

LE DROIT D'AUTEUR

Revue du Bureau de l'Union internationale
pour la protection des œuvres littéraires et artistiques

Paraissant à Berne le 15 de chaque mois

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

LÉGISLATION INTÉRIEURE: ÉTATS-UNIS DE L'AMÉRIQUE DU NORD. Loi modifiant l'article 1c de la loi organique sur le droit d'auteur (du 17 juillet 1952), p. 129.

PARTIE NON OFFICIELLE

ÉTUDES GÉNÉRALES: Cinématographie et droit d'auteur dans les pays unionistes (M. V.), septième article, p. 129. — **Droit d'auteur et droits voisins (Robert Homburg, avocat à la Cour de Paris),** p. 133.

CONGRÈS ET ASSEMBLÉES: Réunions internationales. Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs

(Cisac). Commission de législation (Naples, 13-18 octobre 1952), p. 135.

JURISPRUDENCE: SUISSE. Image et appellation de «Mickey Mouse» dessin animé cinématographique de Walt Disney. Protection du droit d'auteur admise pour l'image, mais non pour son appellation. Discrimination entre l'œuvre d'art et son titre; protection éventuelle de ce titre selon les dispositions réprimant la concurrence déloyale, p. 138.

NOUVELLES DIVERSES: ÉTATS-UNIS DE L'AMÉRIQUE DU NORD. A propos de la loi du 17 juillet 1952, modifiant l'article 1c de la loi organique sur le droit d'auteur (Dr William Strauss), p. 139.

PARTIE OFFICIELLE

Législation intérieure

ÉTATS-UNIS DE L'AMÉRIQUE DU NORD

LOI

MODIFIANT L'ARTICLE 1c) DE LA LOI ORGANIQUE SUR LE DROIT D'AUTEUR

(Du 17 juillet 1952.)⁽¹⁾

Le 17 juillet 1952, le Congrès des États-Unis a promulgué un amendement au paragraphe 1 c) de la loi sur le droit d'auteur⁽²⁾, amendement rédigé comme suit:

«c) s'il s'agit d'une conférence, d'un sermon, d'un discours ou d'une œuvre similaire, ou d'une autre œuvre littéraire et non dramatique, de réciter l'œuvre protégée, d'en autoriser la récitation, de la lire ou de la représenter publiquement à des fins lucratives, d'en opérer ou d'en faire

⁽¹⁾ Texte obligamment communiqué par le Copyright Office de Washington. La traduction française est de M. le Dr William Strauss, qui a bien voulu commenter, à l'intention de nos lecteurs, la loi ici publiée (voir son article sous «Nouvelles diverses», ci-après, p.). (Réd.)

⁽²⁾ Titre 17 du Code des États-Unis, voir *Droit d'Auteur*, 1949, p. 73.

opérer toute transcription ou enregistrement (record) au moyen ou à l'aide de quoi cette œuvre pourrait être, en totalité ou en partie, présentée, récitée, représentée, produite ou reproduite; et de la jouer ou l'exécuter publiquement à des fins lucratives, et de la présenter, de la représenter, de la produire ou de la reproduire sous une forme ou par un procédé quel qu'il soit.

L'indemnité pour la violation par émission radiophonique (*broadcast*) d'une œuvre mentionnée dans ce sous-paragraphe ne devra pas être supérieure à 100 dollars dans le cas où le producteur de l'émission (*broadcaster*) qui est auteur de la violation prouve qu'il ne l'a pas commise sciemment et ne pouvait raisonnablement prévoir la violation, et »

§ 2. — Cet acte entrera en vigueur le 1^{er} janvier 1953.

Approuvé le 17 juillet 1952.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

Cinématographie et droit d'auteur dans les pays unionistes

(Septième article)⁽¹⁾

Grande-Bretagne et autres pays du Commonwealth

I. Grande-Bretagne (suite)

Protection des œuvres adaptées ou reproduites par la cinématographie

En ce qui concerne l'adaptation à la cinématographie d'œuvres littéraires et artistiques, la loi de 1911 prévoit expressément, en son article 1^{er}, alinéa 2, paragraphe c, que l'auteur aura le droit exclusif, «s'il s'agit d'un roman ou d'une autre œuvre non dramatique ou d'une œuvre artistique, de transformer cette œuvre en une œuvre dramatique, par voie de représentation publique ou autrement».

Il s'agit ici, bien entendu, de l'adaptation des créations de forme et non des idées cinématographiques, qui ne sont pas protégées par le droit d'auteur. La protection s'étend non seulement à l'adaptation elle-même, mais aussi à la représentation de celle-ci.

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur* des 15 juillet, 15 août et 15 novembre 1950, p. 76, 85 et 121, ainsi que des 15 février, 15 avril et 15 août 1952, p. 16, 38 et 96.

Pour le droit moral, nous prions le lecteur de se reporter à ce que nous avons dit plus haut, au moment d'analyser le contenu du droit de l'auteur du film cinématographique, et où nous avons essayé de dégager la conception britannique à ce sujet, en insistant sur le rôle des stipulations contractuelles dans ce domaine. En une affaire récente, qui mettait aux prises *The Selznick Releasing Organisation Inc.* et *London Film Producers Ltd.* (1), un accord ayant été conclu au sujet de l'adaptation cinématographique d'un roman, accord selon lequel le film devait suivre fidèlement la ligne du roman, il a été jugé qu'une certaine latitude devait pourtant être laissée au cinéaste, à raison des nécessités de l'adaptation cinématographique et pourvu que l'esprit du livre se retrouvât manifestement dans le film.

S'agissant de la reproduction cinématographique, l'article 1^{er}, alinéa 2 d, de la loi de 1911 prévoit qu'en ce qui concerne les œuvres littéraires, dramatiques ou musicales, l'auteur a le droit exclusif «de confectionner tout enregistrement, tout rouleau perforé, film cinématographique ou autre instrument (*contrivance*) à l'aide desquels l'œuvre pourra être exécutée ou représentée ou débitée mécaniquement». Copinger remarque que ce droit n'a pas été étendu aux œuvres artistiques, mais qu'il est clair que le fabricant de film ne peut utiliser sans autorisation une œuvre artistique en la reproduisant photographiquement, et ce conformément à la disposition générale de l'article 1^{er}, alinéa 2, qui donne à l'auteur le droit exclusif de reproduire, d'exécuter ou de représenter son œuvre. Les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques ont donc la faculté d'interdire la reproduction cinématographique des dites œuvres ainsi que la présentation de ces reproductions.

Mais pour la musique et les paroles qui l'accompagnent, le droit de reproduction se trouve restreint par la licence obligatoire qu'institue l'article 19 de la loi et qui s'applique aussi bien aux disques qu'aux films sonores. Dès l'instant où des enregistrements sonores d'une œuvre auront été fabriqués par le titulaire du droit d'auteur ou avec son autorisation, les tiers pourront, à leur tour, sans autorisation spéciale, confectionner de tels enregistrements, à charge de prouver qu'ils ont notifié, dans la forme prescrite, leur intention de confectionner les enregistrements et qu'ils ont payé au titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre

les tantièmes prescrits par la loi. Cette licence obligatoire, qui ne s'étend pas aux œuvres littéraires autres que les textes accompagnant la musique, et qui autorise simplement la production et la reproduction des enregistrements sonores, sans permettre leur exécution, est en outre limitée par un droit moral reconnu à l'auteur de l'œuvre enregistrée: le bénéficiaire de la licence obligatoire ne peut en effet «apporter à l'œuvre reproduite des modifications ou des suppressions, à moins que le titulaire du droit d'auteur n'ait confectionné ou permis de confectionner précédemment des instruments reproduisant l'œuvre avec des modifications ou des suppressions similaires; ou que celles-ci soient normalement nécessaires pour l'adaptation de l'œuvre aux organes en question». Enfin, le droit d'autorisation de l'auteur quant à l'enregistrement sonore de son œuvre est, dans une certaine mesure, respecté, puisque, s'il ne confectionne aucun enregistrement sonore et n'en autorise aucun, l'œuvre ne pourra pas être enregistrée.

Les relations entre le fabricant de l'enregistrement et l'auteur enregistré ont un caractère particulier en droit britannique, étant donné que l'article 19 reconnaît un droit d'auteur au fabricant «comme si ces enregistrements constituaient des œuvres musicales». Il y a donc rencontre de deux droits d'auteur, le droit de l'auteur originaire primant toutefois celui du fabricant, comme semble le montrer le passage d'un arrêt rendu, en 1933, par la *Chancery Division* (2): «Le propriétaire de l'œuvre originale a, en application de l'article 1^{er} de la loi, le droit exclusif d'exécuter l'œuvre en public et au moyen de tout instrument mécanique, et doit donc être autorisé à s'opposer à des exécutions en public données par des personnes qui limitent et subordonnent leur droit d'auteur à l'article 19... Une interprétation raisonnable est que le propriétaire d'un droit d'auteur spécial, prévu à l'article 19, sur un disque dont il est propriétaire, a le droit exclusif d'exécuter le disque en public, pourvu que les droits du propriétaire de l'œuvre originale n'interviennent pas...»

Pour le droit moral de l'auteur, en cas de reproduction de son œuvre par la cinématographie, on pourra se reporter à ce qui a été dit précédemment et dégager les solutions par analogie.

Notons enfin que le délai normal pour la protection des œuvres littéraires et artistiques est de 50 ans *post mortem*,

avec possibilité de licence obligatoire, et domaine public payant après la mort de l'auteur, le tout selon les conditions indiquées au chapitre précédent.

