

# LE DROIT D'AUTEUR

67<sup>e</sup> année - février 1954

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



## ABONNEMENTS

Le montant des abonnements souscrits après le 31 mars 1954 sera de fr. s. 18.— par an

Tous les abonnements sont annuels et partent du 1<sup>er</sup> janvier de l'année en cours

Le prix du numéro de 12 pages est de fr. s. 3.60; celui d'un volume annuel (broché) est de fr. s. 28.—

---

Ce numéro contient 20 pages — Prix Fr. s. 5.—

---

Prière d'adresser toute communication relative à la rédaction et aux abonnements au  
Bureau de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques  
Helvetiastrasse 7, à Berne (Suisse)

# 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

67<sup>e</sup> année - n° 2 - février 1954

## SOMMAIRE

### PARTIE OFFICIELLE

**UNION INTERNATIONALE:** Texte autorisé, *en langue italienne*, de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, révisée en dernier lieu à Bruxelles le 26 juin 1948, p. 21. — **Allemagne (République fédérale).** Notification du Gouvernement suisse aux Gouvernements unionistes, concernant l'application, au Land de Berlin, de la Convention de Berne révisée à Rome le 2 juin 1928, p. 27.

**LÉGISLATION INTÉRIEURE:** **Belgique.** Loi relative à l'application aux Belges de certaines dispositions de la Convention internationale du 26 juin 1948 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (du 27 juillet 1953), p. 28.

### PARTIE NON OFFICIELLE

**ÉTUDES GÉNÉRALES:** Rapports de l'Association littéraire et artistique internationale sur la cinématographie et le droit d'auteur, p. 28.

**CHRONIQUE DES ACTIVITÉS INTERNATIONALES:** L'Unesco et le « droit des savants », p. 36. — Assemblée générale de l'Association littéraire et artistique internationale (Paris, 22 janvier 1954), p. 36.

**JURISPRUDENCE:** **Autriche.** Droit à l'intégrité de l'œuvre cinématographique (Cour suprême, 11 février 1953), p. 37. — **France.** I. Droits de la critique quant à un spectacle de danse (Cour d'appel de Paris, 6 janvier 1953), p. 37. — II. Droit moral sur un film de dessins animés (Cour d'appel de Paris, 31 janvier 1953), p. 39.

**BIBLIOGRAPHIE:** *Ouvrages nouveaux* (Henri Desbois), p. 40.

## PARTIE OFFICIELLE

### Union internationale

#### Convenzione di Berna

#### per la protezione delle opere letterarie ed artistiche

FIRMATA IL 9 SETTEMBRE 1886

completata a Parigi il 4 maggio 1896, riveduta a Berlino il  
13 novembre 1908, completata a Berna il 20 marzo 1914,  
riveduta a Roma il 2 giugno 1928 e a

Bruxelles il 26 giugno 1948<sup>1)</sup>

L'Australia, l'Austria, il Belgio, il Brasile, il Canada, la Cecoslovacchia, la Danimarca, la Finlandia, la Francia, il Regno Unito di Gran Bretagna e dell'Irlanda del Nord, la Grecia, l'India, l'Irlanda, l'Islanda, l'Italia, la Jugoslavia, il Libano, il Liechtenstein, il Lussemburgo, il Marocco, il Principato di Monaco, la Norvegia, la Nuova Zelanda, il Pakistan, i Paesi Bassi, la Polonia, il Portogallo, la Siria, la Spagna, la Svezia, la Svizzera, la Tunisia, l'Ungheria, l'Unione Sud-Africana e la Città del Vaticano,

parimenti animati dal desiderio di proteggere nel modo più efficace ed uniforme possibile i diritti degli autori sulle loro opere letterarie ed artistiche,

hanno stabilito di rivedere e completare l'Atto firmato a Berna il 9 settembre 1886, completato a Parigi il 4 maggio 1896, riveduto a Berlino il 13 novembre 1908, completato a Berna il 20 marzo 1914 e riveduto a Roma il 2 giugno 1928.

Di conseguenza, i sottoscritti Plenipotenziari, dopo la presentazione dei loro pieni poteri, riconosciuti in buona e debita forma, hanno convenuto quanto segue:

#### Art. 1

I Paesi ai quali si applica la presente Convenzione sono costituiti in Unione per la protezione dei diritti degli autori sulle loro opere letterarie ed artistiche.

#### Art. 2

(1) L'espressione « opere letterarie ed artistiche » comprende tutte le produzioni nel campo letterario, scientifico ed artistico, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione, come: i libri, gli opuscoli ed altri scritti; le conferenze, allocuzioni, sermoni ed altre opere della stessa natura; le opere drammatiche o drammatico-musicali; le opere coreografiche e pantomimiche, la cui messa in scena sia fissata per iscritto o altrimenti; le composizioni musicali, con o senza parole; le opere cinematografiche e quelle ottenute mediante un procedimento analogo alla cinematografia; le opere di disegno, pittura, architettura, scultura, incisione e litografia; le opere fotografiche e quelle ottenute mediante un procedimento analogo alla fotografia; le opere delle arti applicate; le illustrazioni, le carte geografiche; i piani, schizzi e plastici relativi alla geografia, alla topografia, all'architettura o alle scienze.

<sup>1)</sup> Conformément à l'article 31 de la Convention de Berne révisée en dernier lieu à Bruxelles le 26 juin 1948, le Gouvernement de la République Italienne et celui de la Confédération Suisse ont établi, en accord avec le Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, le texte autorisé en langue italienne qui se trouve reproduit ci-dessous. (Réd.)

(2) Si proteggono come opere originali, senza pregiudizio dei diritti dell'autore dell'opera originale, le traduzioni, gli adattamenti, le riduzioni musicali e le altre trasformazioni di un'opera letteraria o artistica. È tuttavia riservato alle legislazioni dei Paesi dell'Unione di determinare la protezione per le traduzioni dei testi ufficiali d'ordine legislativo, amministrativo e giudiziario.

(3) Le raccolte di opere letterarie od artistiche, come le enciclopedie e le antologie che, per la scelta o la disposizione della materia, abbiano carattere di creazioni intellettuali sono protette come tali, senza pregiudizio dei diritti d'autore su ciascuna delle opere che fanno parte delle raccolte stesse.

(4) Le opere sopraindicate sono protette in tutti i Paesi dell'Unione. Tale protezione si esercita nell'interesse dell'autore e dei suoi aventi causa.

(5) È riservato alle legislazioni dei Paesi dell'Unione di determinare sia la sfera di applicazione delle leggi relative alle opere delle arti applicate ed ai disegni e modelli industriali sia le condizioni di protezione di tali opere, disegni e modelli. Per le opere protette unicamente come disegni e modelli nel Paese di origine può essere rivendicata negli altri Paesi dell'Unione soltanto la protezione concessa per i disegni e modelli in detti Paesi.

