énumérés plus haut.

En revanche, il ne nous semble pas que l'on puisse espérer, tout au moins pour demain, l'élimination pure et simple de la licence obligatoire d'enregistrement, encore que certains pays se soient refusés à l'instituer et que, dans d'autres qui la connaissent, des voix en aient demandé l'abolition. Actuellement, cette licence obligatoire est en vigueur dans les pays de l'Union qui possèdent la plus forte industrie, et c'est là un facteur avec lequel l'on ne peut pas ne pas compter. Toutefois, il ne semble pas impossible de limiter les effets de cette licence et de prendre des dispositions pour prévenir son extension (notamment aux œuvres littéraires), comme on l'a prévu dans diverses propositions pour la Conférence de Bruxelles, dont nous avons parlé plus haut. On se demande même si, sur le plan international, il ne serait pas possible de négocier la suppression de cette

⁽¹⁾ Cf. *Actes de la Conférence de Rome*, p. 187.

⁽²⁾ Cf. à ce sujet *Protection of records*, etc., par A. Baum, dans la revue *Copyright*, de juin-juillet 1939. On trouvera d'ailleurs dans cet article des conceptions quelquefois assez éloignées des nôtres et dont l'exposé constitue un plaidoyer extrêmement vigoureux en faveur des fabricants de disques. Également très favorable à ces «éditeurs mécaniques» est le livre de A. du Pasquier, *Le droit du fabricant sur les disques de grammophones*, qui aboutit à des conclusions très éloignées des nôtres.

⁽³⁾ Cf. à ce sujet: Propositions préparées par l'Administration belge et le Bureau de l'Union pour la Conférence de Bruxelles, p. 43.

licence obligatoire en échange d'une protection nouvelle accordée aux fabricants de phonogrammes, selon les normes prévues par le projet de Samaden que nous avons préconisées plus haut. Le lien inéluctable qui rapproche la licence obligatoire d'enregistrement et celle de radiodiffusion est peut-être, ici, de nature à faire changer certaines positions.

En ce qui concerne les artistes exécutants, les solutions que nous indiquons comme souhaitables nous paraissent réalisables, dans un avenir plus ou moins proche, sur le plan national; plusieurs lois récentes se sont orientées dans cette direction; mais il est peut-être un peu téméraire de vouloir réaliser aujourd'hui une solution systématique sur le plan international, la maturation de la question ne semblant pas encore suffisante. Il faudra peut-être se contenter, pour le moment, d'une disposition comme celle que prévoit un article nouveau (11^{ter}) à insérer dans la Convention de Berne⁽¹⁾ et qui se réfère simplement aux lois nationales applicables aux unionistes, ou d'une convention internationale à objectifs limités, inspirée de l'avant-projet de Samaden.

En faveur du preneur d'enregistrements sonores, l'on pourrait tout au moins, semble-t-il, obtenir que son nom figurât sur les phonogrammes. L'on ne ferait ainsi que suivre un usage qui est déjà pratiqué en matière d'enregistrement cinématographique.

Enfin, la double protection du fabricant quant à la reproduction de ses phonogrammes (droit d'autorisation) et à l'utilisation de ceux-ci par la cinématographie, la radiodiffusion et la diffusion par fil (droit à rémunération), paraît réalisable, puisque les auteurs eux-mêmes semblent approuver ce programme⁽²⁾ jusqu'au plan international. Dans ces conditions, s'il conserve le privilège que lui octroie la licence obligatoire, là où elle existe, le fabricant se trouvera très largement doté.