II. Autres pays du Commonwealth

L'Australie, le Canada, l'Inde, la Nouvelle-Zélande, le Pakistan et l'Union Sud-Africaine, pays faisant partie du Commonwealth britannique, ont, en matière de cinématographie, comme de droit d'auteur en général, des lois dérivées de la loi britannique de 1911, ou largement inspirées de celle-ci, et les caractéristiques générales dont nous avons parlé dans notre étude sur la Grande-Bretagne se retrouvent à peu près les mêmes dans les autres pays du Commonwealth.

Notons pourtant que le Canada a institué un régime de licence obligatoire d'enregistrement (art. 19 de la loi de 1921 modifiée successivement en 1923, 1931, 1935, 1936 et 1938) (3) qui diffère de celui de la Grande-Bretagne sur un point assez important, puisque cette licence obligatoire, restreinte en Angleterre aux œuvres musicales et aux textes les accompagnant, s'étend, au Canada, aux œuvres littéraires en général.

Remarquons aussi qu'en 1931, un droit moral en faveur de l'auteur et répondant au texte de Rome de la Convention de Berne révisée (art. 6^{bis}, al. 1) a été introduit dans la loi canadienne sur le droit d'auteur (art. 12, chiffre 5, du texte codifié).

D'autre part, une loi promulguée récemment dans l'Union Sud-Africaine (28 avril 1951) (4), et qui considère comme ne constituant pas une violation au droit d'auteur la fabrication d'enregistrements radiophoniques destinés uniquement à la radiodiffusion, s'ils sont fabriqués par un radiodiffuseur qui a reçu de l'auteur l'autorisation de radiodiffuser l'œuvre ainsi enregistrée, loi qui a beaucoup ému les auteurs de divers pays, pourrait avoir, si elle subsistait sous sa forme actuelle, d'importantes conséquences en notre domaine, lorsque la radiodiffusion des films sonores prendra, grâce au concours de la télévision, un aspect encore inconnu aujourd'hui (5).

Grèce

La protection des œuvres littéraires et artistiques est assurée essentiellement, en Grèce, par la loi 2387, du 16 juillet 1920, modifiée par la loi 4301, du 6 avril

(1) Voir la loi canadienne codifiée dans le *Droit d'Auteur* de 1948, p. 61 et 88.

(2) Voir *Droit d'Auteur*, 1952, p. 53.

(3) Rappelons que la loi du 28 avril 1951 sera modifiée (v. *Droit d'Auteur* du 15 juillet 1952, p. 84).

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1951, p. 66.

(1) Voir *Inter-Auteurs*, 1934, p. 676.

1929. En matière de cinématographie, des arrêts intéressants ont, comme nous l'allons voir, interprété les dispositions de ces lois, sur des points particulièrement importants.

Protection des productions cinématographiques

D'après les articles 1^{er} et 7 de la loi, les objets protégés semblent être seulement ceux qui ont un caractère de création originale (catégories *b* et *c* de notre introduction, à l'exclusion de la catégorie *a*) (1).

Quant aux sujets de la protection, ce sont originairement les créateurs de l'œuvre (art. 1^{er} de la loi), excepté dans le cas des œuvres anonymes et pseudonymes, où l'éditeur ou celui qui livre l'œuvre à la publicité jouit du droit d'auteur, mais alors l'auteur véritable entrera en possession de ce droit dès qu'il se sera fait connaître.

La jurisprudence semble avoir confirmé de façon constante la notion générale de créateur-auteur, même dans certains arrêts qui, par ailleurs, sont plus favorables au producteur qu'à l'auteur.

C'est ainsi qu'un jugement du Procureur du Roi près le Tribunal correctionnel d'Athènes (novembre 1938) (2) où, pour des raisons pratiques, l'on supposait acquis au producteur le droit d'exécution de la musique enregistrée sur le film, du seul fait que le droit d'enregistrement lui avait été cédé, spécifiait pourtant que «le créateur intellectuel conserve incontestablement tous les droits découlant de la propriété intellectuelle qu'il n'a pas expressément cédés...»

De même, l'arrêt de la Cour d'appel d'Athènes, du 18 avril 1939 (3), qui a conclu que «la projection du film ne saurait être subordonnée au consentement préalable de l'auteur de la musique enregistrée sur le film, car cela rendrait impossible l'exploitation du film...», a pourtant reconnu que la propriété intellectuelle, étant de nature spéciale, donne aux créateurs intellectuels un double droit exclusif, celui de reproduction et d'exécution.

Enfin, dans la même affaire, la Cour de cassation se prononçant le 30 septembre 1939 (4) a précisé, en toute netteté, la position de l'auteur par rapport au producteur: «Le producteur du film n'absorbe nullement le droit de propriété intellectuelle des créateurs de chacun des éléments particuliers de l'œuvre...»

Tous les créateurs intellectuels du film peuvent céder leur droit d'auteur au producteur, lequel doit respecter le droit moral des auteurs, notamment le droit à l'intégrité de l'œuvre (art. 15).

S'agissant du contenu du droit, l'auteur possède notamment une faculté de reproduction et une faculté d'exécution publique qui sont distinctes l'une de l'autre et qui sont cessibles, ainsi qu'un droit moral quant à l'intégrité de l'œuvre. L'article 15 de la loi 2387 prévoit que les cessionnaires des droits d'un auteur ne peuvent apporter, sans le consentement du cédant, aucune modification à l'œuvre cédée.

La durée normale du droit d'auteur s'étend à la vie de l'auteur et jusqu'à 50 ans après la fin de l'année où sa mort a eu lieu. Pour les œuvres en collaboration, on se base sur la mort du dernier co-auteur survivant.

Protection des œuvres adaptées ou reproduites par la cinématographie

Les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques sont protégés aussi bien contre la reproduction que contre l'adaptation de leurs créations, par la cinématographie, ainsi que contre l'exécution publique de ces reproductions ou de ces adaptations (art. 1^{er}, 7 et 9 de la loi 2387 modifiée par la loi 4301). Et le droit de reproduction ou d'adaptation d'une part est distinct du droit d'exécution d'autre part.

L'arrêt déjà cité de la Cour de cassation, du 30 septembre 1939, a précisé que: «s'agissant du film sonore, aussi bien le droit d'intercaler et d'adapter dans une bande cinématographique une composition musicale, soit telle quelle, soit arrangée, que le droit d'exécuter celle-ci en public, appartiennent, aux termes de l'article 1^{er} de la loi 4301 de 1929, au compositeur, lequel a le droit de céder à un autre ses droits de reproduction et d'adaptation ainsi que ses droits relatifs à l'exécution publique. Et il est également évident, de par la distinction de ces deux droits indépendants dans la loi, que la cession du droit de reproduction par le film ne signifie, ne présume, ni n'implique nullement à titre obligatoire, la cession du second droit également. L'article 2, alinéa 1, de la même loi 4301 est aussi en harmonie avec cette thèse, puisque, d'après son texte, l'exécution en public des compositions musicales, dans les théâtres, cinémas..., est interdite sans une autorisation écrite des compositeurs...». Et nous lisons encore, dans l'arrêt précité, que

«le compositeur n'est pas censé avoir cédé son droit découlant de la loi, par le seul fait qu'il a donné son consentement à ce que sa musique fût comprise dans le film sonore...».

Cet arrêt si nettement formulé est d'autant plus intéressant qu'il est venu après des décisions d'instances inférieures qui s'étaient prononcées dans un sens différent: ceux, déjà cités, du Procureur du Roi près le Tribunal correctionnel d'Athènes (novembre 1938) et de la Cour d'appel d'Athènes (18 avril 1939).

Le premier de ces deux arrêts décidait en effet que «la cession contre paiement de la composition musicale en vue de la production d'un film cinématographique sonore, dans lequel elle s'adapte et se transforme, non pas seule, mais avec d'autres éléments: sujet du film, scénario, images, etc., en un ensemble indivisible, ne peut avoir d'autre sens que la cession du droit de l'exécuter en public, du moment que le but pour lequel a été réalisé le film peut être atteint exclusivement et seulement par la projection, et, de plus, cette musique ainsi arrangée ne peut être autrement exécutée que par la projection du film... Ce film ne peut servir et être vendu que s'il y a possibilité de le présenter, donc le droit de reproduction doit nécessairement, dans la pratique, entraîner avec lui le droit de présentation».

L'arrêt de la Cour d'appel d'Athènes relevait de son côté que «s'il est vrai que la projection des images seules est, du point de vue technique, possible sans l'exécution de la musique enregistrée, le film sonore en serait pourtant rendu inutilisable, selon les conceptions de l'époque actuelle et les besoins du public. Aussi cette adaptation de la musique en marge du film sonore crée-t-elle, entre l'auteur intellectuel de la musique et le propriétaire du film, un rapport quasi-contractuel concernant l'exploitation en commun du film... En vertu de ce quasi-contrat, la projection du film ne saurait être subordonnée au consentement préalable de l'auteur intellectuel de la musique enregistrée sur le film... Après la confection du film sonore, le compositeur de la musique a le droit de réclamer le paiement du pourcentage prévu par la loi ou fixé par l'usage, mais non pas de refuser la projection du film...».

C'est précisément ce dernier jugement qui a été annulé par la Cour de cassation, le 30 septembre 1939, dans l'arrêt déjà cité où il est dit: «Considérant que l'arrêt attaqué, ayant admis que, par le consentement du compositeur à ce que

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1950, p. 77, 3^e col.

(2) *Ibid.*, 1939, p. 42.

(3) *Ibid.*, 1939, p. 82.