#### *Art. 2<sup>bis</sup>*

(1) È riservata alle legislazioni dei Paesi dell'Unione la facoltà di escludere parzialmente o integralmente dalla protezione prevista dall'articolo precedente i discorsi politici ed i discorsi pronunziati nei dibattimenti giudiziari.

(2) È del pari riservata alle legislazioni dei Paesi dell'Unione la facoltà di determinare le condizioni alle quali conferenze, allocuzioni, sermoni ed altre opere della stessa natura possono essere riprodotte dalla stampa.

(3) Soltanto l'autore ha, tuttavia, il diritto di compilare una raccolta delle proprie opere indicate nei numeri precedenti.

#### *Art. 3*

##### *Soppresso*

#### *Art. 4*

(1) Nei Paesi diversi da quello di origine dell'opera, gli autori appartenenti ad uno dei Paesi dell'Unione godono, per le loro opere non pubblicate oppure pubblicate per la prima volta in un Paese dell'Unione, dei diritti stessi che le leggi rispettive conferiscono attualmente o potranno in seguito conferire ai nazionali, come pure dei diritti particolarmente conferiti dalla presente Convenzione.

(2) Il godimento e l'esercizio di questi diritti non sono subordinati ad alcuna formalità e sono indipendenti dall'esistenza della protezione nel Paese d'origine dell'opera. Per conseguenza, all'infuori delle clausole della presente Convenzione, l'estensione della protezione e i mezzi di ricorso assicurati all'autore per salvaguardare i propri diritti sono regolati esclusivamente dalla legislazione del Paese nel quale la protezione è richiesta.

(3) Si reputa Paese d'origine dell'opera: per le opere pubblicate, quello della prima pubblicazione, ancorché si tratti

di opere pubblicate simultaneamente in più Paesi dell'Unione che accordino la stessa durata di protezione; se si tratti di opere pubblicate simultaneamente in più Paesi dell'Unione che accordino durate di protezione diverse, quello la cui legislazione accorda la durata di protezione più breve; per le opere pubblicate simultaneamente in un Paese non appartenente all'Unione e in un Paese dell'Unione, si considera come Paese d'origine esclusivamente quest'ultimo. Si considera come pubblicata simultaneamente in più Paesi l'opera che appaia in due o più Paesi entro trenta giorni dalla sua prima pubblicazione.

(4) Per «opere pubblicate» si devono intendere, ai sensi degli articoli 4, 5 e 6, le opere edite, qualunque sia il modo di produzione degli esemplari, i quali devono essere messi a disposizione del pubblico in quantità sufficiente. Non costituiscono pubblicazione la rappresentazione di un'opera drammatica, drammatico-musicale o cinematografica, l'esecuzione di un'opera musicale, la recitazione pubblica di un'opera letteraria, la trasmissione o la radiodiffusione di opere letterarie od artistiche, l'esposizione di un'opera d'arte e la costruzione di un'opera d'architettura.

(5) Si reputa Paese d'origine, per le opere non pubblicate, quello cui appartiene l'autore. Tuttavia, per le opere d'architettura o delle arti grafiche e plastiche incorporate in un immobile, si considera come Paese di origine il Paese dell'Unione ove tali opere furono edificate o incorporate in una costruzione.

#### *Art. 5*

Gli appartenenti ad uno dei Paesi dell'Unione, i quali pubblicano per la prima volta le loro opere in altro Paese dell'Unione, godono, in questo ultimo Paese, degli stessi diritti degli autori nazionali.

#### *Art. 6*

(1) Gli autori non appartenenti ad alcuno dei Paesi dell'Unione, che pubblicano per la prima volta le loro opere in uno di tali Paesi, godono in esso degli stessi diritti degli autori nazionali e negli altri Paesi dell'Unione dei diritti conferiti dalla presente Convenzione.

(2) Tuttavia, quando un Paese estraneo all'Unione non protegga in misura sufficiente le opere degli autori appartenenti ad un Paese dell'Unione, questo ultimo potrà limitare la protezione delle opere, i cui autori siano, al momento della prima pubblicazione di esse, appartenenti all'altro Paese, e non effettivamente domiciliati in un Paese dell'Unione. Se il Paese della prima pubblicazione fa uso di questa facoltà, gli altri Paesi dell'Unione non saranno tenuti ad accordare alle opere in tal modo soggette a particolare disciplina una protezione più larga di quella loro accordata nel Paese di prima pubblicazione.

(3) Nessuna limitazione stabilita in forza del numero precedente può pregiudicare i diritti che un autore abbia acquistati su di un'opera pubblicata in un Paese dell'Unione prima che siffatta limitazione sia stata posta in esecuzione.

(4) I Paesi dell'Unione che, in forza del presente articolo, limiteranno la protezione dei diritti degli autori, ne daranno comunicazione scritta al Governo della Confederazione svizzera, indicando i Paesi rispetto ai quali si limita la protezione

e del pari le limitazioni cui sono soggetti i diritti degli autori appartenenti a questi Paesi. Il Governo della Confederazione svizzera comunicherà immediatamente quanto sopra a tutti i Paesi dell'Unione.

#### Art. 6<sup>bis</sup>

(1) Indipendentemente dai diritti patrimoniali d'autore, ed anche dopo la cessione di detti diritti, l'autore conserva per tutta la sua vita il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi ad ogni deformazione, mutilazione od altra modificazione o ad ogni altro atto a danno dell'opera stessa, che rechino pregiudizio al suo onore od alla sua reputazione.

(2) Nella misura consentita dalla legislazione nazionale dei Paesi dell'Unione, i diritti riconosciuti all'autore in forza del numero precedente sono, dopo la sua morte, mantenuti almeno fino all'estinzione dei diritti patrimoniali ed esercitati dalle persone od istituzioni a tal fine legittimate dalla predetta legislazione. Alle legislazioni nazionali dei Paesi dell'Unione è riservato di determinare le condizioni di esercizio dei diritti previsti nel presente numero.

(3) I mezzi di ricorso per la tutela dei diritti di cui al presente articolo sono regolati dalla legislazione del Paese dove la protezione è richiesta.

#### Art. 7

(1) La durata della protezione concessa dalla presente Convenzione comprende la vita dell'autore e un periodo di cinquanta anni dopo la sua morte.

(2) Tuttavia, nel caso in cui uno o più Paesi dell'Unione stabiliscano una durata superiore a quella prevista dal numero primo, la durata è regolata dalla legge del Paese dove è richiesta la protezione, ma non può eccedere la durata stabilita nel Paese di origine dell'opera.