* * *

Les solutions possibles ne s'identifient donc point avec les solutions souhaitables: l'auteur risque de voir ses droits restreints au profit du fabricant (persistance de la licence obligatoire d'enregistrement) et au profit de la collectivité (licences obligatoires de radiodiffusion); l'artiste exécutant attendra probablement encore un certain temps toute la protection à laquelle il peut prétendre et le

preneur d'enregistrements n'attire guère l'attention; seul le fabricant pourrait, semble-t-il, recevoir tout ce qu'il peut raisonnablement espérer; en revanche, les droits nouveaux qu'il aura acquis seront peut-être à leur tour restreints au profit de la collectivité (licences obligatoires de radiodiffusion). Au total, l'équilibre ne paraît pas devoir être réalisé, dans un avenir prochain, entre éléments artistiques et spirituels d'une part, et éléments économiques d'autre part: la balance semble devoir plutôt pencher du côté de ces derniers. Pourtant, si large qu'il soit, le fossé qui existe ici entre le souhaitable et le possible sera peut-être comblé plus tôt qu'on ne serait tenté de le croire, en se fondant sur l'expérience du passé immédiat, car, dans le monde de demain, les progrès accélérés de la technique favoriseront probablement et malgré tout, la maîtrise de l'esprit créateur sur les éléments matériels qui contribuent à propager son rayonnement, un peu comme certaines inflations monétaires favorisent les producteurs d'or. Le droit d'auteur n'est-il pas sorti de sa chrysalide lorsqu'ont été assez mûrs les fruits de cette révolution industrielle du XVIII^e siècle, qui a progressivement gagné la plus grande partie du monde? Et ainsi, dans notre domaine, ces « causes physiques » et ces « causes morales » qu'évoquait Montesquieu, au lieu d'interférer, s'associeraient pour produire des effets justes, socialement utiles et conformes à la nature des choses.

M. V.

SOMMAIRE ⁽¹⁾	Pages
Introduction: Objets et détermination de l'étude	13
I. Nature des objets en cause	14
A. Les œuvres littéraires et musicales	14
B. L'interprétation des artistes exécutants	15
C. Le phonogramme	25
a) La prise d'enregistrement	25
1. L'enregistrement en général	25
2. Enregistrements créateurs portant sur des objets naturels	26
3. Enregistrements reproduisant des œuvres artistiques en général et des œuvres littéraires ou musicales en particulier	28
b) L'entreprise de phonogrammes	28
II. Considérations de justice et d'utilité sociale	37
III. Les normes positives	38
A. Les législations nationales	39
a) Quelques législations typiques	39
Allemagne	39
Argentine	49

⁽¹⁾ Sommaire des cinq articles parus respectivement les 15 février, 15 mars, 15 avril, 15 mai et 15 juillet 1946.

	Pages
Autriche	50
Empire britannique	51
États-Unis d'Amérique	53
France	53
Italie	54
Suisse	55
b) Aperçu d'ensemble sur les normes nationales	73
1. Vues sur les types de solution généralement adoptés par le législateur	73
2. Vues sur les diverses législations	74
B. La Convention de Berne	77
a) Protection de l'œuvre littéraire ou musicale	77
b) Protection de l'interprétation des artistes exécutants	79
c) Protection du phonogramme	79
Conclusions	79
A. Solutions souhaitables	79
B. Solutions possibles	81

Jurisprudence

FRANCE

PHOTOGRAPHIE; REPRODUCTION ET VENTE NON AUTORISÉES D'EXEMPLAIRES D'UNE ŒUVRE PHOTOGRAPHIQUE PROTÉGÉE. DÉLITS PÉNAUX DE DE CONTREFAÇON ET DE MISE EN VENTE D'OBJETS CONTREFAISANTS; CONDAMNATION.

(Paris, Tribunal civil de la Seine, 17^e chambre [statuant au correctionnel], 24 janvier 1946. — Max Hubert c. Jacques Ernest Basin.)⁽²⁾

Le tribunal, après examen de la procédure;

Statuant publiquement et en premier ressort; ouï le Ministère public en ses réquisitions; attendu que Jacques Ernest Basin est prévenu d'avoir, en septembre 1944, reproduit sans autorisation et vendu une photographie représentant le Général Leclerc, et dont M. Max Hubert, photographe, est l'auteur, et d'avoir ainsi commis le délit de contrefaçon et de mise en vente d'objets contrefaits prévu et puni par le Code pénal;

