

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: État au 1^{er} janvier 1949. I. Pays membres de l'Union, p. 1. — II. Pays non réservataires et pays réservataires, p. 2. — III. L'Acte de Rome, p. 3.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: La statistique internationale de la production intellectuelle en 1947 (deuxième article). Suède, Suisse, p. 4.

JURISPRUDENCE: SUISSE. Compositions musicales incorporées à un film sonore. Nécessité d'obtenir du compositeur, ou de son ayant cause, l'autorisation spéciale d'exécuter publiquement lesdites œuvres par le moyen de la présentation cinématographique, p. 6.

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale

UNION INTERNATIONALE POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

ÉTAT AU 1^{er} JANVIER 1949

L'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques a pour charte la *Convention de Berne*, du 9 septembre 1886, entrée en vigueur le 5 décembre 1887.

Cette Convention a été amendée et complétée à Paris, le 4 mai 1896, par un *Acte additionnel* et une *Déclaration interprétative* mis à exécution le 9 décembre 1897.

Une complète refonte est intervenue à Berlin, le 13 novembre 1908. L'Acte de Berlin, qui porte le nom de *Convention de Berne révisée pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, est entré en vigueur le 9 septembre 1910.

Lors du remaniement effectué à Berlin, les divers pays ont reçu la faculté d'indiquer, sous forme de réserves, les dispositions de la Convention primitive de 1886 ou de l'Acte additionnel de 1896 qu'ils entendraient substituer, provisoirement au moins, aux dispositions correspondantes de la Convention de 1908 (voir sous chiffre II, lettre *b*).

Le 20 mars 1914 a été signé à Berne un *Protocole additionnel* à la Convention de Berne révisée en 1908, afin de permettre aux pays unionistes de restreindre, le cas échéant, la protection accordée aux auteurs ressortissant à tel ou tel pays non unioniste. Jusqu'ici, seul le Canada a fait usage de cette faculté, à l'encontre des auteurs placés sous la juridiction des États-Unis d'Amérique. Le Portugal n'a pas ratifié le Protocole, qui est entré en vigueur le 20 avril 1915.

L'Acte de Berlin a subi, à son tour, une révision à Rome le 2 juin 1928. L'Acte de Rome est entré en vigueur le 1^{er} août 1931. Les pays qui entrent dans l'Union par voie d'adhésion directe à cet Acte peuvent stipuler une réserve sur le droit de traduction dans leur langue ou dans chacune de leurs langues, s'ils en ont plusieurs.

La dernière révision de la Convention de Berne a eu lieu à Bruxelles. L'Acte de Bruxelles, signé le 26 juin 1948, n'est pas encore en vigueur. Il doit être ratifié par les pays signataires jusqu'au 1^{er} juillet 1951.

I. Pays membres de l'Union

ALLEMAGNE	à partir de l'origine (5 déc. 1887)
AUSTRALIE	» du 14 avril 1928 ⁽¹⁾
Territoires de *Papua, *Ile de Norfolk, Territoires de la *Nouvelle-Guinée et de *Nauru	
»	» du 29 juillet 1936
AUTRICHE	» du 1 ^{er} octobre 1920
BELGIQUE	» de l'origine
*Congo belge et *Ruanda Urundi	
BRÉSIL (États-Unis du —)	» du 20 décembre 1948
BULGARIE	» du 9 février 1922
BULGARIE	» du 5 décembre 1921
CANADA	» du 10 avril 1928 ⁽²⁾
DANEMARK, avec les îles Féroé	» du 1 ^{er} juillet 1903
ESPAGNE, avec colonies	» de l'origine
FINLANDE	» du 1 ^{er} avril 1928
FRANCE, Algérie et colonies	» de l'origine
GRANDE-BRETAGNE ET IRLANDE DU NORD	» de l'origine
Colonies, possessions et certains pays de protectorat	
»	» de l'orig. et du 1 ^{er} juill. 1912
Palestine (pays précédemment placé sous le mandat de la Grande-Bretagne)	
»	» du 21 mars 1924
GRÈCE	» du 9 novembre 1920
HONGRIE	» du 14 février 1922
INDE	» du 1 ^{er} avril 1928 ⁽³⁾
IRLANDE	» du 5 octobre 1927
*ISLANDE	» du 7 septembre 1947
ITALIE	» de l'origine
JAPON	» du 15 juillet 1899
LIBAN	» du 1 ^{er} août 1924
*LIECHTENSTEIN	» du 30 juillet 1931
LUXEMBOURG	» du 20 juin 1888
MAROC (zone française)	» du 16 juin 1917
MONACO	» du 30 mai 1889
NORVÈGE	» du 13 avril 1896

* Pays entré dans l'Union après le 2 juin 1928 (signature de l'Acte de Rome).

(1) L'Australie a fait partie de l'Union dès l'origine, en tant que fragment de l'Empire britannique. La date du 14 avril 1928 est celle à partir de laquelle ce dominion est devenu un pays unioniste contractant. — (2) Même observation pour le Canada, devenu pays unioniste contractant à partir du 10 avril 1928. — (3) Même observation pour l'Inde, devenue pays unioniste contractant à partir du 1^{er} avril 1928.

NOUVELLE-ZÉLANDE	à partir du 24 avril 1928 ⁽¹⁾
*Samoa Occidental	» du 4 décembre 1927
*PAKISTAN	» du 5 juillet 1948 ⁽²⁾
PAYS-BAS	» du 1 ^{er} novembre 1912
Indonésie, Surinam et Curaçao	» du 1 ^{er} avril 1913
POLOGNE	» du 28 janvier 1920
PORTUGAL, avec colonies	» du 29 mars 1911
ROUMANIE	» du 1 ^{er} janvier 1927
*SIAM	» du 17 juillet 1931
SUÈDE	» du 1 ^{er} août 1904
SUISSE	» de l'origine
SYRIE	» du 1 ^{er} août 1924
TCHÉCOSLOVAQUIE	» du 22 février 1921
TUNISIE	» de l'origine
**UNION SUD-AFRICAINE	» du 3 octobre 1928 ⁽³⁾
*Sud-Ouest Africain	» du 28 octobre 1931
*VATICAN (Cité du)	» du 12 septembre 1935
*YOUgoslavie	» du 17 juin 1930

Population totale: environ un milliard d'âmes.

II. Pays non réservataires et pays réservataires

a) Pays non réservataires

ALLEMAGNE	ESPAGNE (avec colonies)	MAROC (zone franç.)	SUISSE
BELGIQUE	HONGRIE	MONACO	SYRIE
BRESIL	LIBAN	PAKISTAN	TCHÉCOSLOVAQUIE
BULGARIE	LIECHTENSTEIN	POLOGNE	VATICAN (Cité du —)
CANADA	LUXEMBOURG	PORTUGAL (avec colonies)	

La Palestine est également un pays non réservataire.

b) Pays réservataires, avec indication des textes de 1886 et 1896 dont ils ont maintenu la force exécutoire

Remarque préliminaire. — Nous énumérons ici toutes les réserves stipulées par les divers pays et sous le régime de l'Acte de Berlin et sous celui de l'Acte de Rome. Les pays liés par l'Acte de Rome continuent à observer l'Acte de Berlin dans leurs rapports avec les pays encore liés par ce dernier Acte. Les réserves stipulées relativement au texte de Berlin demeurent effectives chaque fois que celui-ci est applicable. Un certain nombre de pays ont abandonné la totalité ou une partie de leurs réserves en passant du régime de Berlin à celui de Rome. La situation de chaque pays en ce qui concerne les réserves sous le régime de Rome est précisée *plus loin* sous chiffre III, lettre *b*, où se trouve également indiquée, *in fine*, la position particulière de la Norvège.

AUSTRALIE:	Rétroactivité (art. 14 de la Convention de Berne de 1886 et n° 4 du Protocole de clôture de celle-ci, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896).
DANEMARK, avec les îles Féroé:	Articles de journaux et de revues (art. 7 de la Convention de Berne de 1886, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896).
FINLANDE:	Articles de journaux et de revues (art. 7 de la Convention de Berne de 1886, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896).
FRANCE, Algérie et colonies:	Oeuvres des arts appliqués (art. 4 de la Convention de Berne de 1886).
GRANDE-BRETAGNE ET IRLANDE DU NORD, avec colonies et possessions non autonomes:	Rétroactivité (art. 14 de la Convention de Berne de 1886 et n° 4 du Protocole de clôture de celle-ci, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896).

* Pays entré dans l'Union après le 2 juin 1928 (signature de l'Acte de Rome).

** Pays devenu membre contractant de l'Union après le 2 juin 1928 (signature de l'Acte de Rome).

(1) L'observation relative à l'Australie (note 1 de la colonne précédente) vaut aussi pour la Nouvelle-Zélande, devenue pays unioniste contractant à partir du 24 avril 1928. — (2) Le Pakistan faisait partie de l'Inde britannique, pays unioniste contractant à partir du 1^{er} avril 1928. En se séparant d'avec l'Inde, devenue elle-même indépendante dans le cadre du Commonwealth britannique, le Pakistan avait rompu ses liens avec l'Union littéraire et artistique, dans laquelle il est rentré en qualité de pays contractant à dater du 5 juillet 1948. — (3) L'observation relative à l'Australie (note 1 de la colonne précédente) vaut aussi pour l'Union Sud-Africaine, devenue pays unioniste contractant à partir du 3 octobre 1928.