(3) Per le opere cinematografiche, per le opere fotografiche nonchè per quelle ottenute mediante un procedimento analogo alla cinematografia o alla fotografia, e per le opere delle arti applicate, la durata della protezione è regolata dalla legge del Paese dove la protezione è richiesta, ma tale durata, tuttavia, non può eccedere quella stabilita nel Paese d'origine dell'opera.

(4) Per le opere anonime o pseudonime, la durata della protezione è stabilita in cinquanta anni dalla data della loro pubblicazione. Tuttavia, allorchè lo pseudonimo adottato dall'autore non lascia dubbi sulla identità di lui, la durata della protezione è quella prevista al numero 1. Ove l'autore di un'opera anonima o pseudonima riveli la propria identità entro il periodo sopra indicato, il termine di protezione applicabile sarà quello previsto al numero 1.

(5) Per le opere postume che non rientrino nelle categorie di opere contemplate nei precedenti numeri 3 e 4, la durata della protezione a favore degli eredi e di altri aventi causa dell'autore ha termine cinquanta anni dopo la morte dell'autore stesso.

(6) Il termine di protezione posteriore alla morte dell'autore ed i termini di cui ai precedenti numeri 3, 4 e 5 decorrono dalla data della morte o della pubblicazione, ma la durata di essi è computata soltanto dal primo gennaio dell'anno successivo all'evento che ne determina la decorrenza.

#### Art. 7<sup>bis</sup>

La durata del diritto d'autore spettante in comune ai collaboratori di un'opera è computata dalla data della morte dell'ultimo collaboratore superstite.

#### Art. 8

Gli autori di opere letterarie ed artistiche protette dalla presente Convenzione hanno, per tutta la durata dei loro diritti sull'opera originale, il diritto esclusivo di fare od autorizzare la traduzione delle loro opere.

#### Art. 9

(1) I romanzi a puntate, le novelle e tutte le altre opere letterarie, scientifiche e artistiche, qualunque ne sia l'oggetto, pubblicate in giornali o in riviste periodiche in uno dei Paesi dell'Unione, non possono essere riprodotte negli altri Paesi senza il consenso degli autori.

(2) Gli articoli d'attualità di carattere economico, politico o religioso possono essere riprodotti dalla stampa se la riproduzione non è stata espressamente riservata. Tuttavia, la fonte deve essere sempre chiaramente indicata; la sanzione di tale obbligo è stabilita dalla legislazione del Paese ove sia richiesta la protezione.

(3) La protezione della presente Convenzione non si applica alle notizie del giorno od a fatti di cronaca, che abbiano carattere di semplici informazioni di stampa.

#### Art. 10

(1) Le citazioni brevi di articoli di giornali e riviste periodiche sono lecite in tutti i Paesi dell'Unione, anche nella forma di rassegne di stampa.

(2) Restano fermi gli effetti della legislazione dei singoli Paesi dell'Unione e degli accordi particolari stipulati o da stipularsi tra di essi per quanto concerne la facoltà di inserire liberamente estratti di opere letterarie od artistiche in pubblicazioni didattiche o scientifiche o in antologie, nella misura rispondente alle finalità di esse.

(3) Le citazioni e gli estratti riprodotti devono essere accompagnati dalla menzione della fonte e del nome dell'autore, se esso compare nella fonte.

#### Art. 10<sup>bis</sup>

È riservato alle legislazioni dei Paesi dell'Unione di stabilire le condizioni nelle quali si può procedere alla registrazione, alla riproduzione e alla comunicazione al pubblico di brevi parti di opere letterarie od artistiche nei resoconti di avvenimenti di attualità mediante la fotografia, la cinematografia o la radiodiffusione.

#### Art. 11

(1) Gli autori di opere drammatiche, drammatico-musicali e musicali hanno il diritto esclusivo di autorizzare: 1° la rappresentazione e l'esecuzione pubblica delle loro opere; 2° la trasmissione pubblica, con qualsiasi mezzo, della rappresentazione e dell'esecuzione delle loro opere. È tuttavia riservata l'applicazione delle disposizioni degli articoli 11<sup>bis</sup> e 13.



(2) Gli stessi diritti sono conferiti agli autori di opere drammatiche o drammatico-musicali per tutta la durata dei loro diritti sull'opera originale, per quanto concerne la traduzione delle loro opere.

(3) Per fruire della protezione prevista nel presente articolo, gli autori non sono tenuti, nel pubblicare le loro opere, a vietarne la rappresentazione o l'esecuzione pubblica.

#### *Art. 11<sup>bis</sup>*

(1) Gli autori di opere letterarie ed artistiche hanno il diritto esclusivo di autorizzare: 1° la radiodiffusione delle loro opere o la comunicazione al pubblico di esse mediante qualsiasi altro mezzo atto a diffondere senza filo i segni, i suoni od immagini; 2° ogni comunicazione al pubblico, con o senza filo, dell'opera radiodiffusa, quando tale comunicazione sia eseguita da un ente diverso da quello originario; 3° la comunicazione al pubblico, mediante altoparlante o qualsiasi altro analogo strumento trasmettitore di segni, suoni od immagini, dell'opera radiodiffusa.

(2) Spetta alle legislazioni dei Paesi dell'Unione di determinare le condizioni per l'esercizio dei diritti previsti nel precedente numero 1, ma tali condizioni hanno effetto strettamente limitato ai Paesi che le abbiano stabilite. In nessun caso esse possono ledere il diritto morale dell'autore, nè il diritto spettante all'autore stesso di ottenere un equo compenso, che, in mancanza di amichevole accordo, sarà fissato dall'autorità competente.

(3) Salvo patto contrario, l'autorizzazione rilasciata in conformità del numero 1 del presente articolo non implica quella a registrare mediante strumenti riproduttori di suoni od immagini l'opera radiodiffusa. È tuttavia riservata alle legislazioni dei Paesi dell'Unione la disciplina delle registrazioni effettuate da un ente di radiodiffusione coi propri mezzi e per le sue emissioni. Dette legislazioni possono autorizzare la conservazione di siffatte registrazioni in archivi ufficiali, in considerazione del loro eccezionale carattere documentario.

#### *Art. 11<sup>ter</sup>*

Gli autori delle opere letterarie hanno il diritto esclusivo di autorizzare la recitazione pubblica delle loro opere.

#### *Art. 12*

Gli autori di opere letterarie, scientifiche od artistiche hanno il diritto esclusivo di autorizzare adattamenti, variazioni e altre trasformazioni delle loro opere.

#### *Art. 13*

(1) Gli autori di opere musicali hanno il diritto esclusivo di autorizzare: 1° la registrazione di tali opere mediante strumenti atti a riprodurle meccanicamente; 2° l'esecuzione pubblica mediante questi strumenti delle opere in tal modo registrate.