(4) *Ibid.*, 1940, p. 45, 3^e col.

sa composition musicale soit comprise dans le film, il s'est formé entre lui et le producteur un quasi-contrat, à la suite duquel le droit du compositeur de permettre l'exécution en public de sa composition musicale est considéré comme aboli; et ayant subséquemment décidé que de cette exécution en public, sans l'autorisation du compositeur, de sa composition musicale comprise dans le film sonore, il ne résulte pas une violation punissable, mais seulement une prétention civile en faveur du compositeur, afin qu'il touche la rétribution correspondante, a faussement interprété et appliqué les dispositions de la loi...».

Les auteurs d'œuvres adaptées ou reproduites par la cinématographie possèdent également un droit moral, notamment un droit quant à l'intégrité de leurs œuvres (art. 15 déjà cité de la loi 2387).

Notons enfin que la *durée* normale de la protection s'étend à la vie de l'auteur et jusqu'à 50 ans après la fin de l'année au cours de laquelle il est décédé.

Hongrie

La loi hongroise sur le droit d'auteur, du 31 décembre 1912, est divisée en huit chapitres dont les sept premiers traitent successivement de la protection des différents genres d'œuvres littéraires et artistiques, y compris les œuvres cinématographiques (chapitre VII, art. 73 à 76). Le législateur accorde à chaque genre d'œuvre une protection appropriée et, quant aux œuvres cinématographiques, il marque à la fois la diversité de nature qu'elles peuvent présenter et leur caractère créateur qu'il rattache soit à celui des œuvres littéraires, soit à celui des œuvres d'art figuratif, soit encore à celui des photographies.

D'après W. Hoffmann (*Urheberrechtsgesetze des Auslandes*, p. 290), citant un article de Henning von Boehmer et Helmut Reitz, paru dans l'*Ufita* (1936, p. 447), une jurisprudence, dont la référence précise n'est malheureusement pas indiquée par ces auteurs, aurait donné, sur certains points, une interprétation assez particulière de ladite loi.

Comme nous ne possédons pas le texte des arrêts en cause et comme nous ne savons pas, au demeurant, quelle est l'orientation actuelle de la jurisprudence hongroise en la matière, nous nous efforcerons surtout, dans les lignes qui suivent, d'interpréter directement la loi.

Protection des productions cinématographiques

Quant aux *objets* de la protection, l'article 73 de la loi dispose que «les

œuvres cinématographiques sont protégées, suivant leur nature, comme œuvres littéraires, œuvres des arts figuratifs ou œuvres photographiques, lorsque par le sujet inventé, par les dispositifs de la mise en scène, par les combinaisons des incidents représentés ou par l'effet de toute autre disposition, l'auteur a donné à l'œuvre un caractère personnel et original». Il en résulte que seules sont protégées les productions qui peuvent être considérées comme créatrices dans le domaine des lettres et des arts, et que se trouvent exclues du bénéfice de la loi les productions qui ne présentent pas ce caractère (catégorie *a* de notre introduction) (1). Parmi les œuvres protégées, il faut distinguer celles qui sont assimilées à des photographies (qui se rangent dans la catégorie *b* de notre introduction) et celles qui reçoivent la protection majeure accordée aux œuvres littéraires et des arts figuratifs (catégorie *c* de notre introduction). On voit donc que la loi hongroise a eu, en la matière, un double souci: limiter le champ de la protection aux œuvres et adapter cette protection à la *nature* de ces œuvres.

Ce double souci semble déjà marquer, quant aux *sujets* de la protection, que le législateur a voulu que la loi bénéficiât essentiellement aux individus qui font œuvre de création littéraire ou artistique. Si la définition de l'auteur n'est pas donnée explicitement dans le texte, elle s'en dégage assez nettement: aux différents chapitres, les notions d'œuvre et d'auteur se trouvent constamment liées, et l'auteur apparaît toujours comme le créateur d'une œuvre littéraire ou artistique, que celle-ci soit de caractère majeur ou mineur, mais jamais comme un fabricant. Pour les photographies, par exemple, celui qui est protégé n'est pas le producteur de clichés, mais bien «l'auteur d'une œuvre exécutée par un procédé photographique». A l'article 8, où se trouvent visées des activités encore plus nettement mineures du point de vue du droit d'auteur, comme celle qui entre en jeu dans les adaptations aux instruments mécaniques, la formule employée n'est pas moins suggestive: «Sont protégés comme des ouvrages originaux, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale: ... les adaptations, y compris celles dues à un travail artistique, et faites en vue de la reproduction de l'œuvre à l'aide d'instruments mécaniques...»

Il semblerait donc que les créateurs artistiques de l'œuvre cinématographi-

que fussent être titulaires originaires du droit d'auteur sur le film, et qu'en revanche le producteur comme tel ne pût posséder qu'un droit dérivé, acquis par une cession de l'auteur qu'autorise la loi.

Pourtant les auteurs allemands cités par W. Hoffmann et auxquels nous avons fait allusion plus haut affirment, dans leur article de l'*Ufita* (1936, p. 447), que «d'après plusieurs décisions de la Cour suprême, le producteur est le titulaire du droit d'auteur sur le film, et ce droit lui échoit originellement», résultat que la Cour suprême fonderait sur le fait qu'en matière de film, «on viserait à faire une œuvre commune lors de la production».

S'agissant du *contenu* de la protection, la loi accorde à l'auteur un droit de reproduction et de mise en circulation (art. 1^{er}, 45, 60, 68), ainsi qu'un droit de représentation, d'exécution ou d'exhibition (art. 49, 60, 68); ces droits apparaissent comme distincts et indépendants les uns des autres. Mis à part le droit de publication (art. 1^{er}, 45, 68) et le droit de citation fidèle (art. 9), la loi ne contient guère de dispositions sur le droit moral; le droit à l'intégrité de l'œuvre semble pourtant pratiquement reconnu (v. Hoffmann, *op. cit.*, p. 292, et Ladas, *The international Protection of Literary and artistic Property*, p. 1045).

La *durée* de la protection varie selon la nature du film; si celui-ci est considéré comme œuvre littéraire, musicale ou des arts figuratifs, le délai normal comprend la vie de l'auteur et 50 années après sa mort; en revanche, si le film est protégé comme œuvre photographique, le délai normal ne comprend que les 15 années qui suivent celle au cours de laquelle l'œuvre a été éditée pour la première fois.

Protection des œuvres adaptées ou reproduites par la cinématographie

Les auteurs d'œuvres littéraires ou artistiques possèdent un *droit de reproduction et de mise en circulation* (art. 1^{er}, 45, 60, 68); ils ont également un *droit de représentation, d'exécution ou d'exhibition* (art. 49, 60, 68) qui est indépendant du droit de reproduction. La Cour Royale de justice de Budapest a décidé que «l'autorisation d'utiliser une œuvre musicale dans un film sonore n'entraîne pas *de plano* le droit de l'exécuter publiquement. Ce nouveau droit doit faire l'objet d'une autorisation spéciale».

L'article 6, n° 10, prévoit aussi un *droit d'adaptation cinématographique*.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1950, p. 77, 3^e col.

L'article 1^{er} accorde à l'auteur un *droit de publication*; au demeurant, le *droit moral* quant à l'intégrité de l'œuvre, qui ne fait, dans la loi, que l'objet de dispositions fragmentaires, semble reconnu en pratique (voir chapitre précédent).

La *durée* normale de protection s'étend, pour les œuvres littéraires, musicales ou des arts figuratifs, à la vie de l'auteur et à 50 ans après sa mort, et, pour les œuvres photographiques, aux 15 années qui suivent celle au cours de laquelle l'œuvre a été éditée pour la première fois.

Inde

Voir *supra* p. 130 col. 3, sous le titre «Autres pays du Commonwealth».

Irlande

La loi irlandaise sur le droit d'auteur, du 20 mai 1927, modifiée par la loi du 18 mai 1928 semble, en notre matière, assez analogue à la loi britannique de 1911, pour que nous renvoyions le lecteur à l'étude que nous avons consacrée à la Grande-Bretagne (*Droit d'Auteur*, 1952, p. 96 et 129).

Islande

La loi islandaise sur le droit d'auteur datant du 20 octobre 1905 a été modifiée successivement le 14 avril 1943 et le 23 mai 1947. Cette loi ne fait guère d'allusions directes à la cinématographie, et c'est surtout l'interprétation des dispositions générales y contenues qui nous permettra de dégager certaines normes en la matière, encore que nous ne possédions à ce sujet aucune jurisprudence.

Protection des productions cinématographiques

Relativement aux *objets* de la protection, la loi islandaise emploie des formules très générales; elle parle notamment à l'article 1^{er} b) «de tout genre d'œuvre qui peut être protégé par le droit d'auteur», mais en revanche, elle ne protège que les *œuvres* littéraires ou artistiques, et les *productions* qui ne peuvent être considérées comme de telles œuvres (catégorie *a* de notre introduction) ⁽¹⁾, ne bénéficient pas de la protection. Au demeurant, toutes les œuvres cinématographiques protégées le sont selon les mêmes règles, qu'il s'agisse d'œuvres majeures ou mineures (catégories *b* ou *c* de notre introduction), de films de documentation ou de films d'imagination par exemple.

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1950, p. 77, 3^e col.