Attendu que les faits sont constants et résultent notamment d'un procès-verbal de saisie contrefaçon dressé par M. le commissaire de police du quartier de la Madeleine, en date du 29 septembre 1944;

Attendu qu'il est de jurisprudence que les œuvres photographiques sont protégées par le décret-loi des 19/24 juillet 1793, complété par la loi du 11 mars 1902;

Attendu qu'il y a donc lieu de déclarer le sieur Basin coupable des délits de contrefaçon et de mise en vente d'objets contrefaits;

⁽¹⁾ Le texte de ce jugement nous a été obligamment communiqué par M. J. L. Duchemin, secrétaire général du Syndicat français de la propriété artistique, 12, rue Henner, à Paris.

⁽²⁾ Cf. Propositions de l'Administration belge et du Bureau de l'Union (Conférence de Bruxelles), p. 45.

⁽³⁾ Cf. *Le Droit d'Auteur*, 1934, p. 94.

Attendu que le sieur Max Hubert se porte partie civile; qu'il conclut au paiement de la somme de 100 000 francs à titre de dommages-intérêts; qu'il demande en outre l'insertion du jugement à intervenir et la confiscation des photographies saisies;

Attendu qu'il est certain qu'en reproduisant la photographie litigieuse sans en demander l'autorisation à l'auteur et sans s'être mis au préalable d'accord avec celui-ci sur les droits d'auteur au cas où l'autorisation de reproduire aurait été consentie, le sieur Basin a causé un préjudice au sieur Max Hubert; qu'il résulte du procès-verbal de saisie que le sieur Basin a tiré 12 500 épreuves de la photographie litigieuse; que le préjudice causé au sieur Max Hubert est donc relativement important; qu'il convient cependant de tenir compte, pour modérer la condamnation aux dommages-intérêts, que, dès la déclaration du sieur Hubert, le sieur Basin a cessé toute contrefaçon et retiré de la vente les épreuves litigieuses; que le préjudice causé au sieur Hubert s'est donc trouvé, de ce fait, limité; qu'il y a lieu dans ces conditions de limiter à 25 000 francs la somme que le sieur Basin sera tenu de payer au sieur Hubert à titre de dommages-intérêts; que, pour le même motif, il n'y a point lieu d'ordonner l'insertion du présent jugement; qu'il y a lieu cependant de prononcer la confiscation des photographies saisies ainsi que des clichés ayant servi à la contrefaçon, laquelle confiscation est de droit;

PAR CES MOTIFS, dit Jacques Ernest Basin convaincu et coupable des délits de contrefaçon et de mise en vente d'objets contrefaits, délits prévus et punis par les articles 425, 426 et 427 du Code pénal;

Condamne Basin à la peine de 300 francs d'amende, décimes compris, avec sursis;

Reçoit le sieur Max Hubert dans son intervention de partie civile; condamne le sieur Jacques Ernest Basin à payer au sieur Max Hubert la somme de 25 000 francs à titre de dommages-intérêts; dit n'y avoir lieu à insertion; prononce la confiscation des photographies saisies suivant procès-verbal du 29 septembre 1944 et des clichés ayant servi à la contrefaçon;

Ordonne la remise des objets contrefaits à la partie civile;

Condamne en outre Basin en tous les dépens du présent jugement, lesquels sont liquidés, savoir: premièrement ceux prélevés sur la consignation de la partie civile à la somme de 22 francs 30; deuxiè-

mement ceux avancés par la partie civile à la somme de 661 francs plus 20 francs pour droits de poste;

Fixe au minimum la durée de la contrainte par corps, s'il y a lieu de l'exercer pour le recouvrement des dépens.

Nouvelles diverses

Suisse

L'activité de la Suisa en 1945

L'année 1945 est le quatrième exercice de la *Suisa* (Société suisse des auteurs et éditeurs) en sa qualité d'entreprise concessionnée par le gouvernement de la Confédération suisse. Le rapport concernant cette période de douze mois a paru récemment: il donne, comme les précédents, nombre de renseignements intéressants. Nous voudrions en retenir au moins quelques-uns.