GRÈCE:	1. Droit exclusif de traduction (art. 5 de la Convention de Berne de 1886). 2. Articles de journaux et de revues (art. 7 de la Convention de Berne de 1886). 3. Droit de représentation et d'exécution (art. 9 de la Convention de Berne de 1886).
INDE BRITANNIQUE:	Rétroactivité (art. 14 de la Convention de Berne de 1886 et n° 4 du Protocole de clôture de celle-ci, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896).
IRLANDE:	Droit exclusif de traduction (art. 5 de la Convention de Berne de 1886, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896).
ISLANDE:	Droit exclusif de traduction (art. 5 de la Convention de Berne de 1886, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896, en ce qui concerne la traduction dans la langue du pays).
ITALIE:	1. Droit exclusif de traduction (art. 5 de la Convention de Berne de 1886, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896). 2. Droit de représentation à l'égard des traductions d'œuvres dramatiques ou dramatico-musicales (art. 9, al. 2, de la Convention de Berne de 1886).
JAPON:	1. Droit exclusif de traduction (art. 5 de la Convention de Berne de 1886, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896). 2. Exécution publique des œuvres musicales (art. 9, al. 3, de la Convention de Berne de 1886).
NORVÈGE:	1. Oeuvres d'architecture (art. 4 de la Convention de Berne de 1886). 2. Articles de journaux et de revues (art. 7 de la Convention de Berne de 1886). 3. Rétroactivité (art. 14 de la Convention de Berne de 1886).
NOUVELLE-ZÉLANDE:	Rétroactivité (art. 14 de la Convention de Berne de 1886 et n° 4 du Protocole de clôture de celle-ci, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896).
PAYS-BAS, Indes néerlandaises, Surinam et Curaçao:	1. Droit exclusif de traduction (art. 5 de la Convention de Berne de 1886, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896). 2. Articles de journaux et de revues (art. 7 de la Convention de Berne de 1886, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896). 3. Droit de représentation à l'égard des traductions d'œuvres dramatiques ou dramatico-musicales (art. 9, al. 2, de la Convention de Berne de 1886).
ROUMANIE:	Articles de journaux et de revues (art. 7 de la Convention de Berne de 1886).
SIAM:	1. Oeuvres des arts appliqués (art. 4 de la Convention de Berne de 1886). 2. Conditions et formalités prescrites par la loi du pays d'origine de l'œuvre (art. 2, al. 2, de la Convention de Berne de 1886). 3. Droit exclusif de traduction (art. 5 de la Convention de Berne de 1886, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896). 4. Articles de journaux et de revues (art. 7 de la Convention de Berne de 1886, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896). 5. Droit de représentation et d'exécution (art. 9 de la Convention de Berne de 1886 et n° 2 du Protocole de clôture de celle-ci). 6. Rétroactivité (art. 14 de la Convention de Berne de 1886 et n° 4 du Protocole de clôture de celle-ci, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896).
SUÈDE:	Articles de journaux et de revues (art. 7 de la Convention de Berne de 1886).
TUNISIE:	Oeuvres des arts appliqués (art. 4 de la Convention de Berne de 1886).
UNION SUD-AFRICAINE et Sud-Ouest Africain:	Rétroactivité (art. 14 de la Convention de Berne de 1886 et n° 4 du Protocole de clôture de celle-ci, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896).
YOUgoslavie:	Droit exclusif de traduction (art. 5 de la Convention de Berne de 1886, amendé par l'Acte additionnel de Paris de 1896, en ce qui concerne la traduction dans les langues de Yougoslavie).

Les réserves énumérées ci-dessus ont trait aux dispositions suivantes de la Convention de Berne révisée:

Art. 2, alinéa 1 (œuvres d'architecture). Réserve stipulée par la *Norvège*. Total: 1.

Art. 2, alinéa 4 (œuvres des arts appliqués). Réserves stipulées par la *France*, le *Siam*, la *Tunisie*. Total: 3.

Art. 4, alinéa 2 (conditions et formalités). Réserve stipulée par le *Siam*. Total: 1.

Art. 8 (droit de traduction). Réserves stipulées par la *Grèce*, l'*Irlande*, l'*Italie*, le *Japon*, les *Pays-Bas*, le *Siam*, la *Yougoslavie*. Total: 8.

Art. 9 (contenu des journaux et revues). Réserves stipulées par le *Danemark*, la *Finlande*, la *Grèce*, la *Norvège*, les *Pays-Bas*, la *Roumanie*, le *Siam*, la *Suède*. Total: 8.

Art. 11 (droit de représentation et d'exécution). Réserves stipulées par la *Grèce*, l'*Italie*, le *Japon*, les *Pays-Bas*, le *Siam*. Total: 5.

Art. 18 (rétroactivité). Réserves stipulées par l'*Australie*, la *Grande-Bretagne*, l'*Inde britannique*, la *Norvège*, la *Nouvelle-Zélande*, le *Siam*, l'*Union Sud-Africaine* (y compris le *Sud-Ouest Africain*). Total: 7.

Total général: 33 réserves.

III. L'Acte de Rome

a) Pays signataires, ratifications, adhésions

La Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, révisée à Berlin le 13 novembre 1908, a subi à son tour une révision à Rome. L'*Acte de Rome* a été signé, le 2 juin 1928, par les vingt-neuf pays unionistes suivants:

ALLEMAGNE	FRANCE	NORVÈGE
AUSTRALIE	GRANDE-BRETAGNE ET IRLANDE DU NORD	NOUVELLE-ZÉLANDE
AUTRICHE	IRLANDE DU NORD	POLOGNE
BELGIQUE	GRÈCE	PORTUGAL
BRÉSIL	INDE BRITANNIQUE	ROUMANIE
CANADA	ITALIE	SUÈDE
DANEMARK	JAPON	SUISSE
DANTZIG	LIBAN	SYRIE
ESPAGNE	MAROC (zone française)	TCHÉCOSLOVAQUIE
FINLANDE	MONACO	TUNISIE

L'Acte de Rome n'a pas été signé le 2 juin 1928 par les huit pays unionistes suivants:

BULGARIE	HONGRIE	LUXEMBOURG
ESTONIE ⁽¹⁾	IRLANDE	PAYS-BAS
HAÏTI ⁽²⁾	LIBÉRIA ⁽³⁾	

Deux de ces pays: les Républiques d'*Haïti* et de *Libéria* n'avaient pas envoyé de délégués à la Conférence de Rome.

L'Acte de Rome a été ratifié par les treize pays unionistes suivants, avec effet à partir du 1^{er} août 1931, date de son entrée en vigueur:

⁽¹⁾ L'*Estonie* n'est plus membre de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. D'après une communication officielle, adressée au Bureau international pour la protection de la propriété industrielle, ce pays s'est rattaché le 6 août 1940 à l'U. R. S. S. A partir de cette date, la ci-devant République indépendante d'Estonie a cessé d'être liée par les conventions internationales auxquelles elle avait précédemment adhéré. — La même conclusion s'impose pour la *Lettonie*, avec cette seule différence qu'une information officielle indiquant la date du rattachement à l'U. R. S. S. manque. — L'*Estonie* était entrée dans l'Union le 9 juin 1927; la *Lettonie* le 15 mai 1937.

⁽²⁾ La République d'*Haïti*, entrée dès l'origine (5 décembre 1887) dans l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, en est sortie avec effet à partir du 26 mars 1943.

⁽³⁾ La République de *Libéria*, entrée le 16 octobre 1908 dans l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, en est sortie avec effet à partir du 22 février 1930.

BULGARIE ⁽¹⁾	GRANDE-BRETAGNE ET IRLANDE DU NORD	JAPON
CANADA	HONGRIE ⁽¹⁾	NORVÈGE
DANTZIG	INDE BRITANNIQUE	PAYS-BAS ⁽¹⁾
FINLANDE	ITALIE	SUÈDE
		SUISSE

Les pays suivants ont adhéré à l'Acte de Rome:

ALLEMAGNE	avec effet à partir du 21 octobre 1933
AUSTRALIE	» » » » 18 janvier 1935
AUTRICHE	» » » » 1 ^{er} juillet 1936
BELGIQUE	» » » » 7 octobre 1934
BRÉSIL	» » » » 1 ^{er} juin 1933
DANEMARK	» » » » 16 septembre 1933
ESPAGNE	» » » » 23 avril 1933
FRANCE	» » » » 22 décembre 1933
GRÈCE	» » » » 25 février 1932
IRLANDE	» » » » 11 juin 1935
ISLANDE	» » » » 7 septembre 1947
LIBAN	» » » » 24 décembre 1933
LIECHTENSTEIN	» » » » 30 août 1931
LUXEMBOURG	» » » » 4 février 1932
MAROC (zone française)	» » » » 25 novembre 1934
MONACO	» » » » 9 juin 1933
NOUVELLE-ZÉLANDE	» » » » 4 décembre 1947
PAKISTAN	» » » » 5 juillet 1948
POLOGNE	» » » » 21 novembre 1935
PORTUGAL	» » » » 29 juillet 1937
ROUMANIE	» » » » 6 août 1936
SYRIE	» » » » 24 décembre 1933
TCHÉCOSLOVAQUIE	» » » » 30 novembre 1936
TUNISIE	» » » » 22 décembre 1933
UNION SUD-AFRICAINE (sans le Sud-Ouest Africain)	» » » » 27 mai 1935
VATICAN (Cité du)	» » » » 12 septembre 1935
YOUGOSLAVIE	» » » » 1 ^{er} août 1931

Enfin, l'Acte de Rome a été déclaré applicable:

dans un certain nombre de possessions *britanniques* (v. *Droit d'Auteur* des 15 avril 1932, p. 38-39, 15 janvier 1933, p. 3, 15 décembre 1933, p. 134, 15 octobre 1938, p. 113, 15 novembre 1938, p. 125);

dans les colonies *françaises* et dans les pays de protectorat et territoires relevant du *Ministère français des Colonies* (v. *Droit d'Auteur* du 15 décembre 1933, p. 133);

dans les territoires suivants; *Corée*, *Formose*, *Sakhaline du Sud* et *Kouantoung* (v. *Droit d'Auteur* du 15 avril 1932, p. 40)⁽²⁾;

dans les colonies suivantes des *Pays-Bas*: *Indonésie*, *Surinam* et *Curaçao* (v. *Droit d'Auteur* du 15 avril 1932, p. 41);

dans la zone *espagnole* du protectorat du *Maroc* et dans les colonies *espagnoles* (v. *Droit d'Auteur* du 15 décembre 1934, p. 133);

dans les Territoires de *Papua*, dans l'*Île de Norfolk*, dans les Territoires de la *Nouvelle Guinée* et de *Nauru*, selon notification du Gouvernement de Sa Majesté Britannique en Australie (v. *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1936, p. 73);

dans le *Samoa Occidental*, selon notification du Gouvernement de Sa Majesté Britannique en Nouvelle-Zélande (v. *Droit d'Auteur* du 15 novembre 1947, p. 121);

dans le *Congo belge* et le *Ruanda Urundi*, selon notification du Gouvernement belge (v. *Droit d'Auteur* du 15 décembre 1948, p. 141).

Demeurent encore liés par l'Acte de Berlin les pays suivants:

Siam	Sud-Ouest Africain
------	--------------------

b) L'Acte de Rome et les réserves

Les pays non réservataires sous le régime de l'Acte de Berlin, et qui ont accepté par voie de ratification ou d'adhésion l'Acte de Rome, sont restés non réservataires sous le régime de ce dernier Acte. En voici la liste:

⁽¹⁾ La *Bulgarie*, la *Hongrie* et les *Pays-Bas*, qui n'avaient pas signé l'Acte de Rome le 2 juin 1928, ont fait usage en temps opportun du délai de trois mois durant lequel le protocole de signature est resté ouvert (v. *Actes de la Conférence de Rome*, p. 312 et 324).

⁽²⁾ Possessions ci-devant japonaises, au sujet desquelles des informations précises font encore défaut.