Les *sujets* de la protection sont tout d'abord les auteurs qui participent à la création du film en tant qu'œuvre littéraire et artistique: l'article 1^{er}, alinéa 1, de la loi nous dit en effet que «tout auteur possède un droit de propriété sur ses œuvres». Mais, la loi ne nous dit pas si elle considère le film comme une œuvre unitaire ou comme un groupement d'œuvres indépendantes. Si l'on admettait la seconde hypothèse, on pourrait peut être appliquer par analogie, en matière de films, l'article 3 qui donne aux éditeurs «d'œuvres qui se composent de contributions indépendantes, le même droit exclusif d'éditer l'ensemble de l'œuvre que celui qui appartient aux auteurs, les auteurs des contributions distinctes insérées dans les publications de ce genre conservant au surplus, sauf stipulation contraire, leurs droits sur ces contributions». Le producteur pourrait alors être investi d'un droit d'auteur originaire qui se superposerait à celui des auteurs, créateurs artistiques du film. Et comme le droit d'auteur islandais est cessible en totalité ou en partie (art. 9), le producteur pourrait, grâce au jeu combiné des dispositions légales et des stipulations contractuelles, avoir une situation d'autant plus forte qu'il se trouverait assuré même contre des revendications d'ordre moral de l'auteur, si celui-ci a donné son consentement aux modifications de l'œuvre (art. 9).

S'agissant du *contenu* de la protection, l'auteur possède un droit de reproduction et un droit de représentation, d'exécution ou d'exhibition (art. 1^{er}, 9, 13). Ces droits semblent distincts et indépendants. L'auteur a aussi un droit de publication (art. 1^{er}) et un droit quant à l'intégrité de l'œuvre (art. 9).

La *durée* normale de protection comprend la vie de l'auteur et 50 années après sa mort. Les œuvres sur lesquelles l'éditeur obtient le droit d'auteur en vertu de l'article 3 susmentionné sont protégées pendant 50 ans à compter de la fin de l'année où elles ont été publiées pour la première fois.

Protection des œuvres adaptées ou reproduites par la cinématographie

Pour les œuvres littéraires et musicales, la loi prévoit un *droit de reproduction et de représentation ou d'exécution au moyen de la cinématographie* (art. 1^{er} a); pour les œuvres des arts figuratifs, y compris les photographies, l'article 1^{er} b) et c) prévoit un *droit de reproduction et d'exhibition*. Ces droits

semblent distincts et indépendants les uns des autres.

Les articles 9 et 13 prévoient un *droit d'adaptation*, dans la mesure (art. 13) «où les retranchements, additions ou remaniements ne sont pas tellement essentiels qu'il en résulte une nouvelle œuvre originale». L'auteur a aussi un *droit de publication* (art. 1^{er}) et un *droit quant à l'intégrité de l'œuvre* (art. 9).

La *durée* normale de protection s'étend à la vie de l'auteur et à 50 années après sa mort.

Israël (État d')

L'ordonnance britannique du 21 mars 1924 avait rendu applicable à la Palestine le *Copyright Act* de 1911. Il semble que l'État d'Israël ait adopté de semblables dispositions. Nous renvoyons donc le lecteur à l'étude que nous avons consacrée à la Grande-Bretagne (*Droit d'Auteur*, 1952, p. 96 et 129). M. V.

(A suivre)

Droit d'auteur et droits voisins

Congrès et assemblées

RÉUNIONS INTERNATIONALES

Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs

COMMISSION DE LÉGISLATION

Session de Naples, 13-18 octobre 1952

La Commission de législation de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs bénéficie d'une tradition pleine de sens et d'agrément, qui la fait se réunir régulièrement en Italie vers la fin de l'été ou en automne. Elle se plaît à rendre ainsi hommage à son éminent vice-président M. Valerio de Sanctis qui dirige ses débats avec l'autorité, la précision et l'esprit pragmatique d'un vrai juriste romain. En même temps qu'elle se retrouvait au pays du droit, aux sources où s'abreuvent aujourd'hui encore les législations occidentales, elle vivait quelques jours dans des plus beaux décors du monde, et cela ne saurait être indifférent à des esprits préoccupés de protéger le droit d'auteur. Après Venise en 1950 et Florence en 1951, c'est à Naples que la Commission a siégé en 1952 pendant une semaine d'octobre, au cours de laquelle on éprouvait comme le sentiment d'une résurrection somptueuse de l'été.

L'ordre du jour comprenait un excellent rapport introductif, où M. de Sanctis a passé en revue l'activité de la Commission et le mouvement des faits et des idées en matière de droit d'auteur après le Congrès d'Amsterdam (juin 1952), rapport sur quoi sont venues se greffer, durant sept séances d'intéressantes et fructueuses discussions. Nous retiendrons essentiellement ici les points qui touchent directement à l'action du Comité permanent de l'Union littéraire et artistique et du Bureau international de Berne. Ces points concernent:

- 1° l'avant-projet de Convention établi à Rome en novembre 1951 pour la protection internationale des artistes interprètes ou exécutants, des fabricants de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion;
- 2° l'initiative prise, à la demande de la Fédération internationale des associations de producteurs de films, de faire étudier par un comité spécial d'experts l'ensemble des problèmes qui, dans le champ du droit d'auteur, intéressent la cinématographie.

Ad. 1. — S'agissant des droits parfois, et peut-être improprement, dénommés voisins ou dérivés du droit d'auteur, la Commission de législation a pris acte des décisions intervenues depuis l'an dernier, savoir: à Genève, en février 1952, par la Commission consultative des employés et travailleurs intellectuels (v. *Droit d'Auteur* du 15 mars 1952, p. 35), à Nîmes, en avril 1952, par l'Association littéraire et artistique internationale (*ibid.*, 15 mai 1952, p. 58, 2^e col.), et à Neuchâtel, en juillet 1952, par le Comité permanent de l'Union littéraire et artistique (*ibid.*, 15 août 1952, p. 102 et 103). Dans les milieux des auteurs, on n'est pas unanimement enthousiaste de l'avant-projet de Rome. Le fait qu'un droit exclusif pourrait exister sur l'interprétation d'une œuvre protégée suscite des craintes. Certains estiment même qu'une telle construction est anti-juridique. Nous n'irions pas aussi loin: l'œuvre est un objet de droit, l'interprétation de l'œuvre un autre objet de droit. Pourquoi l'auteur et l'interprète n'auraient-ils pas tous deux, et chacun sur sa création, un droit exclusif? En théorie les choses sont bien distinctes. En pratique, nous le confessons, il en va autrement. L'artiste interprète ou exécutant utilise nécessairement une œuvre initiale et si son interprétation est fixée sur un disque, ce dernier constitue à la fois une reproduction de l'œuvre et une fixation de l'activité de l'artiste interprète ou exécutant. Il y aura donc superposition de droits et c'est là une complication. Cependant ce ne serait pas à notre avis un obstacle insurmontable. Lorsque les rapports humains se multiplient et prennent des formes nouvelles, il faut bien que le législateur s'en préoccupe, qu'il édicte des dispositions appropriées sans oublier le grand principe d'Ulpien: *suum unicum tribuere*. La coexistence de deux droits exclusifs s'exerçant sur le même objet concret (parce que ce dernier matérialise deux activités spirituelles séparées) peut évidemment conduire à des conflits. Il faudra les résoudre selon l'équité avec le minimum de sacrifices pour chaque intéressé, mais non pas les empêcher de naître en refusant de consacrer plus d'un droit exclusif, solution de commodité, où la tâche est éludée au lieu d'être abordée en face. Le membre de phrase qui ouvre l'avant-projet de Rome: «Sans qu'il soit porté atteinte aux droits appartenant aux auteurs des œuvres littéraires et artistiques» indique bien que les experts ne voulaient en au-

cun cas infliger aux créateurs premiers, selon l'ordre de la nature, une diminution de tête à l'avantage d'autres personnes d'un rang postérieur dans le processus de l'activité intellectuelle. Oui, l'auteur ne sera jamais frappé en sa qualité de titulaire d'un droit exclusif par l'artiste interprète ou exécutant titulaire d'un droit parallèle. Pourtant on peut imaginer le cas où les deux titulaires étant d'avis contraire, la volonté négative de l'un (par exemple de l'artiste interprète ou exécutant) l'emporterait sur celle de l'autre (l'auteur de l'œuvre interprétée ou exécutée), cela en vertu de l'adage: *in pari causa melior est causa prohibentis*. L'auteur serait alors paralysé dans l'exercice de ses prérogatives. Juridiquement ce n'est pas une atteinte à l'intégrité du droit; pratiquement c'est à n'en pas douter un inconvénient, un *impedimentum* assez sérieux. Nous ne voyons pas qu'on puisse l'éviter si l'on estime raisonnable d'accorder aussi, et dans certaines limites, un droit exclusif à l'artiste interprète ou exécutant. Les milieux des auteurs (ou quelques-uns d'entre eux) répondront: Nous vous attendions là. Il y a bel et bien un moyen de supprimer la difficulté, c'est de ramener le droit de l'artiste interprète ou exécutant au niveau d'un simple droit non exclusif à une rémunération équitable. Nous répliquons: D'accord à la condition qu'on doive placer véritablement et par principe l'activité de l'interprète ou de l'exécutant au dessous de celle de l'auteur. Or, précisément nous n'en sommes pas persuadés. Nous pensons plutôt qu'ici tout est affaire d'espèce. Voilà pourquoi nous ne serions pas choqués par l'octroi d'un droit exclusif aux artistes interprètes ou exécutants, sous réserve de le bien circonscrire. Quant aux conflits possibles entre les deux droits exclusifs, nous nous y résignons, confiants au surplus dans le pouvoir modérateur de la vie, grâce auquel les obstacles construits par notre raison ne surgissent pas toujours en pratique.