Le rapport débute par une observation d'une portée générale: la *Suisa* considère qu'elle a reçu du Conseil fédéral suisse un mandat (à la vérité non écrit): elle doit veiller à ce que les exploitants des œuvres musicales et les organisateurs de concerts montrent plus de compréhension pour le droit d'auteur. C'est un véritable programme éducatif qui est ainsi formulé. Il faut malheureusement confesser que le respect du droit d'auteur n'est pas encore entré partout dans les mœurs. Chacun sait et accepte que le vol d'un objet corporel tombe sous le coup du Code pénal; l'antique règle du décalogue: tu ne déroberas

point, fait partie des principes reconnus d'instinct par toute société policée. Il n'en va pas de même du droit d'auteur, ce qu'on doit déplorer. Pourtant, une remarque s'impose ici. Lorsque l'auteur rend son œuvre publique, il manifeste par là son intention de la mettre à la disposition de la collectivité, ou tout au moins son désir que cette dernière prenne acte de son effort créateur. La tentation existe alors de croire que l'œuvre rendue publique est aussi une œuvre libre. Personne, si ce n'est un vulgaire larron, ne s'aviserait de s'approprier le manuscrit inédit d'une œuvre littéraire ou musicale. Mais dès l'instant où des exemplaires de cette œuvre sont offerts en vente, une confusion tend à s'établir dans l'esprit de l'acheteur: propriétaire d'un exemplaire de l'œuvre, il se croit fondé à user de cette dernière comme s'il en était aussi propriétaire. La législation sur le droit d'auteur intervient précisément afin d'empêcher cette conclusion fausse. Mais comme il s'agit de remonter une pente en somme naturelle à l'esprit, on ne doit pas trop s'étonner des difficultés de l'entreprise. Quoi qu'il en soit, les sociétés de perception, par la force organisée qu'elles représentent, peuvent contribuer d'une manière très efficace à propager parmi la population les principes du droit d'auteur et à en faire comprendre la légitimité. La *Suisa* s'y emploie et ce n'est pas la moins utile de ses tâches.

Les résultats de l'année 1945 sont tout à fait satisfaisants, ainsi que le montre le tableau suivant:

	1943	1944	1945
Recettes brutes			
de Suisse	987 512. 65	1 038 140. 81	1 083 954. 21
de l'étranger	34 504. 20	36 572. 26	108 947. 88
Total des recettes brutes	1 022 016. 85	1 074 713. 07	1 192 902. 09

	1943	1944	1945
Recettes nettes			
de Suisse	662 845. 11	672 836. 26	
de l'étranger	33 086. 23	36 031. 82	
Total des recettes nettes	695 931. 34	708 868. 08	800 856. 62
% des frais (sur les recettes brutes)	31,9 %	34,04 %	32,86 %

Tandis que les recettes (brutes et nettes) augmentent, le pourcentage des frais est en baisse (du moins de 1944 à 1945). Étant données les circonstances où la *Suisa* travaille, on peut considérer que le taux de 32,86 % pour 1945 n'a rien d'exagéré, bien au contraire. Il est évident que la société d'un petit pays ne peut pas ramener ses frais généraux au niveau où une grande société est en mesure de les maintenir. D'autre part, il

faut remarquer que si les tarifs sont bas, le pourcentage des frais sera d'autant plus élevé. Or, les tarifs de la *Suisa* sont encore, d'une façon générale, trop modestes et en dessous de ce qu'il sied d'admettre comme équitable. C'est ici qu'un changement doit s'opérer dans la mentalité des exploitants. Aujourd'hui, la *Suisa* ne pourrait pas hausser ses exigences sans encourir le reproche d'exagération. Il importe que l'opinion publique