ALLEMAGNE	ESPAGNE	Palestine
AUTRICHE	HONGRIE	POLOGNE
BELGIQUE	LIBAN	PORTUGAL
BRÉSIL	LIECHTENSTEIN	SUISSE
BULGARIE	LUXEMBOURG	SYRIE
CANADA	MAROC (zone française)	TCHÉCOSLOVAQUIE
DANTZIG	MONACO	

Un certain nombre de pays précédemment réservataires ont abandonné leurs réserves au moment de ratifier l'Acte de Rome ou d'y adhérer, et sont *devenus non réservataires*. En voici la liste :

AUSTRALIE	INDE BRITANNIQUE	PAYS-BAS
DANEMARK	ITALIE	ROUMANIE
FINLANDE	NORVÈGE	SUÈDE
GRANDE-BRETAGNE ET IRLANDE DU NORD	NOUVELLE-ZÉLANDE	UNION SUD-AFRICAINE (sans le Sud-Ouest Afric.)

Un pays est entré dans l'Union par voie d'adhésion directe à l'Acte de Rome *sans* faire usage de la faculté de réserve : c'est la *Cité du Vatican*.

Un pays est entré dans l'Union par voie d'adhésion directe à l'Acte de Rome *en faisant* usage de la faculté de réserve : c'est l'*Islande*, qui a substitué à l'article 8, concernant le droit exclusif de traduction, l'article 5 de la Convention primitive de 1886, dans la version de l'Acte additionnel de 1896, quant aux traductions en langue islandaise.

Un certain nombre de pays ont maintenu la totalité ou une partie de leurs réserves au moment de ratifier l'Acte de Rome ou d'y adhérer, et sont *restés réservataires*. Nous les énumérons ci-après :

La *France* a maintenu sa réserve concernant les œuvres des arts appliqués à l'industrie (à l'article 2, alinéa 4, de la Convention de 1908 est substitué l'article 4 de la Convention primitive de 1886).

La *Grèce* a maintenu ses réserves sur le droit de traduction et sur le droit de représentation et d'exécution (aux articles 8 et 11 de la Convention révisée en 1908 sont substitués les articles 5 et 9 de la Convention primitive de 1886). En revanche, elle a abandonné sa réserve sur les articles de journaux et de revues.

L'*Irlande* a maintenu sa réserve sur le droit de traduction (à l'article 8 de la Convention révisée en 1908 est substitué l'article 5 de la Convention primitive de 1886, dans la version de l'Acte additionnel de 1896, mais seulement en ce qui concerne les traductions en langue irlandaise).

Le *Japon* a maintenu sa réserve sur le droit de traduction (à l'article 8 de la Convention de 1908 est substitué l'article 5 de la Convention primitive de 1886, dans la version de l'Acte additionnel de 1896). En revanche, il a abandonné sa réserve concernant l'exécution publique des œuvres musicales.

La *Tunisie* a maintenu sa réserve concernant les œuvres des arts appliqués à l'industrie (à l'article 2, alinéa 4, de la Convention de 1908 est substitué l'article 4 de la Convention primitive de 1886).

La *Yougoslavie* a maintenu sa réserve sur le droit de traduction (à l'article 8 de la Convention de 1908 est substitué l'article 5 de la Convention primitive de 1886, dans la version de l'Acte additionnel de 1896, mais seulement en ce qui concerne les traductions dans les langues de Yougoslavie).

Comment interpréter la renonciation aux réserves, — qu'elle ait eu lieu lors de la ratification de la Convention de 1928 par le pays renonçant, ou lors de l'adhésion de celui-ci à ladite Convention ?

Il faut admettre que la renonciation porte effet uniquement à l'égard des pays liés par la Convention de 1928, *les réserves demeurant valables à l'égard des pays encore liés par la Convention de 1908*. Cette théorie se justifie parce que la renonciation aux réserves fait partie intégrante de la ratification de l'Acte de Rome ou de l'adhésion à celui-ci, et qu'en conséquence elle ne saurait être tenue pour valable en dehors des rapports régis par ledit Acte. Or, c'est la Convention antérieure, de 1908, avec les réserves éventuelles, qui s'applique dans les relations entre deux pays unionistes dont l'un seulement aurait accepté la Convention de 1928 (Acte de Rome, art. 27, alinéa 1). — Un pays renonçant aux réserves au moment d'accepter l'Acte de Rome peut naturellement *étendre* aux pays qui demeurent régis par la Convention de 1908 les effets de sa renonciation. En pareil cas, il recourra à la procédure prévue à l'article 30 de ladite Convention. C'est ce qu'a fait la *Norvège*, dont les réserves ont cessé de porter effet, dès le 1^{er} août 1931, dans les rapports avec les pays liés par l'Acte de Rome, et dès le 12 décembre 1931, dans les rapports avec les pays liés par l'Acte de Berlin (v. *Droit d'Auteur* du 15 janvier 1932, p. 3).

Les colonies, possessions, etc. qui font partie de l'Union non pas à titre de pays contractants, mais comme territoires rattachés à leur métropole respective, suivent le régime de cette dernière, en ce qui concerne les réserves, sauf indication contraire.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA STATISTIQUE INTERNATIONALE

DE LA

PRODUCTION INTELLECTUELLE EN 1947

(Deuxième article) (1)

Suède (2)

Les données numériques que nous reproduisons ici ont été aimablement mises à notre disposition par l'Association des éditeurs suédois; nous lui en sommes particulièrement obligés.

(1) Voir *Droit d'Auteur* du 15 décembre 1948, p. 147.

(2) La précédente notice a paru dans le *Droit d'Auteur* de février 1948, p. 22.

ÉVOLUTION DE LA PRODUCTION AU COURS DES DIX DERNIÈRES ANNÉES

1938: 2834	1943: 3475
1939: 2954	1944: 3988
1940: 2274	1945: 4211
1941: 3268	1946: 3823
1942: 3434	1947: 3453

La production de 1947 a donc diminué de 9,6 % par rapport à celle de 1946, mais elle est encore supérieure à celle de 1942, qui était elle-même bien plus nombreuse que la production d'avant-guerre.

STATISTIQUE PAR MATIÈRES

	1946	1947
1. Bibliographie	48	28 (— 20)
2. Généralités, encyclopédies, sociétés savantes, associations	83	67 (— 16)
3. Religion	306	245 (— 61)
4. Philosophie	42	43 (+ 1)
5. Éducation et instruction	107	105 (— 2)
6. Linguistique, philologie	133	131 (— 2)

1946 1947

7. Histoire de la littérature	49	58 (+ 9)
8. Belles-lettres	1167	1126 (— 41)
9. Beaux-arts (y compris musique et théâtre)	119	122 (+ 3)
10. Archéologie	12	8 (— 4)
11. Histoire, héraldique	134	99 (— 35)
12. Biographie, généalogie	153	120 (— 33)
13. Anthropologie, ethnographie	15	18 (+ 3)
14. Géographie, voyages	229	181 (— 48)
15. Sciences sociales, droit, statistique	284	231 (— 53)
16. Technologie	114	142 (+ 28)
17. Économie (y compris commerce et communications)	253	266 (+ 13)
18. Gymnastique, sport, jeux	56	41 (— 15)
19. Sciences militaires	27	23 (— 4)
20. Mathématiques	44	37 (— 7)
21. Sciences naturelles	301	217 (— 84)
22. Médecine	147	145 (— 2)
Totaux	3823	3453 (— 370)

Seize classes sont en baisse et six en hausse.

Les 3453 unités bibliographiques que comporte la production de 1947 contiennent 2329 livres et 1124 brochures. Parmi les livres, 2510 ont été édités dans le pays et 179 à l'étranger.

La répartition par langue est la suivante:

	1946	1947
Ouvrages en suédois . . .	3395	3078 (-317)
» » anglais . . .	295	288 (- 7)
» » allemand . . .	106	50 (- 56)
» » français . . .	17	24 (+ 7)
» » espagnol . . .	—	6 (+ 6)
» » danois . . .	4	2 (- 2)
» » norvégien . . .	4	2 (- 2)
» » italien . . .	—	1 (+ 1)
» » polonais . . .	—	1 (+ 1)
» » d'autres lang.	2	1 (- 1)
Total	3823	3453 (-370)

Traductions

En 1947, il a été édité dans le pays 558 traductions, contre 496 en 1946; la répartition par langue est la suivante:

	1946	1947
Traductions de l'anglais . . .	302	342 (+ 40)
» du danois . . .	49	51 (+ 2)
» du norvégien . . .	43	45 (+ 2)
» du français . . .	32	42 (+ 10)
» de l'allemand . . .	30	25 (- 5)
» du russe . . .	13	19 (+ 6)
» du hollandais . . .	6	9 (+ 3)
» du finnois . . .	8	8
» de l'espagnol . . .	2	5 (+ 3)
» de l'italien . . .	—	4 (+ 4)
» du grec . . .	—	3 (+ 3)
» du latin . . .	2	1 (- 1)
» d'autres langues	9	4 (- 5)
Total	496	558 (+ 62)

OEUVRES MUSICALES

Oeuvres	1946	1947
pour piano	107	60 (- 47)
avec texte	300	284 (- 16)
pour orchestre	184	217 (+ 33)
pour violon et piano	20	17 (- 3)
pour autres instruments	28	18 (- 10)
pour chœurs	80	93 (+ 13)
Total	719	689 (- 30)

Périodiques

Le tableau suivant donne le nombre de périodiques édités en 1947, comparé avec celui de 1946:

	1946	1947
quotidiens	12	11 (- 1)
paraissant plus d'une fois par semaine	248	245 (- 3)
à fréquence comprise entre une semaine et un mois	788	778 (- 10)
à fréquence comprise entre un mois et trois mois	687	708 (+ 21)
autres périodiques	26	26
Total	1761	1768 (+ 7)

Suisse (1)

Nous avons emprunté au rapport de la Bibliothèque nationale suisse pour 1947

(1) La précédente notice a paru dans le *Droit d'Auteur* de décembre 1947, p. 141.

les données statistiques contenues dans cette notice.

PRODUCTION AU COURS DES DIX DERNIÈRES ANNÉES (Ouvrages publiés en Suisse)

1938 : 2162	1943 : 3358
1939 : 1802	1944 : 3831
1940 : 1705	1945 : 3949
1941 : 2510	1946 : 4001
1942 : 2875	1947 : 3810

De 1946 à 1947, la production a donc déchu de 4,8 %, contre une augmentation de 1,3 % de 1945 à 1946 et de 3,1 % de 1944 à 1945. La production de 1947, légèrement inférieure à celle de 1944, est supérieure à celle de 1943.