La Commission de législation n'a pas manqué d'examiner une autre clause de l'avant-projet de Rome, également en rapport avec la protection de l'œuvre interprétée ou exécutée: nous voulons parler de la stipulation, proposée par M. de Sanctis lui-même, aux termes de laquelle l'obligation de protéger existerait seulement si les deux pays entrant en considération (pays d'origine de l'objet à protéger, pays où la protection est demandée) sont liés par un accord

bilatéral ou multilatéral de droit d'auteur. Tous les experts de Rome, on le sait, n'ont pas admis cette exigence. On comprend qu'elle ait été présentée au nom des auteurs, afin de marquer en quelque sorte une position. Mais nous ne croyons pas qu'elle ait en fait une importance capitale et il nous a semblé qu'à Naples cette opinion était dominante. Nous en sommes heureux: une pierre d'achoppement qu'on aurait pu redouter disparaît, si notre impression est juste.

Il y a d'autres questions où la Commission de législation a marqué des sentiments plus divergents. La durée de protection des disques (minimum de dix ans à dater de la fin de l'année où le phonogramme a été multiplié pour la première fois dans un pays contractant) a suscité des objections. Rien dans l'avant-projet n'empêche que ce délai ne vienne couvrir rétroactivement des disques déjà tombés dans le domaine public de tel ou tel pays. De plus, la rémunération prévue en faveur des fabricants en cas d'usage public second des phonogrammes, laquelle avait déjà soulevé à Rome l'opposition très nette d'un représentant des auteurs, a subi à nouveau les feux de la critique. Toutefois avec une certaine atténuation. En effet, le principe de cette rétribution a paru acceptable vis-à-vis des organismes de radiodiffusion (opinion d'un membre de la Commission).

Au total l'avant-projet de Rome a reçu un accueil mitigé. On reconnaît que le Comité mixte a accompli une œuvre utile, mais on ne la juge pas suffisamment étudiée. Dans son rapport introductif, M. de Sanctis remarque que le document en question ne lui paraît « pas encore mûr pour permettre une convocation toute proche ... d'une Conférence diplomatique chargée d'adopter le texte d'une Convention, et cela malgré les éclaircissements intervenus à ce sujet, après Rome, au cours des réunions de la Confédération des travailleurs intellectuels et du Bureau international du Travail ». Le Comité permanent de l'Union littéraire et artistique partage en somme ces vues nuancées et prudentes: la résolution n° 6 votée à Neuchâtel en juillet 1952 en témoigne. Il semble notamment que l'article 4, qui règle les droits des artistes interprètes et exécutants, appelle encore une mise au point quant au contenu dont les bénéficiaires ne se déclarent pas réellement satisfaits, et quant à la forme à laquelle certains perfectionnements pourraient être ap-

portés dans le sens d'une rédaction plus directe.

Ad. 2. — La décision d'étudier, dans le cadre de l'Union littéraire et artistique, les problèmes de droit d'auteur que posent les œuvres cinématographiques a éveillé l'inquiétude de la Commission de législation. M. de Sanctis s'en est fait l'écho insistant et éloquent. Toute l'action ne risque-t-elle pas d'aboutir à la conclusion d'une nouvelle convention, traitant uniquement de la protection des films, mais d'une manière propre à affaiblir l'article 14 de la Convention de Berne? Ce résultat serait des plus fâcheux. On a observé à Naples qu'il se heurterait à l'article 20 de la dite Convention, où sont autorisés les arrangements plus favorables aux auteurs, ou renfermant des stipulations autres et non contraires à la Convention. C'est exact. Nous admettrions d'emblée qu'on invoque cette disposition contre un accord cinématographique affaiblissant la situation des auteurs. Dans sa lettre, l'article 20 mentionne uniquement les arrangements *particuliers*. Ce faisant il vise en première ligne les traités bilatéraux. Cependant le rapport présenté à la Conférence de Berlin par M. Louis Renault parle des Unions restreintes que deux ou plusieurs pays concluraient dans le cadre de l'Union générale; un groupe d'États, lisons-nous, pourrait se former par exemple pour protéger davantage les auteurs contre les adaptations de leurs œuvres par les phonographes (cf. *Actes de la Conférence de Berlin*, p. 270). Pareillement une Union limitée serait concevable qui, ou bien renforcerait la protection accordée aux auteurs par l'article 14 de la Convention de Berne révisée, ou bien impliquerait certains aménagements et développements de cet article, sans que les auteurs en souffrent. Une variante conduirait à un protocole additionnel sur le modèle de celui qui fut signé à Berne le 20 mars 1914. Enfin, la réforme de l'article 14 pourrait être envisagée à titre de programme d'une Conférence diplomatique de l'Union littéraire et artistique, mais ce ne serait pas pour demain, car la révision de la Convention de Berne-Bruxelles devrait s'instaurer sur un plan plus large, et après ratification du texte de 1948 par la plupart des contractants. Ces problèmes de procédure évoqués à juste raison à Naples, parce qu'il sied de tout prévoir et qu'il n'est jamais trop tôt pour bien faire, ne sont pas encore, nous semble-t-il, d'une actualité brûlante. Le Comité

d'experts *ad hoc*, dont la création est décidée et la composition arrêtée dans ses grandes lignes (les questions de personnes demeurant en suspens), aura une première tâche très précise: celle d'étudier et de discuter le rapport général qui lui sera soumis, sur la suggestion faite en juillet 1952, à Neuchâtel, par M. le professeur Bodenhausen. Ce rapport est en préparation. Usant de la faculté qui lui avait été donnée de s'adresser à cet effet à un spécialiste notoire et impartial, le Bureau de l'Union littéraire et artistique a demandé à M. le professeur *Eugen Ulmer*, de l'Université de Heidelberg, de bien vouloir se charger d'introduire le sujet par une étude d'ensemble. M. Ulmer a accepté; nous lui en sommes grandement reconnaissants. Sa haute compétence s'est affirmée dans son livre, classique aussitôt que paru, sur le droit d'auteur⁽¹⁾, et dans la Commission pour la réforme de la législation allemande relative au droit d'auteur⁽²⁾. En la personne de ce savant juriste, soucieux d'asseoir des solutions vraiment pratiques sur un solide fondement théorique, le Comité d'experts aura le meilleur guide qu'il puisse souhaiter. — Il est certain, d'autre part, que les auteurs seront invités à participer aux travaux de ce Comité, comme ils ont participé à l'élaboration de l'avant-projet concernant les droits voisins ou dérivés du droit d'auteur; l'occasion leur sera par conséquent fournie de développer leurs idées et de motiver leurs appréhensions éventuelles. Le film est l'une des conquêtes artistiques et industrielles majeures du XX^e siècle; il possède un pouvoir extraordinaire de suggestion et de diffusion, et offre à une multitude de personnes et de talents des possibilités d'emploi, d'où son importance sociale, à quoi s'ajoute l'élément économique représenté par les capitaux du producteur. Tout cela constitue un phénomène absolument nouveau dans l'histoire de la civilisation, et il n'est pas étonnant que les catégories usuelles, même du droit d'auteur, droit jeune, s'appliquent difficilement à l'œuvre cinématographique. L'initiative prise par la Fédération internationale des associations de producteurs de films était dès lors indiquée par les circonstances. Le choix du Comité permanent de l'Union littéraire et artistique comme autorité de patronage

(1) Voir le compte rendu de M. Alfred Baum dans le *Droit d'Auteur* du 15 février 1952, p. 22.

(2) Voir *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht*, fascicules de janvier et octobre 1952. (Le fascicule d'octobre contient un pénétrant article de M. Baum sur les idées de M. Ulmer.)

pour toute l'affaire, atteste à nos yeux la volonté de l'industrie de ne pas rechercher des solutions en dehors du consentement des auteurs. Il appartiendra à ceux-ci, qui auront, nous l'avons dit, des délégués dans le futur comité cinématographique, de veiller à leurs intérêts avec l'arme efficace que donne l'article 20 de la Convention de Berne révisée.

* * *

La Commission de législation n'a pas manqué de se pencher sur la nouvelle Convention universelle concernant le droit d'auteur, signée à Genève le 6 septembre 1952. M. François Hepp, qui était présent, entendit quelques critiques. L'orthodoxie européenne du droit d'auteur, si l'on ose s'exprimer de la sorte, a été tant soit peu malmenée à Genève, nous l'avouons. Les stipulations compliquées qui règlent la durée de la protection et le droit de traduction sentent intensément le fagot du compromis. En présence de ces constructions juridiques d'un style composite, les auteurs, excusables après tout de penser qu'on a voulu sauvegarder leurs droits, manifestent quelque surprise. Ils oublient seulement que la Convention universelle est un premier effort en vue de mettre en contact, sur le plan du droit d'auteur, des groupes de pays jusqu'ici radicalement opposés. En général, les créations du droit international interviennent quand le travail de rapprochement est en grande partie accompli grâce à la similitude fondamentale des lois nationales. Ici, rien de tel, on devrait même dire: au contraire. C'est parce que la conception essentiellement européenne du droit d'auteur selon la Convention de Berne se heurte à la formule différente des deux Amériques que l'*Unesco*, reprenant les efforts de l'Institut de coopération intellectuelle, a voulu tenter une synthèse. Est-ce la quadrature du cercle, le mariage de l'eau et du feu? L'expérience de Genève a montré que, moyennant d'importantes concessions, on pouvait jeter un pont «entre le système en vigueur dans les États adhérents à la Convention de Berne et le système des conventions interaméricaines» (cf. Rapport du Directeur général de l'*Unesco* pour la Conférence générale de novembre-décembre 1952, p. 30). Si l'on veut bien garder présente à l'esprit cette réalité, on reconnaîtra que la Convention universelle du 6 septembre 1952 doit être jugée non pas d'après le critère habituel, et d'ailleurs parfaitement légitime, de la protection stipulée *jure conventionis*, mais

en fonction de la difficulté surmontée pour grouper, sous l'égide d'un seul et même instrument, des contractants fort éloignés les uns des autres par la tradition juridique et le droit positif. On peut alors considérer comme relativement bénignes les observations faites à Naples au sujet de la «protection suffisante et efficace» (art. I), expression qualifiée d'assez vague, au sujet du droit exclusif de traduction trop limité dans le temps (7 ans, art. V), et de l'absence de toute rétroactivité (art. VII). En contre-partie de ces inconvénients, il est juste de souligner, avec la Commission de législation, la simplification des formalités (art. III), lesquelles seront réduites à une mention de réserve. C'est là un progrès considérable puisque la clause de fabrication des États-Unis disparaîtra et qu'il n'y aura ni enregistrements, ni taxes, ni certificats obligatoires dans les rapports régis par la Convention de Genève. De plus, la durée de la protection comprendra en principe la vie de l'auteur et un minimum de 25 ans après sa mort (art. IV). Le système de la protection *post publicationem* est à vrai dire maintenu en faveur des pays qui l'appliquent; cependant, une certaine préférence accordée au système *post mortem*, plus juste à notre avis, est indéniable.