(2) Riserve e condizioni relative all'applicazione dei diritti contemplati nel precedente numero 1 possono essere stabilite dalla legislazione di ciascun Paese dell'Unione per quanto lo concerne, ma esse hanno effetto strettamente limitato al Paese che le abbia stabilite e non possono in alcun

caso ledere il diritto, spettante all'autore, di ottenere un equo compenso, che, in mancanza di amichevole accordo, sarà fissato dall'autorità competente.

(3) La disposizione del numero 1 del presente articolo non ha effetto retroattivo, e, per conseguenza, non è applicabile, in un Paese dell'Unione, alle opere che in esso siano state lecitamente adattate a strumenti meccanici prima della entrata in vigore della Convenzione firmata a Berlino il 13 novembre 1908, e, se si tratti di un Paese acceduto all'Unione dopo questa data o che vi acceda in avvenire, prima della data della sua accessione.

(4) Le registrazioni effettuate a norma dei numeri 2 e 3 del presente articolo e importate, senza autorizzazione delle parti interessate, in un Paese dove non siano lecite, possono esservi sequestrate.

#### *Art. 14*

(1) Gli autori di opere letterarie, scientifiche od artistiche hanno il diritto esclusivo di autorizzare: 1° l'adattamento e la riproduzione cinematografica di dette opere e la messa in circolazione delle opere in tal modo adattate o riprodotte; 2° la rappresentazione pubblica e l'esecuzione pubblica delle opere in tal modo adattate o riprodotte.

(2) Senza pregiudizio dei diritti dell'autore dell'opera adattata o riprodotta, l'opera cinematografica è protetta come un'opera originale.

(3) L'elaborazione in qualsiasi altra forma artistica delle produzioni cinematografiche tratte da opere letterarie, scientifiche od artistiche, è soggetta, senza pregiudizio dell'autorizzazione degli autori di dette produzioni, all'autorizzazione dell'autore dell'opera originale.

(4) Le elaborazioni cinematografiche di opere letterarie, scientifiche od artistiche non sono soggette alle riserve ed alle condizioni contemplate nell'articolo 13 n. 2.

(5) Le disposizioni del presente articolo si applicano alla riproduzione o produzione ottenuta con qualsiasi altro procedimento analogo alla cinematografia.

#### *Art. 14<sup>bis</sup>*

(1) Per quel che concerne le opere d'arte originali e i manoscritti originali di scrittori e compositori, l'autore — o, dopo la sua morte, le persone od istituzioni legittimate secondo la legislazione nazionale — ha un diritto inalienabile alla cointeressenza in qualsiasi operazione di vendita di cui l'opera sia oggetto dopo la prima cessione effettuata dall'autore.

(2) La protezione stabilita al numero precedente può essere invocata in ciascun Paese dell'Unione, ma solo ove la legislazione nazionale dell'autore lo consenta e nella misura ammessa dalla legislazione del Paese dove essa è richiesta.

(3) Le modalità di percezione e l'ammontare dei diritti sono determinati da ciascuna legislazione nazionale.

#### *Art. 15*

(1) Affinchè gli autori di opere letterarie ed artistiche protette dalla presente Convenzione siano fino a prova contraria ritenuti tali, ed ammessi, in conseguenza, ad agire contro i contraffattori davanti ai tribunali dei Paesi dell'Unione, è sufficiente che il nome dell'autore sia indicato sull'opera

nei modi d'uso. Il presente numero è applicabile anche se il nome sia uno pseudonimo, purchè questo non lasci dubbi sull'identità dell'autore.

(2) Per le opere anonime e per le opere pseudonime diverse da quelle menzionate nel numero precedente, l'editore, il cui nome sia indicato sull'opera, è, senza necessità di altre prove, considerato quale rappresentante dell'autore; in tal veste egli è legittimato a salvaguardarne e a farne valere i diritti. La disposizione del presente numero non è più applicabile quando l'autore abbia rivelato la propria identità e dimostrato tale sua qualità.

#### Art. 16

(1) Ogni opera costituente contraffazione può essere sequestrata dalle autorità competenti dei Paesi dell'Unione nei quali l'opera originale ha diritto alla protezione legale.

(2) In tali Paesi, il sequestro può anche colpire le riproduzioni provenienti da un Paese nel quale l'opera non è protetta o ha cessato di esserlo.

(3) Il sequestro è eseguito in conformità della legislazione di ciascun Paese.

#### Art. 17

Le disposizioni della presente Convenzione non possono in alcun modo recare pregiudizio al diritto spettante al Governo di ciascuno dei Paesi dell'Unione di consentire, vigilare o vietare, mediante provvedimenti legislativi o di polizia interna, la circolazione, la rappresentazione, l'esposizione di qualsiasi opera o produzione nei cui confronti l'autorità competente abbia ad esercitare il diritto stesso.

#### Art. 18

(1) La presente Convenzione si applica a tutte le opere che al momento della sua entrata in vigore non siano ancora cadute in pubblico dominio nel loro Paese d'origine per effetto della scadenza del termine di protezione.

(2) Pertanto, se un'opera, per effetto della scadenza del termine di protezione che le era anteriormente applicabile, è caduta in pubblico dominio nel Paese dove la protezione è richiesta, l'opera stessa non vi sarà nuovamente protetta.

(3) L'applicazione di tale principio ha luogo conformemente alle clausole contenute nelle convenzioni particolari stipulate o da stipularsi a tale effetto tra Paesi dell'Unione. In mancanza di siffatte stipulazioni, ciascun Paese determina, per quanto lo riguarda, le modalità relative a tale applicazione.

(4) Le disposizioni precedenti si applicano egualmente in caso di nuove accessioni all'Unione e nel caso in cui la protezione sia estesa in applicazione dell'articolo 7 o per abbandono di riserve.

#### Art. 19

Le disposizioni della presente Convenzione non impediscono d'invocare l'applicazione di più larghe disposizioni che fossero emanate dalla legislazione di un Paese dell'Unione.

#### Art. 20

I Governi dei Paesi dell'Unione si riservano il diritto di concludere tra loro accordi particolari, in quanto questi con-

feriscano agli autori diritti più estesi di quelli concessi dalla Convenzione, ovvero contengano altre stipulazioni che non siano in contrasto con la presente Convenzione. Rimangono applicabili le disposizioni degli accordi esistenti che soddisfino le condizioni precitate.

#### Art. 21

(1) È conservato l'Ufficio internazionale istituito col nome di « Ufficio dell'Unione internazionale per la protezione delle opere letterarie ed artistiche ».

(2) Detto Ufficio è posto sotto l'alto patrocinio del Governo della Confederazione svizzera, il quale ne regola l'organizzazione e ne vigila il funzionamento.

(3) La lingua ufficiale dell'Ufficio è la francese.