Le nombre des œuvres publiées à l'étranger par des Suisses a augmenté dans de fortes proportions en 1947, encore qu'il n'ait pas retrouvé l'ordre de grandeur d'avant-guerre. On peut s'en rendre compte sur le tableau ci-après, qui donne l'évolution décennale à ce sujet:

1938 : 454	1943 : 93
1939 : 343	1944 : 12
1940 : 144	1945 : 16
1941 : 95	1946 : 31
1942 : 108	1947 : 111

En faisant la somme des chiffres homologués des deux tableaux précédents, on obtient un nouveau tableau, celui de la production suisse dans son ensemble:

1938 : 2616	1943 : 3451
1939 : 2145	1944 : 3843
1940 : 1849	1945 : 3965
1941 : 2605	1946 : 4032
1942 : 2983	1947 : 3921

STATISTIQUE PAR MATIÈRES

(Ouvrages publiés et mis en vente en Suisse)

	1946	1947
1. Encyclopédie, bibliographie générale	14	40 + 26
2. Philosophie, morale	154	172 + 18
3. Théologie, affaires ecclésiastiques	268	333 + 65
4. Droit, sciences sociales, politique, statistique	513	466 - 47
5. Art militaire	28	30 + 2
6. Éducation, instruction	262	163 - 99
7. Ouvrages pour la jeunesse	164	138 - 26
8. Philologie, histoire littéraire	61	59 - 2
9. Sciences naturelles, mathématiques	193	164 - 29
10. Médecine, hygiène	125	101 - 24
11. Génie, sciences techniques	117	113 - 4
12. Agriculture, économie domestique	92	83 - 9
13. Commerce, industrie, transports	228	212 - 16
14. Beaux-arts, architecture	198	238 + 40
15. Belles-lettres	1002	879 - 123
16. Histoire, biographies	378	317 - 61
17. Géographie, voyages	107	145 + 38
18. Divers	97	157 + 60
Total	4001	3810 - 191

Ouze classes sont en baisse, sept sont en hausse.

Statistique par langue

La répartition selon les langues est la suivante:

	1946	1947
1. en allemand	2631	2638 + 7
2. en français	1077	952 - 125
3. en italien	86	64 - 22
4. en romanche	48	17 - 31
5. en d'autres langues	120	109 - 11
6. en plusieurs langues	39	30 - 9
Total	4001	3810 - 191

De 1946 à 1947, le nombre des publications en allemand a augmenté de 0,27 % (contre une diminution de 2,6 % en 1946 et une augmentation de 2,4 % en 1945); celui des publications en français a diminué de 12 % (contre une augmentation de 3,5 % en 1946 et de 5 % en 1945); celui des publications en italien a diminué de 26 % (contre une diminution de 14 % en 1946 et un accroissement de 14 % en 1945); celui des publications en romanche a diminué de 65 % (contre une augmentation de 200 % en 1946 et une diminution de 5,9 % en 1945).

L'évolution comparée de cette répartition au cours des dix dernières années se présente comme suit:

Années	Ouvrages en			
	allemand	français	italien	romanche
1938	1581	457	40	18
1939	1338	367	42	14
1940	1282	343	40	9
1941	1792	565	65	17
1942	2072	642	87	14
1943	2374	833	65	14
1944	2638	991	88	17
1945	2701	1041	100	16
1946	2631	1077	86	48
1947	2638	952	64	17

On voit que seul a augmenté le nombre des publications en allemand qui, tout en restant inférieur au maximum atteint en 1945, retrouve exactement le niveau très élevé de 1944.

Traductions

Le tableau suivant présente différentes combinaisons de traductions entre diverses langues: allemand, anglais, danois, français, italien, latin, suédois et russe:

	1946	1947
de l'anglais en allemand	114	170 + 56
de l'allemand en français	84	80 - 4
de l'anglais en français	58	69 + 11
du français en allemand	66	65 - 1
de l'italien en allemand	17	21 + 4
du russe en allemand	19	17 - 2
de l'allemand en italien	17	15 - 2
du russe en français	15	12 - 3
de l'italien en français	15	11 - 4
du suédois en allemand	17	11 - 6
du latin en allemand	6	7 + 1
du danois en allemand	7	6 - 1
du suédois en français	1	5 + 4
du français en italien	4	4
du latin en français	2	2
de l'anglais en italien	4	1 - 3
autres traductions	88	111 + 23
Total	534	607 + 73

En classant ces traductions d'après la langue de l'original, on obtient le tableau suivant:

	1946	1947	
Traductions de l'anglais . . .	176	240	+64
» de l'allemand . . .	101	95	- 6
» du français . . .	70	69	- 1
» de l'italien . . .	32	32	
» du russe . . .	34	29	- 5
» du suédois . . .	18	16	- 2
» du latin . . .	8	9	+ 1
» du danois . . .	7	6	- 1
» d'autres langues . . .	88	111	+23
Total	534	607	+73

D'autre part, le classement d'après la langue utilisée par le traducteur se présente comme suit:

	1946	1947	
Traductions en allemand (au total)	272	330	+58
» en français (au total)	197	190	- 7
» en italien (au total)	26	21	- 5
» en d'autres langues	39	66	+27
Total	534	607	+73

Enfin, l'évolution du nombre total des traductions est inscrite au tableau ci-après:

1940: 56	1944: 432
1941: 88	1945: 522
1942: 118	1946: 534
1943: 210	1947: 607

La production suisse *complète*, comprenant toutes les publications dénombrées, mises en vente ou non, atteint les chiffres suivants en 1945 et 1946:

	1946	1947	
1. Publications scientifiques et littéraires mises dans le commerce ou non:			
Volumes . . .	4975	6809	} 7576 9496 + 1920
Brochures . . .	2427	2333	
Feuilles . . .	174	354	
2. Publications administratives mises dans le commerce ou non (volumes, et brochures réunis) . . .	5102	5264	+ 162
Total	12678	14760	+ 2082

A quoi il faut ajouter:

les estampes et photographies	874	227	- 647
les cartes	144	181	+ 37
les manuscrits	15	58	+ 43
Total général	13711	15226	+1515

Les manuscrits compris dans la production intellectuelle de 1946 ou de 1947 sont ceux dont on peut admettre qu'ils ont été composés respectivement au cours de l'une ou de l'autre année. Ils ne forment qu'une partie des manuscrits catalogués comme entrés à la Bibliothèque nationale en 1946 ou en 1947 et qui sont respectivement de 57 et de 166 (voir plus loin les chiffres relatifs à l'accroissement des collections gérées par cette institution).

Bibliothèque nationale

Au cours de l'année 1947, la Bibliothèque nationale a vu ses collections s'accroître de 19 111 unités bibliographiques

(contre 20 560 en 1946); cet accroissement se décompose ainsi:

	1945	1947	
Volumes	7 374	8 854	+ 1480
Brochures	4 727	3 173	- 1554
Feuilles	360	573	+ 213
Publications administratives	6 462	5 784	- 678
Estampes et photographies	1 405	619	- 786
Cartes	175	242	+ 67
Manuscrits	57	166	+ 109
Total	20 560	19 111	- 1449

La majeure partie de cet accroissement est formée par des dons:

	1946	1947	
Dons	16 555 (81%)	16 786 (88%)	
Achats	4 005 (19%)	2 325 (12%)	
Total	20 560	19 111	

FRÉQUENTATION DE LA SALLE DE LECTURE

1938: 44 104 visites	1943: 42 167 visites
1939: 42 073 »	1944: 46 756 »
1940: 33 734 »	1945: 45 634 »
1941: 37 707 »	1946: 38 141 »
1942: 39 283 »	1947: 31 827 »

ACTIVITÉ DU SERVICE DU PRÊT

Ouvrages consultés	1938	1945	1946	1947
sur place	18 421	17 880	16 409	15 274
à Berne	49 305	56 207	56 046	49 512
en Suisse	22 484	36 860	34 790	27 909
à l'étranger	367	—	16	45
Total	90 577	110 947	107 261	92 740

Service de reproduction photographique

En 1947, il a été fait 4354 microfilms (contre 3956 en 1946); 1360 photocopies (contre 1097 en 1946) et 610 reproductions sur des plaques et des films (contre 1186 en 1946). Les microfilms ont fait l'objet de nombreuses demandes émanant de pays étrangers. Ce service de reproduction photographique devient chaque année plus important et présente une grande utilité, particulièrement sur le plan international.

Radiodiffusion

D'après le rapport de la *Radiogenossenschaft* à Berne, le nombre des concessionnaires de postes, qui était de 890 687 en 1946, a été de 922 959 en 1947.

Jurisprudence

SUISSE

COMPOSITIONS MUSICALES INCORPORÉES À UN FILM SONORE. NÉCESSITÉ D'OBTENIR DU COMPOSITEUR, OU DE SON AYANT CAUSE, L'AUTORISATION SPÉCIALE D'EXÉCUTER PUBLIQUEMENT LESDITES ŒUVRES PAR LE MOYEN DE LA PRÉSENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE.

(Tribunal fédéral suisse, 1^{re} Cour de droit civil, 16 mars 1948. — *Suisa*, Société suisse des auteurs

et des éditeurs c. Max Koch, Cinéma Moderne à Zurich.)

A. — Koch, demandeur, exploite à Zurich un cinéma où sont présentés des films sonores. La *Suisa*, Société suisse des auteurs et éditeurs, se charge de la perception des droits d'exécution pour le compte des compositeurs de musique membres de ladite société. Il s'agit là de l'exploitation du droit exclusif prévu à l'article 12, n° 3, de la loi sur le droit d'auteur quant à l'exécution publique des œuvres musicales avec ou sans texte (droit dit non théâtral). La *Suisa* est munie de l'autorisation du Conseil fédéral exigée à cet effet par la loi fédérale sur la perception de droits d'auteurs, du 25 septembre 1940. A raison des contrats qu'elle a conclus avec les sociétés d'auteurs de nombreux autres pays, la *Suisa* se trouve aussi chargée de la perception des droits d'exécution des membres de ces sociétés étrangères . . .