La Convention universelle signée par 36 États existe désormais sur le papier; elle est le fruit de longs et patients travaux et d'une grande bonne volonté internationale. Nous ne cacherons pas non plus que cette vaste mise en train a coûté beaucoup d'argent. Il faut maintenant que le capital investi «rende». Voilà pourquoi nous avons appelé de nos vœux (v. *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1952, p. 105) la ratification de quatre grands pays américains restés à l'écart de l'Union de Berne. La Commission de législation a manifesté à Naples un souci analogue; elle est même allée plus loin en recommandant aux pays unionistes de subordonner leur ratification à celle de certains États non unionistes, suivant la faculté prévue par le Protocole 3 annexe à la Convention universelle.

Les clauses de sauvegarde votées en faveur de la Convention de Berne et des Conventions panaméricaines constituent un rempart probablement unique en son genre contre toute tentative de démolir les édifices juridiques existants sur le terrain du droit d'auteur international. La Conférence de Genève et les Comités d'experts qui l'ont précédée ont accompli là une œuvre tout à fait originale et méritoire. Pouvons-nous être absolument tranquilles? M. Vilbois, le très

distingué Secrétaire perpétuel de l'Association littéraire et artistique internationale, qui fut à Genève le grand expert de la Délégation française et qui participa également aux délibérations de Naples, émet à cet égard une opinion nuancée dans un excellent article d'*Inter-Auteurs*, n° 108, 3° trimestre, de 1952. Il nous semble que les positions acquises par l'Union de Berne sont bien garanties, toutes mesures étant prises contre de possibles infidélités. Mais nous ne sommes pas complètement persuadés que, dans l'avenir, la Convention universelle n'agisse pas à la manière d'un frein à l'égard des pays qui pourraient encore adhérer à notre Union. On ne saurait rien affirmer dans cet ordre d'idées (certains ont même prétendu, au contraire, que le nouvel accord favoriserait l'extension de l'Union de Berne). Il y a là, confessons le, une inconnue, or l'inconnu n'est jamais entièrement rassurant. Quoi qu'il en soit, les auteurs — et c'est leurs intérêts qui doivent prédominer dans toute l'affaire — pourront tirer de la Convention de Genève un bénéfice incontestable si elle est ratifiée par les principales républiques américaines. Pour les auteurs anglais, l'abandon de la clause de fabrication aux États-Unis serait un gain majeur, tandis que l'ensemble des auteurs européens profiteraient de la simplification des formalités. Nous souhaitons donc que ces avantages soient acquis le plus rapidement possible.

* * *

La section napolitaine de la Société italienne des auteurs et éditeurs (S. I. A. E.) a fait fête à ses hôtes internationaux auxquels avait bien voulu se joindre M. Arthur Honegger, président de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs et de la Commission de législation. Le lundi 13 octobre, une réception extrêmement cordiale eut lieu dans les nouveaux locaux de la S. I. A. E. à Naples, à la Via Madonna dei Tironi, bureaux aménagés avec autant de goût que de sens pratique. Oeuvres d'art et meubles classeurs voisinent dans cette installation modèle qui confère une sorte de poésie à la perception même des droits d'auteur. — Le samedi 18 octobre, en récompense du travail accompli, un autocar amena la Commission à Pompéi, dont les ruines sont comme l'immuable illustration de la parole antique: *defunctus adhuc loquitur*. Puis les invités de M. le Docteur Gino Capriolo, le très distingué et aimable Agent principal napolitain de la S.I.A.E.,

traversèrent un pays de vignes, d'orangers et d'oliviers, jardin plein de fleurs et de fruits, pour gagner Amalfi et la corniche sorrentine, d'où le regard s'évade vers Paestum et la baie de Salerne, ou se perd dans l'infini de la mer. La symphonie des couleurs, l'harmonie des lignes puissantes et douces, les constructions des hommes: églises aux gracieuses coupes, blanches villas entourées de verdure, pittoresques maisons de pêcheurs massées sur le littoral ou tapies au fond de gorges étroites, tout cela formait un spectacle unique de majesté, de grâce et d'attachante humanité. Que la *gentilezza italiana*, qui nous vaut de tels souvenirs, en soit ici remerciée.

Jurisprudence

SUISSE

IMAGE ET APPELLATION DE «MICKEY MOUSE» DESSIN ANIMÉ CINÉMATOGRAPHIQUE DE WALT DISNEY. PROTECTION DU DROIT D'AUTEUR ADMISE POUR L'IMAGE, MAIS NON POUR SON APPELLATION. DISCRIMINATION ENTRE L'ŒUVRE D'ART ET SON TITRE; PROTECTION ÉVENTUELLE DE CE TITRE SELON LES DISPOSITIONS RÉPRIMANT LA CONCURRENCE DÉLOYALE.

(Tribunal fédéral suisse, 1^{re} Cour de droit civil, 4 décembre 1951. — Micky-Maus A.-G. c. Walt Disney Productions.) (1)

Seule l'expression concrète et originale d'une idée est protégée; l'idée de donner une forme humaine à un animal ne peut donc pas faire l'objet d'un droit d'auteur (cons. 2).

C'est uniquement dans l'image d'un animal ayant une apparence humaine que paraît la pensée originale de l'artiste, et non pas dans le nom donné à cette image, de sorte que la protection du droit d'auteur porte sur l'image seule (cons. 3b).

Un titre n'est protégé que s'il a les caractères d'une œuvre artistique, c'est-à-dire s'il est l'expression d'une pensée individuelle indépendante; cependant, un titre qui n'a pas ce caractère peut être protégé selon les règles qui répriment la concurrence déloyale (cons. 3c).

L'utilisation à des fins économiques d'un titre ne jouissant pas de la protection du droit d'auteur ne porte pas atteinte par elle seule aux droits de la personnalité (cons. 3d).

La société anonyme Micky-Maus fut fondée le 14 novembre 1949 et ouvrit

(1) La traduction publiée ci-dessous avec l'aimable autorisation de l'administration du *Journal des tribunaux* (JdT) a paru dans ce périodique le 30 juin 1952, fascicule no 12, partie 1, p. 361 à 364, sous les initiales F.M. Le texte ici reproduit du *Journal des tribunaux* est un résumé de l'arrêt original que le lecteur trouvera dans le Recueil officiel des arrêts du Tribunal fédéral suisse (RO), 1951, vol. 77, II^e partie, p. 377 à 386.

un café à Oerlikon sous la désignation «Micky-Maus». Ces mots, comme l'image de Mickey Mouse, figurent sur la devanture, un peu partout dans le café et jusque sur la vaisselle.

En septembre 1950, la maison «Walt Disney productions», cessionnaire pour la Suisse des droits de Walt Disney, créateur de Mickey Mouse, intenta une action contre la société Micky-Maus pour violation du droit d'auteur. Elle concluait à ce que la défenderesse soit condamnée à enlever les mots «Micky-Maus» de sa raison et de la salle du café, ainsi qu'à faire disparaître toutes les images de Mickey Mouse dans le café et sur la vaisselle. Le Tribunal supérieur ayant admis ces conclusions par jugement du 23 mai 1951, la défenderesse recourut au Tribunal fédéral. Celui-ci annula le jugement cantonal en tant qu'il avait prononcé que la défenderesse avait violé le droit d'auteur de la demanderesse sur les mots «Micky-Maus» et qu'il l'avait condamnée à les faire disparaître de sa raison et du café; pour le surplus, le jugement était confirmé. (*Résumé.*)

Extrait des motifs

1. Ce litige porte tant sur l'image de Mickey Mouse que sur son appellation. La demanderesse voit dans les deux choses l'expression caractéristique d'une création artistique de l'esprit, qui sous l'une ou l'autre forme sont protégées par la LDA (loi sur le droit d'auteur). La juridiction cantonale a admis cette conception.