soit amenée peu à peu à envisager la rémunération des auteurs sous un angle moins restrictif. M. Streuli, administrateur-délégué et directeur de la *Suisa*, a calculé que si tous les tarifs étaient immédiatement adaptés à la moyenne en vigueur à l'étranger, le pourcentage des frais diminuerait de plus de moitié et tomberait à 15 %. Mais une telle adaptation ne saurait être réalisée que progressivement. L'occasion d'obtenir certaines améliorations se présentera peut-être à la fin de 1946, époque à laquelle toute une série de tarifs cesseront d'être valables et devront être discutés à nouveau. Souhaitons que d'ici là on se rende compte, dans les milieux des «consommateurs», que la rétribution des auteurs doit être améliorée. Le seul argument tiré du renchérissement de la vie serait déjà décisif. Aussi bien le service du contrôle des prix (organe du Ministère de l'économie publique) a-t-il exprimé, le 13 février 1946, l'avis que si les tarifs actuels ne tenaient pas déjà compte dans une certaine mesure du renchérissement de la vie et si le coût de la vie ne subissait pas une baisse sensible jusqu'à la fin de l'année, une majoration de 30 % des taux prévus pour la perception des droits d'auteur pourrait être accordée.

A titre d'indication, nous reproduisons ci-après les chiffres correspondants à l'indemnité tarifaire versée par la Société suisse de radiodiffusion (indemnité que la *Suisa* estime équitable):

1942: fr. 224 000;	1945: fr. 287 000;
1943: » 248 000;	1946: » 320 000.
1944: » 272 000;	

En revanche, elle juge insuffisantes les indemnités suivantes versées par les personnes qui exploitent des haut-parleurs publics:

1942: fr. 130 606;	1945: fr. 152 166;
1943: » 138 103;	1946: » 154 329.
1944: » 148 120;	

Quant aux droits perçus par les compositeurs sur la base des exécutions cinématographiques de leurs œuvres musicales incorporées dans les films, voici un renseignement qui en dit long: M. Robert Blum, auteur de la musique du film «Marie-Louise», un des grands succès cinématographiques de ces dernières années, a touché, pour toutes les projections de ce film faites en Suisse pendant l'année 1944, la somme de 1553 fr. 85. Cette participation aux bénéfices est certainement beaucoup trop faible si on la compare aux recettes brutes auxquelles le film a donné lieu.

Le contentieux de la *Suisa* est demeuré assez chargé en 1945. 13 procès (dont un pénal), restés pendents en 1944, ont été repris, 142 actions civiles en dommages-intérêts, plus une action pénale, furent nouvellement intentées. Sur ce total de 156 actions, 124 actions civiles ont abouti à la reconnaissance, par la contre-

partie, des prétentions de la *Suisa*, 6 actions civiles ont donné lieu à des jugements, 3 actions civiles ont été retirées. Les 2 plaintes pénales ont été également retirées, les prévenus s'étant engagés à payer les indemnités réclamées par la *Suisa* à titre de droits d'exécution. Demeurent ainsi en suspens 21 actions civiles. — Le canton qui a donné le plus de tablature à la société est celui de Zurich (30 actions civiles); viennent ensuite ceux de St-Gall (22 actions civiles), Berne (20 actions civiles), Argovie (12 actions civiles), Lucerne et Schwyz (9 actions civiles chacun), Fribourg (7 actions civiles, 1 action pénale), Soleure (7 actions civiles), Glaris et Grisons (6 actions civiles chacun), Bâle-Ville (5 actions civiles), Tessin et Thurgovie (4 actions civiles chacun), Appenzell, Vaud et Zoug (3 actions civiles chacun), Bâle-Campagne et Uri (2 actions civiles chacun). La palme pour le respect du droit d'auteur appartient au canton de Neuchâtel avec une seule et unique action pénale — qui a d'ailleurs été reprise de l'année 1944, puis retirée, comme nous l'avons vu plus haut. Toute l'année 1945 s'est donc passée sans susciter de procès relatif au droit d'exécution sur le territoire neuchâtelois. — Si l'on réfléchit que la *Suisa* doit traiter avec environ 20 000 organisateurs d'exécutions musicales, on constatera que les 156 actions judiciaires dénombrées en 1945 représentent en somme une marge fort étroite laissée à la procédure contentieuse. Cela signifie que le respect du droit d'auteur pénètre progressivement dans les mœurs et que la *Suisa* réussit en général à convaincre du bien-fondé de sa cause les «consommateurs» d'abord récalcitrants. Le patient et minutieux labeur d'organisation et de persuasion de M. le directeur Streuli et de son personnel trouve ici un commencement de récompense que nous souhaitons voir s'amplifier de plus en plus.