B. — Attendu qu'en principe les organisations de propriétaires de cinémas sont d'avis que, de par son contrat de location de films, le propriétaire du cinéma acquiert le droit de présentation pour l'ensemble du film sonore, et que ni le compositeur ni la *Suisa* n'auraient donc la faculté de percevoir une redevance spéciale à l'occasion de l'exécution de la musique du film sonore, Koch, afin d'éclaircir cette question, a intenté une action devant le Tribunal supérieur de Zurich, demandant qu'il fût constaté:

« 1° que, d'après l'article 12, n° 3, de la loi sur le droit d'auteur, la *Suisa* ne possède pas le droit exclusif de présenter publiquement les œuvres cinématographiques sonores que lui, Koch, a mis au programme de son établissement (y compris la partie acoustique comprenant les paroles, la musique et les sons qui ont fait l'objet d'une élaboration artistique), en sorte que lui, Koch, a la faculté de présenter, dans son cinéma, n'importe quel film sonore, sans avoir à demander d'autorisation à la *Suisa* et donc sans avoir à payer de redevance à celle-ci;

« 2° qu'éventuellement et pour le moment, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'ait été établi et publié, par la commission arbitrale compétente en matière de perception de droits d'auteur, un nouveau tarif pour les organisateurs de présentations de films cinématographiques sonores, la *Suisa*, défenderesse, ne peut exiger du demandeur ni une indemnité pour les films sonores déjà présentés et éventuellement soumis pour partie à autorisation, ni une redevance (dite tantième musical) pour les films sonores qui seront présen-

tés dans l'avenir et qui, éventuellement, seraient, pour partie seulement, soumis à autorisation. »

La demande a été essentiellement motivée comme suit: Le film sonore ne serait pas une œuvre composée de plusieurs œuvres indépendantes (partie sonore et partie figurative), mais une œuvre artistique, primaire et une, créée par différents auteurs travaillant ensemble. Attendu que la musique du film représentait une partie inséparable de l'œuvre cinématographique, il y aurait, entre l'auteur de la musique du film et les auteurs des autres parties, collaboration au sens de l'article 7 de la loi sur le droit d'auteur. Il en résulterait que les facultés que comporte le droit d'auteur, et donc aussi le droit d'exécution quant au film sonore, appartiendraient en commun à tous les coauteurs. Cette communauté de droit d'auteur serait automatiquement liquidée par le passage de tous les droits d'auteur au producteur du film sonore. A vrai dire, cela ne serait pas prévu expressément dans la loi, attendu que, lors de l'élaboration de celle-ci, le film sonore n'était pas encore connu. Mais cette conception se serait imposée en vertu du droit coutumier ou, du moins, devrait être admise par une libre construction du juge, étant donné que toute autre solution aboutirait à des résultats juridiquement et économiquement inadmissibles. Attendu que le compositeur n'aurait pu céder à la *Suisa* aucun droit d'exécution quant à la contribution apportée par lui au film sonore, cette société ne posséderait pas le droit de percevoir des tantièmes musicaux en ce qui concerne la musique du film sonore.

C. — La défenderesse a conclu au rejet de l'action. A son avis, le film sonore est une œuvre composite à laquelle ne s'appliqueraient pas les règles sur la collaboration en matière de droit d'auteur. D'après la défenderesse, le compositeur posséderait donc, quant à la musique du film, tous les droits prévus à l'article 12 de la loi sur le droit d'auteur, notamment le droit de reproduction (n° 1) et le droit d'exécution publique (n° 3). Attendu que, d'après l'article 9 de la loi sur le droit d'auteur, la cession d'un des droits énumérés à l'article 12 n'implique pas, sauf convention contraire, la cession des autres droits partiels, le producteur du film n'acquerrait pas le droit d'exécution publique de la musique au sens de l'article 12, n° 3, conjointement avec le droit d'utiliser la musique dans l'œuvre cinématographique et avec celui de reproduire cette musique conformément à

l'article 12, n° 1, de la loi sur le droit d'auteur (c'est-à-dire de fixer la musique sur la bande cinématographique). Ce droit d'exécution, pour autant qu'il appartiendrait à la *Suisa* ou à une société d'auteurs étrangère liée contractuellement à ladite *Suisa*, le compositeur ne saurait le céder au producteur du film, attendu que ledit compositeur l'aurait déjà cédé à la *Suisa* ou à une autre société d'auteurs. Le producteur du film n'aurait donc pas pu non plus céder à ses ayants cause le droit d'exécution publique de la musique du film et le propriétaire de cinéma devrait, en conséquence, obtenir l'autorisation de la *Suisa* pour exécuter la musique du film.

D. — Le Tribunal supérieur de Zurich a abouti à cette conclusion que le film sonore ne serait ni une œuvre musicale, ou principalement musicale, ni une œuvre dramatique, mais qu'elle devrait être considérée comme «une création particulière présentant une action fixée cinématographiquement», ou comme une œuvre *sui generis* et, selon lui, il s'agirait d'une œuvre artistique ayant un caractère d'homogénéité. D'où il résulterait que la musique contenue dans le film sonore ne pourrait être une œuvre indépendante. Elle ne formerait au contraire qu'un élément de l'œuvre cinématographique, élément qui ne saurait être séparé de l'ensemble de l'œuvre sans que celle-ci en fût atteinte dans sa substance. A défaut d'une disposition expresse en sens contraire dans la loi sur la perception de droits d'auteurs, la notion d'œuvre musicale contenue en cette loi devrait être la même que celle sur quoi se fonde la loi sur le droit d'auteur. Contrairement au point de vue exprimé dans les travaux préparatoires de la loi sur la perception de droits d'auteur, la gestion des droits d'utilisation afférents au film sonore n'appartiendrait donc pas au champ d'action réservé par la loi à la défenderesse. Celle-ci n'aurait pu se faire céder aucun droit d'exécution sur la musique cinématographique, attendu qu'un tel droit n'existerait pas. Un droit d'auteur, avec les droits d'utilisation de l'œuvre qui en découlent, n'existerait donc que pour le film sonore en son ensemble et considéré comme œuvre une et originale, mais non, en revanche, pour les contributions isolées apportées à cette œuvre.

Les premiers juges ont laissé ouverte la question de savoir si le droit d'auteur pécuniaire et originaire sur le film sonore appartenait à la communauté de droit des créateurs auxiliaires du produc-

teur qui ont collaboré à l'établissement du film, ou si ce droit appartenait au producteur lui-même, cette question n'étant pas décisive quant à l'issue du procès (la transmission à la défenderesse du droit d'exécution relatif au film sonore n'a eu lieu ni de la part du producteur du film, ni par une décision commune de tous les créateurs auxiliaires du producteur). Une cession par le compositeur à la défenderesse d'une quote-part du droit d'exécution commun sur le film n'entre pas non plus en considération, attendu qu'un partage entre les coauteurs des différentes facultés que comporte le droit d'auteur devrait être refusé.

Ces considérations seraient applicables non seulement à la musique créée spécialement pour un film sonore déterminé, mais aussi à l'adaptation d'une œuvre musicale déjà existante à un film sonore. Sans doute, l'auteur de l'œuvre originale reproduite conserverait-il son droit d'auteur, mais seulement comme un droit d'interdire l'utilisation non autorisée de son œuvre dans le film sonore. En revanche, il ne posséderait pas un droit d'exécution particulier sur l'œuvre reproduite.

Conformément à ces considérations, le Tribunal supérieur a constaté, dans son jugement du 19 avril 1947, que la défenderesse ne possédait pas de droit exclusif quant à l'exécution des œuvres cinématographiques sonores — y compris la partie acoustique — que le demandeur mettait au programme de son cinéma et que ledit demandeur avait le droit de présenter ces œuvres sans avoir à verser une indemnité à la défenderesse.

Le Tribunal supérieur n'a pas examiné la conclusion n° 2 de la demande.

Ladite défenderesse a fait appel de ce jugement, en concluant au rejet total de l'action...

Extrait des considérants du Tribunal fédéral

QUANT À LA CONCLUSION N° 1 DE LA DEMANDE.

... 2. En cette affaire, il s'agit tout d'abord de savoir si le film sonore, dans la mesure où la musique qu'il contient a été composée spécialement pour lui, doit être considéré, du point de vue du droit d'auteur, comme une œuvre originale, ainsi que l'ont admis le demandeur et la juridiction précédente, ou si, comme le prétend la défenderesse, ce film sonore constitue une œuvre composite.

Pour résoudre cette question, il convient de partir de cette constatation que le film sonore ne fait pas que reproduire

en un tout les apports dus aux différents collaborateurs qui participent à la création de l'œuvre. Sans doute, pour se manifester comme œuvre cinématographique sonore, ces créations doivent-elles être reproduites par l'appareil de projection qui les rassemble. Mais, comme elles sont faites et disposées en vue de cette fin, l'on doit considérer le résultat, qui est justement le film sonore, comme une œuvre d'art originale ayant un caractère d'homogénéité.

D'autre part, il ne s'agit pas non plus dans le film sonore de l'enregistrement d'une œuvre musicale sur des instruments au sens des articles 17 et suivants de la loi sur le droit d'auteur. D'après ces dispositions, lorsque l'auteur d'une œuvre musicale a autorisé l'enregistrement de celle-ci sur des instruments qui servent à l'exécuter mécaniquement, l'exécution publique au moyen de ces instruments est, de ce fait, également permise et ne se trouve donc pas soumise à redevance. Si le film sonore, ou tout au moins la musique d'un tel film, devait être considérée comme une œuvre musicale dans le sens de l'article 17 de la loi sur le droit d'auteur, il devrait d'emblée être fait droit à la première conclusion de la demande. Mais le Tribunal fédéral a déjà reconnu (*Arrêts* du Tribunal fédéral, vol. 59, II^e partie, p. 473 et suiv.)⁽¹⁾ qu'en matière de film sonore, il ne saurait être question de l'enregistrement d'une œuvre musicale sur des instruments, et il convient de s'en tenir à cette jurisprudence.

3. En outre, l'on doit rechercher à qui appartient le droit d'auteur originaire sur le film sonore, si c'est à ceux qui ont participé à la création de l'œuvre, que ce soit en commun ou chacun pour sa part ou, comme on l'a prétendu à l'occasion, au producteur du film. Les premiers juges ne se sont pas prononcés sur ce point. Mais il n'est pas possible de laisser de côté une question aussi importante et aussi centrale, ne serait-ce que pour la raison que sa solution permet de prendre une vue générale sur le problème.

Tout d'abord l'on doit, à ce sujet, se demander si le producteur du film sonore peut être considéré comme le titulaire originaire du droit d'auteur sur l'ensemble de l'œuvre. Car, s'il en était ainsi, il faudrait d'emblée faire droit à la demande, attendu que, dans ce cas, le compositeur n'aurait jamais eu de droit d'auteur originaire sur la musique du film

et n'aurait donc pu transmettre un tel droit à la Suisse, qui ne prétend pas avoir reçu un autre droit.

D'après la loi sur le droit d'auteur, qui n'envisage comme auteur que les personnes physiques (cf. l'opinion de M. Wettstein dans le *Bulletin sténographique* du Conseil des États, année 1920, p. 370), le droit d'auteur prend naissance en la personne du créateur intellectuel. C'est là un principe sur quoi se fonde toute la législation suisse sur le droit d'auteur (cf. *Arrêts* du Tribunal fédéral, vol. 59, II^e partie, p. 402 et suiv.)⁽¹⁾. Du fait que, dans l'article 1^{er} de la loi, l'action dramatique fixée par la cinématographie est reconnue comme une œuvre littéraire, il est ainsi clairement exprimé que ce principe doit s'appliquer également aux œuvres de ce genre, y compris le film sonore. Il est vrai que le film sonore, n'était pas encore connu lorsque fut élaborée la loi sur le droit d'auteur. Mais, en ce qui concerne le titulaire du droit d'auteur, les conditions sont les mêmes que le film soit sonore ou muet. Le seul fait que le compositeur vienne s'ajouter aux autres créateurs n'est pas, en tout cas, de nature à appeler une interprétation différente de la loi.