2. On ne saurait douter que la représentation par l'image de Mickey Mouse ne jouisse de la protection du droit d'auteur. C'est une œuvre des arts figuratifs selon l'article 1^{er}, alinéa 5, LDA. La jurisprudence définit l'œuvre d'art: une création originale de l'esprit ayant son cachet propre; l'incorporation d'une idée par une activité individuelle de l'esprit; l'expression d'une idée neuve et originale (RO 76 II 100; 75 II 359-360, JdT 1950 I 501 et 502)... L'action ne tend pas à la protection de cette idée (donner une forme humaine à des animaux) en elle-même. Elle resterait d'ailleurs en dehors du droit d'auteur, car seule l'expression concrète d'une idée est protégée... Et telle qu'elle est, c'est-à-dire dans la forme qui lui a été donnée, elle doit être originale. Il n'y a pas de doute que l'image de Mickey Mouse créée par Walt Disney a ce caractère.

3. On arrive à la conclusion contraire en ce qui regarde le droit d'auteur sur le nom de Mickey Mouse.

a) Ce qui est décisif, ce n'est pas que cette combinaison de mots forme un tout indivisible avec l'image de Mickey Mouse, comme le titre d'un livre fait partie de l'œuvre dans la mesure où il est incorporé à une création individuelle de l'es-

prit; ni que celui qui regarde l'image de Mickey Mouse se rappelle toujours son nom, tandis que celui qui lit ou entend ce nom voit involontairement en imagination Mickey Mouse... Si la chose est certaine, on ne peut pas davantage nier que ni la combinaison des mots Mickey et Mouse, ni les titres et les désignations mentionnées n'éveillent dans l'esprit de celui qui les lit ou les entend des représentations bien précises, s'il n'a pas eu connaissance du dessin, du livre ou de la peinture auxquels ces mots se rapportent. D'autre part, les films comiques de Walt Disney sont si connus, que celui qui les a vus se rappellerait cette image même si elle ne s'appelait pas Mickey Mouse, mais était désignée d'une manière descriptive, comme par exemple «souris à forme humaine».

b) La demanderesse explique encore que l'œuvre d'art, étant de nature spirituelle, existe sans recevoir une expression perceptible par les sens; qu'elle peut être matérialisée de plusieurs manières, décrite par des mots ou fixée par des dessins... Mais cela ne touche pas le fond du problème, parce que c'est trop général... Dans ses dessins seulement se montre la pensée originale de l'artiste, consistant à donner une forme, qui nous est devenue familière, à une souris ayant l'apparence d'un homme. Le nom de Mickey Mouse ne rappelle les images qui le représentent que par l'expérience que chacun a faite, que ces images sont toujours désignées de ce nom-là. La protection du droit d'auteur existait avant la désignation et subsiste indépendamment d'elle. Elle porte uniquement sur l'image...

c)... On reconnaît aujourd'hui que la protection du droit d'auteur peut s'étendre au titre d'une œuvre d'art, cependant non pas au titre comme tel, sans égard à ses qualités, mais seulement à celui qui, par lui-même, a le caractère d'une œuvre, c'est-à-dire est l'expression d'une pensée individuelle indépendante, RO 64 II 111 et 112 (JdT 1938 I 560 et 561), en accord avec les jurisprudences allemande et française: cf. *Arrêts civils du Tribunal du Reich*, vol. 135, p. 213, et Desbois, *Le droit d'auteur*, p. 52 et 54).

... Appeler une souris Mickey Mouse (Mickey est l'abréviation du prénom Michael) ... est un procédé trop facile et trop habituel pour qu'on élève ce nom au rang d'une œuvre littéraire... En réalité, la demanderesse ne sollicite pas la protection d'une activité intellectuelle portant sur le titre lui-même, mais celle d'un rapport existant dans l'esprit du public entre ce titre et les images. Ce rapport pourrait sans doute, si les conditions requises étaient réalisées, justifier une protection en matière de concurrence déloyale, mais pas en matière de droit d'auteur.

d) La demanderesse fait enfin valoir que le sentiment du droit serait blessé, si n'importe qui pouvait se servir du nom de Mickey Mouse à des fins lucratives...

... Quand le titre ne jouit pas de la protection du droit d'auteur (et c'est le cas de la combinaison des mots de Mickey et de Mouse), la protection des intérêts personnels de l'auteur disparaît aussi... On ne peut pas davantage invoquer les droits de la personnalité en général pour justifier une protection... Car l'utilisation d'un tel titre ne porte pas atteinte à un intérêt personnel, comme l'honneur de l'auteur en tant qu'artiste ou l'exploitation de son nom à des fins économiques.

La demanderesse cherche à obtenir des juges suisses ce que ne lui accorderaient pas ceux de son propre pays. Car en droit américain comme en droit anglais, les titres et les désignations sont protégés contre leur utilisation pour le film, mais non pas en matière de droit d'auteur (Runge, *Urheber- und Verlagsrecht*, p. 356, note 2, et p. 357).

4. (Les images de Mickey Mouse doivent être enlevées et au besoin la vaise-elle détruite, puisque la violation du droit d'auteur n'est pas réprimée uniquement quand elle cause un préjudice.)

Nouvelles diverses

États-Unis de l'Amérique du Nord

A propos de la loi du 17 juillet 1952, modifiant l'article 1 c) de la loi organique sur le droit d'auteur

M. le Dr William Strauss, conseiller au Copyright Office de Washington, en mission auprès de l'Unesco, a bien voulu commenter pour nos lecteurs la récente loi qui modifie l'article 1 c) de la loi américaine sur le copyright (v. ci-dessus, p. 129). Nous le remercions vivement de l'amabilité avec laquelle il met au service de notre revue sa compétence et son érudition. (Red.)

Jusqu'à maintenant, le droit exclusif d'exécution publique existait, dans la loi américaine, seulement pour les œuvres dramatiques (1), le droit de récitation publique à des fins lucratives, seulement pour les conférences, les sermons, discours ou œuvres similaires (2) et le droit d'exécution publique à des fins lucratives, seulement pour les œuvres musicales (3).

Il est arrivé ainsi qu'un acteur bien connu a pu réciter quelques poèmes, et l'auteur n'avait ni recours légal pour empêcher une telle exécution non autorisée, ni droit à une rémunération (4).

Les faits, dans ce cas, étaient les suivants: un auteur, Alfred Kreymborg, avait écrit trois poèmes qu'il avait publiés dans un livre ayant reçu la protection du droit d'auteur. Ces poèmes furent plus tard incorporés dans un drame, également édité et protégé par le droit d'auteur. Lorsque Jimmy Durante les récita sans permission (ou, comme s'exprima le demandeur, «chanta, récita et cria»), Kreymborg intenta un procès à Durante pour violation du droit d'auteur. L'action fut rejetée par la Cour en raison de ce que la loi sur le droit d'auteur n'accordait pas le droit d'exécution sur les œuvres littéraires. La Cour estima que tandis que: «l'histoire du droit d'auteur aux États-Unis démontre qu'une protection toujours plus étendue contre l'utilisation non autorisée de leurs œuvres a été donnée aux auteurs», aucune protection n'existait contre une exécution publique, sauf dans les cas stipulés par la loi (5).

De cette façon, un poème n'était protégé que si «récité ou déclamé pour la première fois dans une réunion, [alors]... le poème serait un discours poétique et donc protégé par le droit d'auteur contre la récitation non autorisée par des tiers». Mais la Cour reconnaît que les poèmes sont rarement portés à la connaissance du public par une récitation et que, pour cette raison, la protection contre la récitation publique non autorisée était pratiquement illusoire. En conséquence, les romans, nouvelles, articles de journaux et de revues et toutes autres œuvres littéraires pouvaient être librement représentés sur scène, à la radio ou par télévision sans la permission de l'auteur et sans lui verser de redevance.

La raison pour laquelle le Congrès écarta en 1909 le droit d'exécution sur les œuvres littéraires est très simple: les films parlants, la radio et la télévision étaient alors inconnus et les œuvres littéraires étaient généralement exploitées par la vente d'exemplaires imprimés soit dans la langue originale, soit dans des traductions. Le droit d'exécution n'était donné qu'aux œuvres qui, d'après le développement technique d'alors, étaient susceptibles d'être exécutées, telles que les drames, les discours et les compositions musicales (6).

Après une quarantaine d'années, un remaniement s'est imposé et le Congrès a reconnu qu'il y avait dans notre loi

une lacune qui n'existait pas dans les lois sur le droit d'auteur des autres grandes nations. Aujourd'hui, l'auditeur est aussi important pour l'auteur littéraire que le lecteur (6). Il fallait combler cette lacune dans la protection des auteurs littéraires et des audiences furent organisées par le Congrès le 30 avril et le 1^{er} mai 1951 aux fins d'amender la loi sur le droit d'auteur sur ce point (7).

Dans sa rédaction primitive, H.R. 3589 devait être un amendement du paragraphe 1 d) (œuvres dramatiques). Ce projet rencontra certaines objections. Le paragraphe 1 d) envisage la protection contre toute exécution publique et non pas uniquement contre l'exécution à des fins lucratives. On fut d'avis que si les œuvres littéraires étaient rangées parmi les œuvres envisagées au paragraphe 1 d), «ceci pourrait avoir pour résultat qu'un professeur qui lirait en classe des extraits d'un manuel protégé par le droit d'auteur, un prêtre qui citerait une œuvre littéraire dans une église, un homme de science dans une convention ou un orateur dans une réunion seraient considérés violateurs du droit d'auteur» (7).

L'amendement du paragraphe 1 d) souleva une autre objection: les discours, les sermons et les œuvres similaires (§ 1 c) ne recevraient pas le droit d'enregistrement — déjà accordé aux œuvres dramatiques — et cela serait injuste.