#### Art. 22.

(1) L'Ufficio internazionale accentra le informazioni di qualsiasi natura relative alla protezione dei diritti degli autori sulle opere letterarie ed artistiche. Ne cura il coordinamento e la pubblicazione; procede agli studi di comune utilità e d'interesse dell'Unione e redige, col sussidio dei documenti posti a sua disposizione dalle varie Amministrazioni, una pubblicazione periodica in lingua francese, sugli argomenti che si riferiscono all'oggetto dell'Unione. I Governi dei Paesi dell'Unione si riservano di autorizzare, di comune accordo, l'Ufficio a pubblicare una edizione in altre lingue, nel caso in cui l'esperienza ne abbia dimostrato il bisogno.

(2) L'Ufficio internazionale deve essere in qualsiasi momento a disposizione dei membri dell'Unione, per fornir loro, sulle questioni relative alla protezione delle opere letterarie ed artistiche, quelle particolari notizie di cui essi possano aver bisogno.

(3) Il Direttore dell'Ufficio internazionale deve compilare, sulla propria gestione, una relazione annuale che è comunicata a tutti i membri dell'Unione.

#### Art. 23

1. Le spese dell'Ufficio dell'Unione internazionale sono sostenute in comune dai Paesi dell'Unione. Fino a nuova determinazione, esse non potranno eccedere la somma di 120 mila franchi oro all'anno<sup>1)</sup>. Tale somma può, ove necessario, essere aumentata per decisione unanime dei Paesi dell'Unione o di una delle Conferenze previste all'articolo 24.

(2) Per determinare il contributo di ciascuno dei Paesi all'ammontare totale delle spese, i Paesi dell'Unione e quelli che successivamente vi accederanno sono ripartiti in sei classi, ciascuna delle quali contribuirà nella proporzione di un certo numero di unità, e precisamente:

|                       |         |          |
|-----------------------|---------|----------|
| 1 <sup>a</sup> classe | . . . . | 25 unità |
| 2 <sup>a</sup> »      | . . . . | 20 »     |
| 3 <sup>a</sup> »      | . . . . | 15 »     |
| 4 <sup>a</sup> »      | . . . . | 10 »     |
| 5 <sup>a</sup> »      | . . . . | 5 »      |
| 6 <sup>a</sup> »      | . . . . | 3 »      |

<sup>1)</sup> Detta unità monetaria è il franco oro di 100 centesimi, del peso di 10/31 di grammo e del titolo di 0.900.

(3) Tali coefficienti vengono moltiplicati per il numero dei Paesi di ciascuna classe e la somma dei prodotti così ottenuti dà il numero di unità per il quale deve essere divisa la spesa totale. Il quoziente dà l'ammontare dell'unità di spesa.

(4) Ciascun Paese deve dichiarare, al momento della sua accessione, in quale delle classi sopra indicate chiede di essere posto, ma ha sempre facoltà di dichiarare successivamente che intende esser posto in altra.

(5) L'Amministrazione svizzera predispone il bilancio dell'Ufficio e ne sorveglia le spese, effettua le anticipazioni necessarie e stabilisce il rendiconto annuale, che dovrà esser comunicato a tutte le altre Amministrazioni.

#### Art. 24

(1) La presente Convenzione può essere sottoposta a revisioni, allo scopo di introdurre miglioramenti atti a perfezionare il sistema dell'Unione.

(2) Le questioni di tale natura e quelle che interessano per altri rispetti lo sviluppo dell'Unione vengono trattate in Conferenze dell'Unione che avranno luogo successivamente nei vari Paesi dell'Unione, tra i delegati di essi. L'Amministrazione del Paese, ove debba riunirsi una prossima conferenza, ne prepara i lavori, col concorso dell'Ufficio internazionale. Il Direttore dell'Ufficio assiste alle sedute della Conferenza e prende parte alle discussioni senza voto deliberativo.

(3) Qualsiasi modificazione della presente Convenzione non è valida per l'Unione se non raccoglie l'unanime assenso dei Paesi che ne fanno parte.

#### Art. 25

(1) I Paesi che non fanno parte dell'Unione, e che assicurino la protezione legale dei diritti oggetto della presente Convenzione, possono accedervi a loro domanda.

(2) Tale accessione verrà notificata per iscritto al Governo della Confederazione svizzera, e da questo a tutti gli altri.

(3) Essa implica, di pieno diritto, adesione a tutte le clausole ed ammissione a tutti i benefici riconosciuti nella presente Convenzione ed avrà effetto un mese dopo la trasmissione della notifica da parte del Governo della Confederazione svizzera agli altri Paesi dell'Unione, a meno che il Paese aderente non abbia indicata una data posteriore. Essa può, tuttavia, contenere l'indicazione che il Paese aderente intende sostituire, almeno provvisoriamente, all'articolo 8, per quanto concerne le traduzioni, le disposizioni dell'articolo 5 della Convenzione dell'Unione del 1886 riveduta a Parigi nel 1896, fermo restando che tali disposizioni non riguardano se non la traduzione nella o nelle lingue del Paese.

#### Art. 26

(1) Ciascuno dei Paesi dell'Unione può, in qualsiasi momento, notificare per iscritto al Governo della Confederazione svizzera che la presente Convenzione è applicabile ai suoi territori d'oltremare, colonie, protettorati, territori sotto tutela o ad ogni altro territorio di cui tale Paese curi le relazioni con l'estero, e la Convenzione si applicherà in tal caso a tutti i territori designati nella notifica a partire da una data fissata in conformità dell'articolo 25 n. 3. In mancanza

di tale notifica, la Convenzione non sarà applicabile a detti territori.

(2) Ciascuno dei Paesi dell'Unione può, in qualsiasi momento, notificare per iscritto al Governo della Confederazione svizzera che la presente Convenzione cessa di essere applicabile a tutti o a parte dei territori che sono stati oggetto della notifica prevista nel numero precedente, e la Convenzione cesserà di esser applicata nei territori designati in tale notifica dodici mesi dopo il ricevimento della notifica diretta al Governo della Confederazione svizzera.

(3) Tutte le notifiche fatte al Governo della Confederazione svizzera, conformemente alle disposizioni dei n. 1 e 2 del presente articolo, saranno comunicate da questo Governo a tutti i Paesi dell'Unione.

#### Art. 27

(1) La presente Convenzione sostituisce, nei rapporti tra i Paesi dell'Unione, la Convenzione di Berna del 9 settembre 1886 e gli Atti che l'hanno successivamente riveduta. Gli Atti precedentemente in vigore continueranno ad essere applicabili nei rapporti coi Paesi che non ratificassero la presente Convenzione.

(2) I Paesi a nome dei quali è firmata la presente Convenzione potranno ancora conservare il beneficio delle riserve da essi formulate anteriormente, a condizione di farne dichiarazione al momento del deposito delle ratifiche.