D'après la loi sur le droit d'auteur, le producteur du film qui dirige et finance les créations interdépendantes des différents auteurs, mais qui n'exerce pas lui-même d'activité créatrice, ne possède aucun droit d'auteur originaire (cf. également à ce sujet Voigtländer/Elster, *Urheberrecht*, 3^e éd., p. 74; dans le même sens, en outre, Holzherr, *Der Tonfilm in seinen Beziehungen zum Urheberrecht*, p. 84 et suiv.; Nehmiz, *Geistige Schöpfung und Tonfilmproblem*, p. 86 et suiv.; Raguél, *Le cinématographe et le droit d'auteur*, p. 27 et suiv.; Sprengmann, *Zum Filmurheberrecht*, p. 31 et suiv.; Olgiati, *Film sonoro e radiodiffusione*, p. 90 et suiv.; Becquet, *Le droit d'auteur en matière de cinéma*, p. 39 et suiv.).

Sans doute, dans certains pays étrangers, la tendance à reconnaître un droit d'auteur originaire au producteur cinématographique semble se développer (cf. par ex., Hoffmann, *Die Berner Uebereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst*, p. 221 et suiv.). Cependant, comme la loi sur le droit d'auteur, notamment dans le dessein de protéger l'art contre l'industrialisation, attribue de façon claire le droit d'auteur au créateur intellectuel exclusivement, le courant qui préconise une solution opposée

n'a pas d'importance en Suisse, en tout cas *de lege lata*. Il ne saurait être question d'une évolution du droit coutumier dérogeant à la loi, hypothèse que les premiers juges paraissent tenir pour possible, alors que depuis plus de 20 ans un droit spécial de perception est reconnu en fait au compositeur.

4. Il serait éventuellement concevable que, dans certains cas, un droit d'auteur originaire puisse néanmoins être reconnu au producteur en vertu de certaines dispositions légales spéciales. A cet égard, entreraient en considération les dispositions sur les inventions d'employés (art. 343 du Code des obligations) ou sur l'élaboration d'une œuvre selon le plan de l'éditeur (art. 393 du Code des obligations). L'on doit donc examiner aussi la question sous ces deux angles.

a) L'article 343 du Code des obligations dispose que les inventions qui sont faites par un employé au cours de son travail appartiennent à l'employeur si l'activité inventive entre dans les obligations de service de l'employé. On doit se demander si cette disposition peut être appliquée par analogie au droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques, dans le sens de la loi sur le droit d'auteur.

Sans doute, selon la doctrine et la jurisprudence, l'employeur reçoit, conformément à l'article 343 du Code des obligations et dans les conditions susmentionnées, un droit originaire sur les inventions faites par ses employés et non pas simplement, comme dans la plupart des pays étrangers, un droit à se faire céder ces inventions (*Arrêts* du Tribunal fédéral, vol. 57, II^e partie, p. 307; Oser-Schönenberger, *Code des obligations*, art. 343, n^o 18; Weidlich und Blum, *Schweiz. Patentrecht*, p. 109; pour la solution contraire des droits allemand et autrichien: Klauer et Möhring, *Kommentar zum Patentgesetz*, p. 124; Friebel und Pulitzer, *Kommentar zum Patentgesetz*, p. 137). La disposition de l'article 343 du Code fédéral suisse des obligations a donc, effectivement, le caractère d'une exception au principe fondamental sur quoi repose la législation suisse des brevets, et selon lequel c'est celui qui exerce l'activité intellectuelle qui doit être protégé. Mais précisément à cause de son caractère très exceptionnel et singulier, cette disposition ne se prête pas, de prime abord, à une application par analogie aux autres domaines de la propriété intellectuelle. Une brèche aussi radicale faite au principe fondamental et général d'une loi ne pourrait être admise que si

(1) Voir *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1934, p. 80.
(Réd.)

(1) Voir *Droit d'Auteur* du 15 mars 1936, p. 35.
(Réd.)

le législateur avait manifesté nettement sa volonté à ce sujet et de façon excluant tous les doutes.

Il est vrai que, dans son message de 1918 relatif à la révision de la loi sur le droit d'auteur (cf. *Feuille fédérale*, 1918, vol. III, p. 607), le Conseil fédéral semble avoir envisagé une application par analogie de l'article 343 au domaine du droit d'auteur. Mais, comme cela ressort du contexte, il ne s'est pas rendu compte, ce faisant, que l'invention était originellement acquise par l'employeur, mais il est parti de la conception inexacte que cette acquisition reposait sur une cession légale présumée. Car on s'est référé à l'article 343 pour traiter la question de savoir si devait être reprise, dans la loi révisée, la présomption de l'article 1^{er}, alinéa 3, de la loi sur le droit d'auteur de 1883, présomption selon laquelle l'écrivain ou l'artiste travaillant pour le compte d'un autre écrivain ou artiste était censé avoir cédé son droit d'auteur à l'un ou à l'autre de ces deux derniers. Si on a renoncé alors à retenir cette présomption, en considérant qu'il s'agissait là de rapports de service et qu'il n'y avait pas lieu de régler cette question dans la loi sur le droit d'auteur, pas plus que dans les autres lois spéciales relatives à la propriété intellectuelle (brevets, dessins et modèles), cela prouve sans conteste qu'on admettait que, d'après l'article 343 du Code des obligations, le droit sur l'invention appartenait initialement à l'auteur effectif de l'invention et que ce n'était qu'ultérieurement qu'il passait à l'employeur. L'exposé du message fédéral n'offre donc aucune base concluante pour l'interprétation de la loi sur le droit d'auteur quant à la question à résoudre.

Si, au demeurant, on voulait, en se fondant sur l'article 343 du Code des obligations, attribuer à l'employeur un droit d'auteur originaire sur les œuvres littéraires et artistiques de ses employés, cela ne serait pas d'un grand secours pour le cas en cause. Car, normalement, le compositeur n'a pas avec le producteur de films des rapports établis par un contrat de service ou de travail, mais par un contrat d'ouvrage ou d'entreprise. Mais, ici, fait défaut une disposition correspondant à l'article 343 du Code des obligations et ce serait sans aucun doute aller trop loin de vouloir tout simplement par voie d'analogie appliquer au contrat d'ouvrage une règle du contrat de service. Mais une appréciation différente, selon que le compositeur a conclu un contrat de service ou un con-

trat d'ouvrage avec le producteur du film ne serait pas justifiée en soi et conduirait à des inégalités choquantes. L'article 343 du Code des obligations ne donne donc pas non plus la possibilité d'admettre un droit d'auteur originaire du producteur sur la musique du film sonore.

b) D'après l'article 393 du Code des obligations, l'éditeur a le droit d'auteur sur une œuvre élaborée par un ou plusieurs auteurs selon un plan établi par lui, éditeur.

On peut laisser de côté la question de savoir si, en ce qui concerne le film, on peut parler d'une œuvre d'édition (dans ce sens, par ex., Voigtländer-Elster, *Urheberrecht*, p. 76; opinion contraire de Boehmer et Reitz, *Der Film in Wirtschaft und Recht*, p. 111), ou si l'article 393 du Code des obligations est applicable, au moins par analogie, aux créations cinématographiques. Car même si l'on devait répondre affirmativement à l'une ou à l'autre de ces deux questions, on devrait pourtant refuser, en matière de film sonore, un droit d'auteur originaire à l'éditeur, en tout cas pour ce qui est de la musique. Comme pour l'article 343 du Code des obligations, il s'agit aussi, dans l'article 393 du même Code, d'une disposition isolée, seulement connue en droit suisse, laquelle se trouve en opposition avec le principe fondamental que seul le créateur intellectuel effectif doit recevoir un droit d'auteur originaire. Ainsi, par exemple, la disposition du droit allemand correspondante à l'article 393 du Code fédéral suisse des obligations, l'article 47 de la loi sur le droit d'édition, se fonde sur la conception contraire, que l'auteur, l'artiste ou le compositeur acquiert le droit d'auteur originaire et que celui-ci ne passe à l'éditeur que par le contrat de commande (cf. Allfeld, *Das deutsche Verlagsrecht*, 2^e éd., p. 214; Hoffmann, *Das Reichsgesetz über das Verlagsrecht*, p. 159). Malgré cela, même dans la doctrine allemande, règne l'opinion que l'article 47 n'est applicable que si l'éditeur a tracé et prescrit à l'auteur, dans tous ses détails et particularités et avec précision, le plan du travail, tandis que l'auteur ne donne plus à l'œuvre que la forme extérieure (Hoffmann, *loc. cit.*). Plus encore que dans le droit allemand, l'on doit donc admettre, s'agissant de l'article 393 du Code fédéral suisse des obligations, que cette disposition n'a trait qu'aux activités de l'auteur «les moins élevées» (Oser-Schönenberger, *Code des obligations*, art. 393, n^o 2).

Mais il est bien manifeste que le tra-

vail créateur du compositeur de musique cinématographique ne peut être, du point de vue du droit d'auteur, regardé comme une telle activité de seconde classe. Sans doute, une certaine ligne de marche, souvent même assez stricte, est-elle imposée à ce collaborateur. Mais, étant donné la nature de la création musicale, on ne pourrait pour ainsi dire pas concevoir des indications qui détermineraient avec précision et jusqu'aux détails le contenu de cette création, ainsi que le mode et la manière dont le sujet devrait être traité. Au contraire, le compositeur jouit, en ce qui concerne la musique, d'une très grande liberté. La musique du film reste la création du compositeur; et cela suffit, en droit allemand, pour empêcher que l'article 47 de la loi sur l'édition ne s'applique à cette musique (cf. la décision du Tribunal supérieur de Dresde dans «*Rechtsprechung des Oberlandesgericht*», vol. 12, p. 271). On ne saurait, par le détour de l'article 393 du Code des obligations, industrialiser une activité créatrice aussi importante que celle du compositeur de musique cinématographique, en reconnaissant un droit d'auteur originaire au producteur de films; il y faudrait une disposition expresse de la loi.

5. Il n'y a donc aucun fondement légal qui, en matière de film sonore, permettrait d'accorder au producteur ou à l'entrepreneur un droit d'auteur originaire et exclusif. Une telle règle, à établir par le juge, ne pourrait être envisagée que si elle paraissait nécessaire eu égard à la nature particulière du film sonore. Mais il ne peut pas non plus en être question, attendu que la solution qui résulte d'une interprétation exacte de la loi sur le droit d'auteur, même si cette interprétation n'est peut-être pas la plus adéquate, n'en est pas moins parfaitement admissible.