Nécrologie

Alexandre Martin-Achard
1878-1946

Le 23 juin 1946, après quelques mois de maladie, est décédé à Genève M. Alexandre Martin-Achard, l'un des spécialistes suisses les plus connus dans le domaine des droits intellectuels. Titulaire des chaires de propriété industrielle et de droit d'auteur à l'Université de Genève, Martin-Achard n'était pas seulement un théoricien de ces matières, il les avait pratiquées pendant toute sa carrière féconde d'avocat. Il donna sa mesure, qui n'était pas ordinaire, comme président du Groupe suisse de l'Association internationale pour la protection de la propriété industrielle, dont il dirigea l'activité de 1925 à 1946, apportant dans

l'exercice de ces fonctions toute l'affabilité exquise de son caractère et toute la souplesse de son intelligence. Mais si les circonstances l'amènèrent de la sorte à s'occuper plus particulièrement des questions de brevets, de marques et de concurrence déloyale, il ne s'intéressait pas moins aux problèmes du droit d'auteur. Nombreux sont les écrivains, musiciens et artistes qu'il assista dans leurs difficultés avec les éditeurs ou les autres exploitants. Dans ce rôle de conseiller, il se montrait toujours soucieux d'épargner à ses clients, le plus possible, les risques du procès, n'hésitant pas, nous en avons été les témoins, à sacrifier la chance d'une belle plaidoirie à la sécurité d'un compromis raisonnable. Ce désintéressement mérite d'être souligné.

Bien qu'il ait surtout écrit sur des sujets de propriété industrielle, Martin-Achard n'a pas négligé le droit d'auteur: on se rappelle son étude très documentée sur les nouveaux aspects du droit d'auteur en matière d'utilisation publique de l'œuvre enregistrée (voir notre compte rendu dans le *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1941, p. 142), où les questions relatives à la protection des artistes exécutants et des fabricants de disques sont évoquées avec beaucoup de pénétration d'esprit. La brochure que le défunt a consacrée à la protection des informations de presse (voir la notice parue dans le *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1938, p. 135) est en quelque sorte à cheval sur la propriété industrielle et sur la propriété littéraire, vu que l'on discute encore le point de savoir si les nouvelles du jour doivent être protégées selon le droit d'auteur ou selon les règles qui réprimant la concurrence déloyale. L'exposé de Martin-Achard, objectif et précis, fait état des diverses propositions émises pour résoudre le problème; elles se sont enrichies en 1939 d'une suggestion qui nous semble très opportune: celle de régler la protection internationale des informations de presse dans une convention connexe à la Convention de Berne revisée.

Après la terrible épreuve de la seconde guerre mondiale, les peuples, on peut l'espérer, vont reprendre leur collaboration sur le plan juridique. Pour renouer les fils, recréer l'ambiance favorable aux accords multilatéraux, des hommes de bonne volonté, doués d'un optimisme généreux, sont indispensables. Martin-Achard faisait partie de cette phalange de choix. Tout le prédestinait au rôle de reconstruteur: sa culture étendue, son intelligence réaliste, sa vive et noble sensibilité. C'est avec une profonde mélancolie que nous le voyons disparaître au moment où tant de beaux dons eussent trouvé, dans une grande œuvre, un emploi digne d'eux. Mais l'exemple donné par Martin-Achard demeure, tel un jalon sur la route de l'avenir.