(3) I Paesi che fanno attualmente parte dell'Unione, ma a nome dei quali la presente Convenzione non sia stata firmata, potranno, in qualsiasi momento, aderirvi nei modi stabiliti dall'articolo 25. In questo caso potranno beneficiare delle disposizioni del numero precedente.

#### Art. 27<sup>bis</sup>

Ogni controversia tra due o più Paesi dell'Unione, relativa all'interpretazione o all'applicazione della presente Convenzione, che non sia stata composta mediante negoziati, sarà deferita alla Corte internazionale di giustizia perchè la decida, a meno che i Paesi interessati non concordino altro modo di definirla. L'Ufficio internazionale dovrà essere informato dal Paese attore della controversia deferita alla Corte e ne darà notizia agli altri Paesi dell'Unione.

#### Art. 28

(1) La presente Convenzione sarà ratificata e le ratifiche saranno depositate a Bruxelles, entro il 1° luglio 1951. Tali ratifiche, con le loro date e unitamente a tutte le dichiarazioni di cui fossero accompagnate, saranno comunicate dal Governo belga al Governo della Confederazione svizzera, il quale le notificherà agli altri Paesi dell'Unione.

(2) La presente Convenzione entrerà in vigore tra i Paesi dell'Unione che l'avranno ratificata, un mese dopo il 1° luglio 1951. Tuttavia, se prima di tale data essa venisse ratificata da almeno sei Paesi dell'Unione, entrerebbe in vigore tra questi Paesi un mese dopo che il deposito della sesta ratifica fosse stato loro notificato dal Governo della Confederazione svizzera e, per i Paesi della Unione i quali la ratificassero in seguito, un mese dopo la notifica di ciascuna di tali ratifiche.



(3) I Paesi che non fan parte dell'Unione potranno entro il 1° luglio 1951 accedervi, aderendo alla Convenzione firmata a Roma il 1° luglio 1928, oppure alla presente Convenzione. Dopo il 1° luglio 1951, essi potranno aderire soltanto alla presente Convenzione. I Paesi dell'Unione che non avessero ratificato la presente Convenzione entro il 1° luglio 1951 potranno accedervi nei modi stabiliti dall'articolo 25. Essi potranno, in questo caso, beneficiare delle disposizioni dell'art. 27 n. 2.

#### Art. 29

(1) La presente Convenzione rimarrà in vigore senza limitazione di durata. Ciascuno dei Paesi dell'Unione avrà, tuttavia, facoltà di denunciarla in qualsiasi momento, mediante notifica scritta, diretta al Governo della Confederazione svizzera.

(2) Tale denuncia, che verrà comunicata dal Governo anzidetto a tutti gli altri Paesi dell'Unione, avrà effetto solo nei riguardi del Paese denunziante, e solamente 12 mesi dopo che il Governo della Confederazione svizzera avrà ricevuto la notifica di denuncia; la Convenzione rimane in vigore per gli altri Paesi dell'Unione.

(3) La facoltà di denuncia prevista dal presente articolo non potrà essere esercitata da un Paese prima che sia decorso un periodo di cinque anni a partire dalla data della ratifica o dell'accessione da parte di detto Paese.

#### Art. 30

(1) I Paesi che avranno introdotto nella loro legislazione la durata di protezione di cinquanta anni prevista dall'articolo 7, n. 1, della presente Convenzione, ne informeranno il Governo della Confederazione svizzera mediante una notifica scritta, che sarà immediatamente comunicata da questo Governo a tutti gli altri Paesi dell'Unione.

(2) Lo stesso avverrà per i Paesi i quali rinunzino alle riserve fatte o mantenute da essi in forza degli articoli 25 e 27.

#### Art. 31

Gli Atti ufficiali delle Conferenze sono redatti in lingua francese. Un testo equivalente è redatto in lingua inglese. In caso di contestazione circa l'interpretazione degli Atti, fa sempre fede il testo francese. Ogni Paese o gruppo di Paesi dell'Unione potrà far stabilire dall'Ufficio internazionale, d'intesa con questo, un testo autorizzato degli Atti predetti nella lingua di propria scelta. Tali testi verranno pubblicati negli atti delle Conferenze in appendice ai testi francese ed inglese.

*In fede di che*, I Plenipotenziari sottoscritti hanno firmato la presente Convenzione.

Dato a Bruxelles il 26 giugno 1948, in un solo esemplare, che sarà depositato negli Archivi del Ministero degli Affari Esteri e del Commercio estero del Belgio.

Una copia certificata conforme sarà rimessa per via diplomatica a ciascun Paese dell'Unione.

### RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE

Application au «Land» de Berlin  
de la Convention de Berne révisée à Rome le 2 juin 1928

(Du 21 janvier 1954)

*Notification, par le Gouvernement suisse, aux Gouvernements  
des Pays unionistes*

*Au Ministère des Affaires étrangères,*

Le . . . . 1950, la Légation de Suisse avait fait savoir au Ministère des Affaires étrangères que, le 18 avril de la même année, la Haute Commission alliée en Allemagne avait transmis à la Mission diplomatique suisse alors accréditée auprès d'elle une lettre, du 7 février 1950, émanant du Chancelier de la République fédérale d'Allemagne et constituant une déclaration relative à l'application, sur le territoire de cet Etat, de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, dans la version établie, à Rome, le 2 juin 1928<sup>1)</sup>. Aux termes de la déclaration du Chancelier de la République fédérale, approuvée par la Haute Commission alliée, il était demandé que les autorités de la Confédération suisse donnent connaissance de ce texte aux pays contractants, en exécution du mandat assumé par la Suisse à titre d'Etat gérant de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

Revenant sur cette communication, la Légation a l'honneur de remettre ci-jointes au Ministère, conformément aux instructions émises par son Gouvernement le 21 janvier 1954, la copie et la traduction française d'une note adressée, le 27 novembre 1953 au Département politique fédéral suisse par la Légation de la République fédérale à Berne, au sujet de l'application au «Land» de Berlin de la Convention de Berne, également dans la version de Rome.

La Légation prie le Ministère de bien vouloir prendre acte du contenu de cette note.

Elle saisit cette occasion pour renouveler au Ministère des Affaires étrangères l'assurance de sa haute considération.