6. La question se pose encore de savoir si le droit d'auteur qui appartient ainsi au compositeur sur la musique cinématographique créée par lui est un droit indépendant, ou bien si, selon le point de vue du demandeur, ce droit entre dans une communauté de droit d'auteur au sens de l'article 7 de la loi sur le droit d'auteur, communauté dont feraient également partie les autres créateurs du film sonore, d'où il résulterait que le droit d'auteur sur l'œuvre appartiendrait en commun à plusieurs auteurs qui, comme collaborateurs, ont créé ensemble une œuvre, de telle sorte que leurs apports respectifs ne puissent être disjoints.

a) Une application directe de l'article 7 de la loi sur le droit d'auteur ne peut pourtant pas être envisagée ici, de prime abord, ne serait-ce que parce que la loi se fonde, encore qu'implicitement, sur le principe selon lequel la communauté entre auteurs ne peut exister qu'à l'occasion d'une collaboration s'exerçant au sein d'une seule et même branche artistique; alors que, dans les œuvres qui, comme le film sonore, sont formées de parties relevant de branches artistiques différentes, les auteurs des diverses parties possèdent des droits d'auteur complètement séparés et indépendants. Qu'en fait, la loi se fonde sur ce principe dont s'inspire certainement le jugement du Tribunal fédéral reproduit dans le volume 59, II^e partie, p. 473 et suiv., c'est ce qui apparaît dans le cas des œuvres dramatico-musicales, donc notamment en matière d'opéras et d'opérettes. Car, pour ces œuvres, on admet et on a toujours admis que, malgré la liaison des parties littéraires et musicales en un ensemble homogène, il n'y avait pas communauté de droit entre les auteurs des deux parties, mais qu'au contraire les droits d'auteur étaient là strictement séparés et indépendants. En ce qui concerne le droit allemand, la chose est constatée expressément à l'article 5 de la loi sur le droit d'auteur. La loi suisse ne contient pas expressément une telle norme, mais il ne peut y avoir de doute que le résultat est ici le même (cf. Heuberger, *Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst nach schweizerischem Recht*, p. 33; pour le droit allemand analogue, par ex., Allfeld, *Kommentar zum deutschen Urheberrechtsgesetz*, 2^e éd., p. 82). C'est à quoi est aussi conforme le fait que sous le régime de la loi de 1883, dans laquelle la communauté de droit d'auteur n'était aucunement réglementée, la doctrine relative aux rapports de droit d'auteur concernant les œuvres dues à plusieurs collaborateurs avait établi les principes suivants. Si chaque contribution apportée à l'œuvre provenait exclusivement d'un des différents auteurs, chacun de ceux-ci possédait un droit d'auteur sur sa contribution — mais seulement sur celle-ci. Mais si les différentes contributions se trouvaient mêlées à tel point qu'on ne pût absolument pas faire de distinction externe entre elles, le droit d'auteur s'étendait à l'ensemble de l'œuvre dans la mesure de l'apport de chacun (cf. Rüfenach, *Das literarische und künstlerische Urheberrecht in der Schweiz*, p. 47 et suiv., ainsi que les auteurs qui y sont cités). Mais attendu qu'une telle possibi-

lité de distinction externe des parties constitutives, différentes par nature, est pour ainsi dire toujours donnée dans le cas d'une œuvre dramatico-musicale, la communauté entre auteurs est ici d'emblée hors de considération et n'a donc jamais été non plus admise. Rien ne permet donc de penser que le législateur de 1922 ait envisagé, au moment d'édicter une disposition sur la communauté entre auteurs, d'apporter des restrictions au principe de la séparation stricte des droits d'auteur afférents aux œuvres dramatico-musicales. Au contraire, il a voulu bien manifestement, afin de combler une lacune, décider au moins que, dans le domaine littéraire en particulier, la collaboration entre auteurs dans la même branche artistique devait, sous certaines conditions, être considérée comme ayant un caractère de communauté.

b) Cela étant, on pourrait tout au plus se demander encore si, au besoin, le droit d'auteur autonome et indépendant du compositeur de musique cinématographique pourrait être écarté au moyen d'une application par analogie de l'article 7 de la loi sur le droit d'auteur. Mais cela ne serait admissible que si — abstraction faite de l'appartenance des différents apports à la même branche artistique — toutes les autres conditions prévues à l'article 7 de la loi sur le droit d'auteur se trouvaient réalisées en ce qui concerne le film sonore. Mais tel n'est pas le cas.

Comme on l'a déjà indiqué, l'opinion dominante dans la doctrine sous le régime de la loi de 1883 tendait, en tout cas, à ce qu'on prît comme critérium décisif pour nier ou admettre la communauté d'auteurs, la possibilité de distinguer extérieurement les apports. Si cette conception était encore valable aujourd'hui, il ne saurait être question d'une application par analogie de l'article 7 de la loi sur le droit d'auteur, attendu que, dans le film sonore, la contribution du compositeur peut être incontestablement distinguée extérieurement.

Mais, ces derniers temps, de nombreux auteurs se sont détournés de la thèse basée sur l'importance décisive de la possibilité de distinction. On se réfère au fait que celle-ci n'est compatible ni avec le texte de l'article 7 de la loi sur le droit d'auteur ni avec son modèle, l'article 6 de la loi allemande sur le droit d'auteur littéraire, qui parlent tous les deux de disjonction. Or, la disjonction suppose qu'il n'y a pas seulement possibilité de décomposer extérieurement, mais en outre que les parties sont en mesure

de mener une existence intellectuelle indépendante au sens esthétique-intellectuel... (cf. à ce sujet Erlanger, *Mitunterrecht an Schrift-, Ton- und Bildwerken*, p. 22 et suiv., ainsi que les références mentionnées dans cet ouvrage).

Point n'est besoin de se prononcer définitivement sur cette nouvelle doctrine. Car dans tous les cas où la contribution d'au moins un des participants serait indépendante au sens esthétique-intellectuel, on devrait lui reconnaître un droit d'auteur séparé (ce qu'au demeurant fait aussi valoir Erlanger, *loc. cit.*, p. 23). Mais cela montre que, contrairement à l'opinion adoptée par les premiers juges, ce n'est pas chose décisive mais au contraire indifférente que, par la séparation de la partie musicale du film sonore, celui-ci «soit atteint ou non dans sa substance».

Or, comme les premiers juges ne l'ont d'ailleurs pas contesté, une telle indépendance esthétique-intellectuelle de la musique du film est non seulement concevable, mais aussi réalisée plus ou moins souvent en fait. D'autre part, même lorsque la musique cinématographique est en liaison intime avec l'action qu'elle se borne à envelopper, elle reste pourtant de par sa nature un moyen artistique d'exprimer des sentiments, et c'est pourquoi, comme la musique d'opéra et d'opérette, elle peut, tout au moins en certaines parties, être aussi utilisée à part et sans les liens qui l'unissent à une certaine action. Mais c'est ce qui est décisif. On ne peut attribuer à l'unité technique du film sonore l'importance dominante qu'ont voulu lui donner les premiers juges en accord avec le demandeur. Au contraire, il faut ici se laisser guider par les facteurs esthétique-intellectuels qui ont la plus grande importance dans le domaine de la protection du droit d'auteur.

Sans doute, la loi sur la perception de droits d'auteur ne parle que d'œuvres musicales. Mais que dans cette catégorie doivent être aussi comprises les contributions musicales à un film sonore — sans égard pour leur plus ou moins grand degré d'indépendance — c'est ce qui résulte sans conteste de l'histoire de l'élaboration de cette loi, où l'on s'est expressément référé au film sonore (cf. *Feuille fédérale*, 1940, p. 316 et suiv., et *Bulletin sténographique*, 1940, Conseil national, p. 554 et suiv., Conseil des États, p. 424). Pour la même raison ne s'oppose pas non plus à la conception ici soutenue le fait que, dans l'article 1^{er} de la loi sur la perception, il n'est question

que de «droits non théâtraux». La présentation cinématographique peut très bien être considérée comme une représentation non théâtrale, à savoir comme une simple présentation; il lui manque justement la présence personnelle de l'acteur, qui est caractéristique du théâtre.

7. L'interprétation de la loi conduit donc à reconnaître un droit d'auteur indépendant et originaire du compositeur sur la musique cinématographique. Cela ne dispense cependant pas — d'autant que lors de la promulgation de la loi sur le droit d'auteur le film sonore n'était pas encore connu — d'examiner en outre la question de savoir si, au besoin, ce résultat conduit pratiquement, à raison des particularités du film sonore, à des conséquences si choquantes qu'elles ne pourraient avoir été voulues par le législateur, et si donc il s'imposerait impérativement d'admettre l'existence d'une lacune dans la loi. Mais il ne peut non plus être question de cela, ne serait-ce que parce que le film sonore est connu depuis quelque 20 ans et que, pendant toute cette période, la reconnaissance d'un droit d'auteur indépendant et autonome du compositeur de musique cinématographique n'a conduit pratiquement à aucun inconvénient notable et bien moins encore à des situations impossibles. Aussi bien, le demandeur n'a-t-il pas été en mesure d'alléguer quelque chose de décisif dans ce sens.

... De l'avis du demandeur, la circonstance suivante devrait être d'une importance décisive: si l'on reconnaissait un droit particulier au compositeur, les autres participants à la création du film sonore pourraient, à leur tour, présenter des revendications analogues, ce qui devrait conduire, en matière de film, à une pulvérisation dangereuse du droit d'auteur. A cet égard, on doit pourtant souligner qu'aujourd'hui, parmi tous les artistes qu'on peut considérer comme coauteurs du film sonore, il n'y a exclusivement que le compositeur et son œuvre qui soient à retenir. La situation de tous les autres n'est d'aucune façon préjugée par l'appréciation qui vise le créateur de la musique cinématographique. Et cela d'autant moins que la position juridique du compositeur est influencée de façon décisive par la circonstance que, d'après la loi sur le droit d'auteur, on doit admettre qu'il existe des droits d'auteur séparés, sur les œuvres dramatico-musicales et analogues, composées d'apports de catégories artistiques différentes, tandis que les autres auteurs ne pourraient être entre eux que des coauteurs tout au plus

et, comme tels, agir seulement en commun accord, du moins en principe. Mais si, à côté de celui du compositeur, d'autres droits d'auteur indépendants devaient s'affirmer au profit des autres créateurs du film, la communauté d'intérêts, qui se forme nécessairement entre toutes les personnes participant à la création du film, veillerait sans nul doute et d'elle-même à ce qu'aucune perturbation essentielle ne puisse avoir lieu. Si une entente ne pouvait être obtenue par un accord privé, il y aurait encore la possibilité que, comme dans la loi de perception, l'État intervînt, si cela était nécessaire, par l'élimination légale de certaines positions spéciales en matière de droits d'auteur. Rien ne permet de prévoir que celle du compositeur serait atteinte par une telle mesure. A cet égard, il suffit de se référer au fait qu'en Italie, la loi de 1941 a admis qu'il existait une communauté entre les différents auteurs du film; en revanche, le législateur a reconnu expressément au compositeur un droit séparé de perception. Il convient aussi de rappeler qu'à l'article 11, alinéa 3, de la loi autrichienne du 9 avril 1936 sur le droit d'auteur relatif aux œuvres littéraires et artistiques et sur la protection des droits voisins, il a été prévu expressément que la réunion d'œuvres de différents genres — conjonction d'une œuvre musicale avec une œuvre littéraire ou une œuvre cinématographique — ne fondait en soi aucune communauté d'auteurs. En conséquence, la communauté d'auteurs se trouve écartée aussi pour le film sonore, ce qui, exprimé positivement, signifie qu'un droit séparé existe en faveur du compositeur (cf. Mitleis, *Grundriss des österreichischen Urheberrechts*, p. 56 et suiv.).