Pour tenir compte de la première objection, on ajouta la formule restrictive «à des fins lucratives» et pour éliminer la seconde objection, on amenda le paragraphe 1 c) de préférence au paragraphe 1 d). La raison fondamentale de l'amendement fut formulée ainsi:

«S'il est reconnu qu'un individu a un droit de propriété sur l'exécution de ce qu'il a créé et qu'il a droit à la reconnaissance de sa paternité et à une rémunération pour l'utilisation de son œuvre, ... il semble injuste et illogique d'exclure les livres, les poèmes [des droits d'exécution]. A l'heure actuelle, l'auteur d'un livre ou d'un poème ne peut s'opposer à l'exécution de ses œuvres sans qu'on fasse mention de sa paternité. En réalité, les auteurs affirment qu'à défaut de protection de leurs œuvres, ils ne peuvent exercer aucune influence sur la présentation de celles-ci, et certaines façons de les présenter peuvent nuire à leur réputation...» (8).

Il est à remarquer que l'amendement du 17 juillet 1952 fait pour la première fois mention de la radiodiffusion dans la loi sur le droit d'auteur. Dans sa rédaction primitive, l'amendement ne ren-

(7) Droits d'enregistrement et d'exécution sur certaines œuvres littéraires, Enquêtes devant le sous-comité no 3 du Comité judiciaire, House of Representatives, 82^e Congrès, 1^{re} session, concernant H. R. 3589.

(8) Rapport no 1160 (*supra* note 6), p. 3.

(1) § 1 d), titre 17, Code des États-Unis.

(2) § 1 c), titre 17, Code des États-Unis.

(3) § 1 e), titre 17, Code des États-Unis.

(4) Kreymborg c. Durante, 21 U.S. Patent Quarterly, 557; 22 U.S. Patent Quarterly, 248 (1934).

(5) Voir les notes (1), (2) et (3) *supra*.

(6) Voir rapport no 1160 par M. le Député Rogers du Colorado (accompagnant H.R. 3589) House of Representatives, 82^e Congrès, 1^{re} session, 15 octobre 1951.

fermait aucune disposition pénale pour l'exécution non autorisée, et selon le représentant de l'Association nationale des émetteurs de radio et de télévision (NAR TB), un poste émetteur aurait été responsable d'infraction non seulement pour un programme préparé dans ses propres studios, mais également pour tout programme, quelle qu'en soit la source, et cela à raison de 250 dollars par infraction⁽⁹⁾. Si d'après cette théorie, 400 postes émetteurs avaient diffusé une œuvre en violation du droit d'auteur — quel qu'insignifiante que soit cette violation — le titulaire du droit d'auteur aurait pu demander une indemnité se montant à 100 000 dollars. Les émetteurs craignaient que, à l'occasion d'une parade, par exemple, la fanfare pourrait jouer une œuvre protégée par le droit d'auteur et pour laquelle l'émetteur n'aurait pas de licence, ou bien qu'au cours d'une discussion sur la littérature ou sur un autre sujet, une partie ou la totalité d'une œuvre littéraire pourrait être lue ou récitée, sans que l'émetteur puisse empêcher la récitation ou se procurer une licence. Dans ces cas, disait-on, la radiodiffusion serait soumise à la clause générale concernant les dommages du paragraphe 101 b) de la loi sur le droit d'auteur et chaque poste d'émission serait sujet à une amende de 250 dollars pour cette infraction.

Cette crainte ne fut pas partagée par les auteurs du projet de loi⁽¹⁰⁾. Ils soulignèrent qu'aucune action en dommages-intérêts aussi élevés n'avait jamais été intentée et qu'aucune loi pour amender la disposition concernant les dommages-intérêts dans la loi sur le droit d'auteur n'avait jamais été demandée. Si la crainte exprimée ci-dessus était justifiée, l'industrie musicale, en tant que principale intéressée, aurait certainement pris des mesures pour se protéger. Pour cette raison, les auteurs de l'amendement suggérèrent que l'amendement au paragraphe concernant les dommages-intérêts fût considéré séparément par le Congrès. Cependant, l'avocat des émetteurs fit valoir⁽¹¹⁾ qu'en principe, il était difficile de rejeter la proposition qu'un auteur soit rémunéré pour l'usage commercial projeté de son œuvre par un poste d'émission radiophonique et le résultat fut un compromis sous forme de la clause spéciale de dommages, à la fin de l'amendement, limitant les dommages-intérêts pour infraction involontaire par un poste d'émission à un maximum de 100 dollars.

(9) § 101 b), titre 17, Code des Etats-Unis.

(10) Voir Enquête (supra), p. 35 et 42.

(11) Voir Enquête (supra), p. 17.

Cette disposition reprend donc la limitation des dommages applicable à une infraction involontaire au moyen d'un film cinématographique⁽¹²⁾.

En tout cas, la limitation des dommages dans le nouveau paragraphe 1 c) empêche effectivement les postes d'émission d'être exposés à des actions cumulatives pour des dommages excessifs, intentées par des auteurs dont les œuvres protégées auraient été utilisées par inadvertance à la radio⁽¹³⁾.

Les rapports de comité, accompagnant l'amendement du 17 juillet 1952, précisaient que l'amendement, tout en étendant le droit d'enregistrement aux œuvres littéraires, n'était pas destiné à troubler les usagers de compositions musicales protégées, paroles et musique, dans leur droit de se servir de la licence obligatoire du sous-paragraphe 1 e) en ce qui concerne l'utilisation de l'œuvre mixte. Ces rapports se réfèrent à la déclaration des Cours⁽¹⁴⁾ que les paroles et la musique d'une composition musicale constituent une « composition musicale » dans laquelle les deux contributions se confondent en une œuvre unique et sont aussi peu séparables quant au droit d'auteur que les notes individuelles formant la mélodie⁽¹⁵⁾.

On reconnaît à la vérité que la licence obligatoire concernant l'enregistrement des œuvres musicales a beaucoup perdu de sa valeur avec le développement des enregistrements à microsillons et des bandes électro-magnétiques⁽¹⁶⁾. Toutefois, on a estimé plus pratique de consacrer une étude approfondie et séparée à un changement de cette disposition. La nécessité d'un nouvel examen complet et fondamental du droit d'enregistrement pour les œuvres musicales résulte certainement de la complexité du problème, étant donnés les développements techniques. Les frais de licence et les dommages furent incorporés dans la loi en 1909 et ne furent jamais augmentés. Même si l'on était favorable au maintien de la disposition sur la licence obligatoire, il y a plusieurs anomalies dans le sous-paragraphe 1 e) qui deman-

(12) § 101 b), titre 17, Code des Etats-Unis.

(13) Il y a aussi naturellement la doctrine de « fair use » qui peut être invoquée comme sauvegarde additionnelle pour les émetteurs radiophoniques dans le cas d'usage accidentel d'une brève citation.

(14) Edward B. Marks Music Corp. c. Jerry Vogel Music Co., 140 F. (Rapporteur fédéral), 2^{me} 266 (1944), et Shapiro Bernstein Co. c. Jerry Vogel Music Co., 161 F., 2^{me} 406 (1946); pétition certiorari refusée (1947).

(15) Rapport no 1778, Sénat, 82^e Congrès, 2^e session, 16 juin 1952.

(16) Voir exposé du Register of Copyrights, Enquête (note 7 supra), p. 41.

dent à être rectifiées. Le problème le plus important et le plus difficile à résoudre est le suivant. A l'heure actuelle, les disques phonographiques ne sont pas considérés comme des « exemplaires » dans le sens de la loi sur le droit d'auteur; en conséquence, « enregistrer » n'équivaut pas à « éditer ». — Il y a aussi la disposition selon laquelle la reproduction ou l'interprétation d'une composition musicale au moyen d'un instrument mis en marche grâce à l'introduction d'une pièce de monnaie (« juke-box ») ne représente pas une exécution publique à des fins lucratives, à moins qu'un droit d'entrée ne soit perçu pour être admis au lieu de cette reproduction ou interprétation. En conséquence, l'auteur ou le compositeur n'a pas droit aujourd'hui à une rémunération dans ce cas. — De plus, il faudrait résoudre la question de savoir si les transcriptions autres que les disques de phonographe (par ex. les enregistrements sur bandes électro-magnétiques) sont sujettes à la licence obligatoire. Pendant quelque temps, des projets de loi ont été soumis au Congrès afin d'éclaircir ces points, mais aucune décision n'a été prise jusqu'à présent. On espère que l'amendement du 17 juillet 1952 sera suivi d'un nouveau règlement généreux et éclairé de la protection des œuvres musicales.

En dernier lieu, une explication paraît utile quant à l'entrée en vigueur (date effective) de l'amendement. On a choisi le 1^{er} janvier 1953 pour permettre aux fabricants de disques phonographiques de disposer de leurs stocks accumulés qui, autrement, auraient fait l'objet de redevances. Sans doute, un fabricant de disques n'aurait-il pas eu à payer de redevance sur les disques fabriqués ou vendus avant la date effective de l'amendement, mais une telle redevance se serait imposée pour tout disque fabriqué ou vendu après la date de la promulgation. Étant donné que les fabricants de disques ont investi d'importants capitaux dans les matrices, ils auraient pu se trouver dans la situation d'avoir engagé de fortes sommes et, faute d'obtenir une licence à un prix raisonnable, de ne pas pouvoir fabriquer et vendre des disques par suite de la promulgation de l'amendement. L'ajournement de la date effective au 1^{er} janvier 1953 ne soumet pas les disques fabriqués ou vendus avant cette date à la redevance prévue dans l'amendement⁽¹⁷⁾.

WILLIAM STRAUSS.

(17) Rapport de conférence no 2486, House of Representatives, 82^e Congrès, 2^e session, 4 juillet 1952.