#### ANNEXE

Légation  
de la République Fédérale d'Allemagne  
Berne

*Au Département Politique Fédéral, Berne*

La Légation de la République Fédérale d'Allemagne a l'honneur de porter ce qui suit à la connaissance du Département Politique Fédéral:

Par lettre du 7 février 1950, le Gouvernement Fédéral a adressé à la Haute Commission alliée une déclaration selon laquelle la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, du 9 septembre 1886, révisée à Berlin le 17 novembre 1908 et à Rome le 2 juin 1928, est considérée comme intégralement applicable sur le territoire de la République Fédérale d'Allemagne. Par lettre du 23 juin 1950, la Haute Commission alliée a fait savoir au Gouvernement Fédéral que le Conseil Fédéral suisse avait été informé de cette déclaration, par l'entremise de la Mission suisse auprès de la-

<sup>1)</sup> Cf. *Droit d'Auteur*, 1950, p. 73. (Réf.)

dite Haute Commission, et qu'il avait, à son tour, communiqué cette déclaration aux Etats membres de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

En vertu d'une déclaration alliée du 21 mai 1952, le Gouvernement Fédéral a le droit et l'obligation d'étendre au «Land» de Berlin, dans toute la mesure du possible, l'application des conventions internationales, ainsi que tous autres engagements ou déclarations de la République Fédérale.

Donnant suite aux instructions qui lui ont été adressées à cet effet, la Légation de la République Fédérale d'Allemagne a l'honneur de faire connaître au Département Politique Fédéral que, d'entente avec le Sénat de Berlin, le Gouvernement Fédéral considère comme intégralement applicable au «Land» de Berlin également la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, du 9 septembre 1886, révisée à Berlin le 17 novembre 1908 et à Rome le 2 juin 1928. Elle saurait gré au Conseil Fédéral suisse de bien vouloir donner connaissance de cette déclaration aux Etats membres de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

La Légation saisit cette occasion pour renouveler au Département Politique Fédéral l'assurance de sa haute considération.

Berne, le 27 novembre 1953.

## Législation intérieure

### BELGIQUE

#### Loi

relative à l'application aux Belges de certaines dispositions de la Convention internationale du 26 juin 1948 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques

(Du 27 juillet 1953) <sup>1)</sup>

Les Chambres ont adopté et Nous sanctionnons ce qui suit:

**Article unique.** — Les Belges peuvent, à partir du 27 août 1951, revendiquer l'application à leur profit, en Belgique, des dispositions de la Convention internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, conclue à Bruxelles le 26 juin 1948, dans tous les cas où ces dispositions sont plus favorables que la loi belge pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.

Promulguons la présente loi, ordonnons qu'elle soit revêtue du sceau de l'Etat et publiée par le *Moniteur belge*.

Donné à Bruxelles, le 27 juillet 1953.

BAUDOUIN.

Par le Roi:

*Le Ministre de l'Instruction publique:*

P. Harmel

Vu et scellé du sceau de l'Etat:

*Le Ministre de la Justice:*

du Bus de Warnaffe

<sup>1)</sup> Extrait du *Moniteur belge* du 17 septembre 1953.

## PARTIE NON OFFICIELLE

### Études générales

#### Rapports présentés par l'Association littéraire et artistique internationale sur la cinématographie et le droit d'auteur

*A la suite d'une initiative prise par la Fédération internationale des Associations de producteurs de films, le Comité permanent de l'Union littéraire et artistique, réuni à Neuchâtel du 1<sup>er</sup> au 3 juillet 1952, a décidé de mettre à l'étude les différents problèmes qui, dans le champ du droit d'auteur, intéressent la cinématographie.*

*Sur la proposition de M. le Conseiller d'Etat Puget, Délégué de la France, le Comité a demandé l'avis de l'Association littéraire et artistique internationale.*

*Les travaux de la Commission du Groupe français, désignée lors de l'Assemblée générale du 19 décembre 1952<sup>1)</sup> et présidée par M. J. J. Chartier, furent présentés par le Rapporteur général, M<sup>e</sup> Raoul Castelain, lors de la réunion internationale de l'Association, tenue à Paris le 29 octobre 1953.*

*Nous reproduisons ci-après deux documents qu'a bien voulu nous remettre M<sup>e</sup> Marcel Boutet, Président de l'Association littéraire et artistique internationale:*

*1<sup>o</sup> Le rapport général, dû à la plume de M<sup>e</sup> Raoul Castelain.*

*2<sup>o</sup> Le rapport, établi par M. le Professeur Henri Desbois, sur la Consultation du Professeur Eugen Ulmer.*

*Ces rapports ont été approuvés dans leur ensemble par l'Assemblée du 29 octobre 1953, et furent considérés par celle-ci comme pouvant être déposés au nom de l'Association, après un dernier examen confié à une Commission internationale<sup>2)</sup> qui les a adoptés; et l'Assemblée générale réunie à Paris, le 22 janvier 1954, sous la présidence de M<sup>e</sup> Marcel Boutet, les a définitivement approuvés.*

#### I. Rapport général

**Sommaire:** 1. *Principes retenus:* A) Définition et caractères de l'œuvre cinématographique. B) Recherche des auteurs de l'œuvre cinématographique. — 2. *Conséquences des principes:* A) Considération préliminaire. B) Exercice du droit, ses limites. C) Conséquences pratiques: œuvre préexistante adaptée; œuvre cinématographique. — 3. *Conclusions.*

##### 1. Principes retenus

###### A. Définition et caractères de l'œuvre cinématographique

L'Association s'est attachée à définir les caractères de l'œuvre cinématographique après avoir précisé que celle-ci doit être distinguée du film, qui n'en est que la réalisation matérielle. Le droit d'auteur porte, non pas sur le film, mais sur l'œuvre cinématographique.

Le représentant de la Fédération internationale des Associations de producteurs de films rappela que l'Association

<sup>1)</sup> Président: M. J. J. Chartier; Rapporteur: M. Raoul Castelain; membres: M<sup>me</sup> Arsandax, M<sup>lle</sup> Blaustein, MM. Bogsch, Coste, Delac, Desbois, Fernay, Gérard, Masouye, Moureaux, R. Plaisant, Rapoport, Rivière, M<sup>lle</sup> Robin, MM. Saporta, Serrero, Raymond Weiss et Jean Vilbois.

<sup>2)</sup> Belgique: MM. Poirier et Thiébauld; Suisse: M. Streuli; Italie: M. Massari; France: M. le Président Marcel Boutet et M. Jean Vilhois, MM. J. J. Chartier, Raoul Castelain, Henri Desbois.

littéraire et artistique internationale, lors de la Réunion de Montreux (1935) avait admis le principe d'une parfaite similitude entre les prérogatives des créateurs de l'œuvre préexistante adaptée et celles des créateurs de l'œuvre cinématographique, laquelle constitue une nouvelle œuvre originale — parallélisme qui s'est trouvé affirmé dans les résolutions concernant la rédaction des alinéas 1 et 2 de l'article 14. De cela, il résulte que l'auteur de l'œuvre cinématographique doit se voir accorder des droits semblables à ceux de l'auteur de l'œuvre originaire, mais distincts de ceux-ci et jouissant d'une protection propre.