Mais si les principes fondamentaux de la loi sur le droit d'auteur de 1922 se prêtent à l'application au film sonore, — qui n'était pas encore connu à cette époque, — et ce sans qu'on puisse dire que le régime en résultant aurait été indiscutablement contraire à la volonté du législateur, si celui-ci avait pu connaître l'évolution ultérieure, le juge ne peut admettre que la loi présente une lacune ni régler simplement et librement les choses *de lege ferenda*, selon l'opportunité. Cela d'autant moins que le législateur suisse n'ignorait pas la pratique favorable au compositeur et qu'il l'avait, non seulement toléré pendant 20 ans, mais encore expressément approuvée à l'occasion de l'élaboration de la loi sur la perception de droits d'auteur.

Contrairement à l'opinion des premiers

juges, on doit donc reconnaître un droit d'auteur autonome et indépendant au compositeur de la musique cinématographique et aussi un droit spécial de perception pour l'autorisation de l'exécution publique de la musique cinématographique, conformément à l'article 12, n° 3, de la loi sur le droit d'auteur, ainsi que la possibilité de céder un tel droit à la société de perception.

8. Les considérations précédentes ont trait au film sonore comportant une musique originale. Il convient maintenant d'examiner ce qu'il en est si une composition musicale préexistante est soumise à une adaptation pour un film sonore, à raison de quoi un droit d'auteur spécial appartient à l'adaptateur (œuvre dite de seconde main).

D'après l'article 4, alinéa 1, n° 2, de la loi sur le droit d'auteur, toute reproduction d'une œuvre (par quoi il faut entendre aussi l'adaptation), dans la mesure où elle constitue elle-même une œuvre originale, jouit, selon le droit d'auteur, de la même protection qu'une œuvre originale; mais l'alinéa 3 du même article réserve expressément, dans tous les cas, le droit du titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre originale reproduite. Des articles 12 et 13 de la loi sur le droit d'auteur, il résulte que l'auteur d'une œuvre originale est libre d'autoriser ou de ne pas autoriser une reproduction — modifiée ou non — de son œuvre. Seul l'article 15 fait exception à ce principe, en permettant la libre utilisation des mélodies, pour autant qu'il en résulte la création d'une nouvelle œuvre originale.

Ces dispositions relatives à l'adaptation d'une œuvre protégée par le droit d'auteur sont imitées du droit allemand, abstraction faite de l'article 15. Elles ne donnent pas de réponse nette à la question de savoir — les accords contractuels étant réservés — qui a qualité pour autoriser la représentation ou l'exécution d'une adaptation jouissant d'une protection propre selon le droit d'auteur, si c'est l'auteur de l'œuvre originale, l'auteur de l'adaptation ou tous les deux ensemble.

Il n'est pas douteux que l'auteur de l'œuvre originale n'a aucun droit positif et indépendant sur l'adaptation; en particulier, il ne peut, de lui-même et sans le consentement de l'auteur de l'adaptation, faire représenter ou exécuter celle-ci. D'autre part, le droit d'auteur de l'adaptateur se trouve, lui aussi, paralysé dans sa fonction positive, en tant que l'adaptation ne peut pas — contrairement à ce qu'ont pensé les premiers juges —

être exploitée contre la volonté de l'auteur de l'œuvre originale, ni même sans la volonté de celui-ci (cf. notamment à ce sujet Riezler, *Deutsches Urheber- und Erfinderrecht*, p. 291). Il en résulte que ce n'est qu'avec le concours des deux auteurs que l'adaptation peut être exploitée.

Cela étant, on ne voit pas pourquoi, en matière de film sonore, il ne devrait pas être possible de considérer la prérogative ainsi définie de l'auteur de l'œuvre originale comme un droit d'exécution au sens de celui que le compositeur cède à la *Suisa*. Car, en fin de compte, une telle prérogative émane du droit d'auteur que la loi accorde au créateur original. Il ne serait ni naturel ni équitable de vouloir mettre celui-ci en retrait par rapport au droit d'utilisation du créateur de l'arrangement, d'autant plus qu'en général, une adaptation n'est qu'une production mineure. Au demeurant, cette interprétation s'impose aussi parce que les adaptations sont très souvent de nature à remplacer plus ou moins, auprès du grand public, l'œuvre primitive qu'elles risquent ainsi d'évincer.

Cette double autorisation n'est d'ailleurs aucunement impraticable, comme le prouve le fait qu'elle a fonctionné depuis déjà 20 ans.

10. Les considérations précédentes concernent la position du compositeur, respectivement de la *Suisa* considérée comme ayant cause de celui-ci, du point de vue du droit interne suisse. Il reste encore à examiner ce qui en est dans le domaine d'application de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques de 1886, révisée en 1908 et 1928, convention à laquelle la Suisse a adhéré.

D'après l'article 4, alinéa 1, de cette Convention, la Suisse s'est engagée à accorder aux auteurs ressortissant à un pays unioniste, quant à leurs œuvres, soit non publiées, soit publiées pour la première fois dans un pays de l'Union, les mêmes droits qu'aux auteurs suisses. Ce qui a été dit précédemment vaut donc, en principe, également pour le champ d'application de la Convention de Berne révisée. Comme l'ont exposé pertinemment les premiers juges, le droit suisse s'applique notamment aussi quant à la question de savoir qui est l'auteur, et c'est le droit suisse qui détermine également les cas où il y a communauté de droit d'auteur et quels droits possède, le cas échéant, le coauteur isolé.

L'article 4, alinéa 1, de la Convention de Berne révisée prévoit en outre que

tout pays unioniste doit reconnaître aux auteurs ressortissant aux autres pays de l'Union «les droits spécialement accordés» par la Convention. Cette question des droits spécialement accordés est pourtant dépourvue ici d'importance pratique, étant donné que la *Suisa* possède déjà les prérogatives en discussion, et ce de par le droit interne suisse qui, conformément à la Convention de Berne révisée, s'applique aussi aux auteurs ressortissant à un pays de l'Union.

QUANT À LA CONCLUSION N° 2 DE LA DEMANDE.

1. Le résultat des considérations précédentes peut être résumé en disant qu'en principe la *Suisa* a qualité pour percevoir les droits d'exécution ou de présentation du compositeur, visés à l'article 12, n° 3 de la loi sur le droit d'auteur, également en ce qui concerne la musique des films sonores.

Dans cette hypothèse, le demandeur a fait éventuellement valoir que, pour des raisons particulières, un tel droit ne pourrait pas couvrir les films sonores de certains pays (notamment de la France, des États-Unis d'Amérique et de la Russie). En outre, on devrait prendre en considération que, vu l'expiration des délais, une partie de la musique cinématographique n'est plus protégée et que tous les compositeurs ne sont pas affiliés à une société de perception. La *Suisa* ne disposerait donc pas de tout le répertoire mondial de la musique utilisée dans les films sonores. De l'avis du demandeur, il en résulterait que l'actuel tarif E ne pourrait plus être appliqué, parce qu'il part de l'idée que la *Suisa* dispose pratiquement de tout le répertoire mondial et qu'en conséquence, pour ainsi dire, tous les films sonores sont soumis à des tantièmes.

2. Cette conclusion éventuelle du demandeur, au sujet de laquelle les précédents juges n'ont pas eu à prendre position, attendu qu'ils ont considéré la conclusion principale comme fondée, soulève en définitive la question de savoir si le juge civil peut constater ou ordonner la non-application d'un tarif, s'il s'avère que ce tarif repose, tout au moins en partie, sur des hypothèses inexactes. Mais, même si la *Suisa* ne disposait pas pratiquement de tout le répertoire mondial quant à la musique cinématographique, et même si la commission arbitrale s'était fondée sur une hypothèse inexacte en homologuant le tarif E, il resterait encore, après le rejet de la première conclusion, un plus ou moins grand nombre de films sonores au sujet desquels on ne

pourrait contester un droit d'administration de la *Suisa*, aussi selon le point de vue du demandeur. Un tarif serait donc toujours nécessaire. Il y aurait seulement lieu de se demander si le tarif actuel est devenu automatiquement caduc ou si les tribunaux pourraient le mettre hors vigueur. La première solution est d'emblée hors de question. Le tarif E une fois établi, approuvé et mis en vigueur, doit rester exécutoire jusqu'à ce qu'il soit valablement et formellement abrogé, ou jusqu'à ce qu'il soit arrivé à expiration: en effet, une absence de tarif n'est absolument pas compatible avec le régime institué par la loi sur la perception de droits d'auteur. La seconde solution: l'abrogation du tarif par le juge est inconcevable. Car une décision de cette nature exigerait nécessairement une appréciation du caractère raisonnable du tarif, les circonstances ayant changé. Mais cette question est sans aucun doute du ressort de la commission arbitrale, c'est-à-dire qu'elle se trouve soustraite à la juridiction civile. Pour autant, le Tribunal fédéral n'est pas compétent pour connaître de la seconde conclusion.

3. Dans ces conditions, il est superflu de se demander ce qui en est du droit d'auteur et de la cession des droits de présentation en ce qui concerne les films français, américains ou russes. Car le demandeur s'est référé à ces films uniquement afin d'établir qu'en cas de rejet de sa première conclusion, il faudrait au moins dire que le tarif E est devenu caduc, la *Suisa* n'étant pas en droit d'exercer sa perception sur tous les films sonores présentés dans les cinémas suisses.

D'ailleurs, ces questions particulières devraient être tranchées quant au fond essentiellement selon le droit étranger que le Tribunal fédéral n'a de toute façon pas à contrôler, et les réponses dépendraient en partie de constatations de fait auxquelles les précédents juges n'ont pas procédé.

Enfin, il faut laisser de côté la question de savoir si, en homologuant le tarif E, la commission arbitrale s'est fondée sur des hypothèses inexactes, visant d'autres points (comme notamment le nombre des films musicaux qui ne sont plus protégés et celui des œuvres des compositeurs non affiliés aux sociétés de perception).

Par ces motifs, le Tribunal fédéral prononce:

Le recours est fondé; la décision du Tribunal supérieur du Canton de Zurich, du 19 avril 1947, est annulée...