Sans remettre en question un problème qui a singulièrement évolué depuis, il a été estimé qu'il pouvait être retenu, à l'appui d'une définition de l'œuvre cinématographique, qu'une telle œuvre est une « création intellectuelle originale en soi ».

Une autre question restait alors à résoudre: étant admis que la notion d'œuvre de commande doit être écartée, comment doit être considérée l'œuvre cinématographique? Comme une œuvre collective ou comme une œuvre de collaboration?

Après avoir noté les réserves des représentants des producteurs, l'Association considéra qu'elle pouvait souscrire à l'opinion de la jurisprudence française actuelle.

D'après cette jurisprudence, l'œuvre cinématographique est une « œuvre de collaboration » à laquelle « chaque co-auteur travaille en harmonie avec les autres (co-auteurs), dans un dessein commun et dans un esprit de mutuel respect pour les intérêts de chacun » (*Droit d'Auteur*, 1952, p. 40).

De même, se trouve dans la doctrine française la plus récente cette précision que: « deux propositions sont aujourd'hui hors de discussion. Les productions destinées à l'écran donnent prise aux droits d'auteur et sont issues d'une collaboration » (Henri Desbois, *Le Droit d'Auteur*, p. 215). Enfin les derniers essais législatifs (art. 17 du Projet de loi français dans son état actuel) tendent, également, semble-t-il, vers cette conception.

Constatant cependant certaines divergences à ce sujet, l'Association jugea nécessaire de procéder à une analyse complète du problème posé au double point de vue juridique et pratique. Les échanges de vues tinrent le plus grand compte des conséquences de fait des théories en présence; il s'en dégagea finalement cette constatation qu'une œuvre cinématographique est le plus généralement une œuvre de collaboration, mais qu'elle peut être aussi, encore que le cas soit assez rare, une œuvre individuelle.

Ainsi l'Association estima-t-elle en définitive pouvoir proposer la définition suivante:

« L'œuvre cinématographique, création intellectuelle originale en soi, ne peut être qu'une œuvre individuelle ou une œuvre de collaboration <sup>1)</sup>. »

<sup>1)</sup> L'expression « œuvre de collaboration » est ici prise dans le sens d'une œuvre dont les divers éléments littéraires et artistiques concourent à une création d'ensemble sans cesser de pouvoir être discernés les uns des autres et de se prêter, le cas échéant, à une utilisation séparée. Il ne faut donc pas l'entendre dans le sens d'une œuvre dont les divers éléments littéraires et artistiques, contribuant à une création d'ensemble, ne peuvent être disjoints les uns des autres et par conséquent utilisés séparément, ainsi que l'entendent certaines législations.

## B. Recherche des auteurs de l'œuvre cinématographique

La Convention d'Union de Berne, dans le texte de Rome (1928), protège les œuvres cinématographiques au même titre que les œuvres littéraires ou artistiques. Mais pour qu'une protection soit accordée, encore faut-il, d'après les principes généraux, que la création soit originale, personnelle, inspirée par un souci esthétique.

Le texte de l'article 14 (selon la version de Rome) faisait un départ entre les productions cinématographiques majeures et les productions mineures, n'accordant que la protection réservée aux œuvres photographiques lorsqu'il n'y avait pas de « création originale ».

Au contraire, tel qu'il a été rédigé à Bruxelles, l'article 14 (actuellement adopté, sauf erreur, par 18 pays) a supprimé toute différence de traitement entre les différentes catégories d'œuvres cinématographiques, lesquelles figurent dans l'énumération de l'article 2. Mais si cet article a défini les droits des auteurs de ces œuvres, il ne s'est pas prononcé sur le point de savoir qui pouvait prétendre à la qualité d'auteur.

L'Association s'est donc attachée à ce problème qui pose une question préliminaire primordiale: faut-il considérer le producteur comme un auteur? auteur unique ou co-auteur obligatoire? Ou faut-il décider qu'il ne peut être qu'un détenteur à titre dérivé de tout ou partie des droits des auteurs véritables du film (en vertu de cessions du droit privé ou présumées par la loi, ou d'un mandat légal, ou encore de telle autre manière)?

Le point de vue des producteurs a été maintes fois affirmé et de surcroît renouvelé par leurs représentants au sein même de la Commission du Groupe français: ils font valoir que le producteur choisit le sujet, intervient dans le découpage et les dialogues, engage les interprètes, finance l'opération, etc., en un mot qu'il se comporte comme un véritable auteur, et devrait être considéré comme tel pour la défense des intérêts que le film met en jeu. Les producteurs ne pourraient être amenés à renoncer à leur revendication de la qualité d'auteur que dans la mesure où ils seraient assurés pratiquement de pouvoir exercer les droits attachés à cette qualité. Aussi est-il apparu que, plutôt que d'envisager une révision de l'article 14 — révision vers laquelle devrait logiquement tendre leur demande — ils espéraient du Comité permanent la compréhension de leur point de vue.

Tout en prenant acte de cette position, l'Association s'est prononcée contre la thèse aussi bien du producteur seul auteur que du producteur co-auteur obligatoire. Il a été rappelé une fois de plus, au cours des débats, que, dans l'esprit de la Convention de Berne, les seuls auteurs protégés sont les personnes physiques, alors que les entreprises de production de films revêtent le plus souvent la forme de sociétés commerciales, c'est-à-dire ont la qualité de personnes morales. L'Association a admis que cette opinion devait être maintenue; en effet, elle a estimé, après de longs débats, que seul l'apport intellectuel comportant un élément de création peut conférer aux différents collaborateurs de l'œuvre la qualité d'auteur ou de co-auteur. En raison de l'extrême diversité des cas d'espèce, il n'est pas apparu à l'Association qu'il fût possible de dresser, dans un texte quelconque, une liste définitive des auteurs d'un film, bien qu'en pratique certains des collabora-

teurs figurent au nombre de ces auteurs, la plupart du temps, pour ne pas dire toujours.

En résumé, peut être reconnue co-auteur d'un film « toute personne, intervenant dans la création de celui-ci, qui exerce une activité intellectuelle susceptible d'engendrer un droit de propriété intellectuelle et artistique », ce qui revient à dire que les producteurs peuvent être exceptionnellement co-auteurs d'une œuvre cinématographique, mais qu'en général, cette qualité ne leur appartient pas.

Pour conclure, l'Association estime pouvoir proposer la définition suivante de l'auteur cinématographique:

*« A la qualité d'auteur d'une œuvre cinématographique toute personne physique qui participe effectivement à la création intellectuelle de cette œuvre. »*

Cette définition, inspirée de la teneur actuelle de l'article 17 du projet de loi français sur la propriété littéraire et artistique et de celle également adoptée par l'auteur de l'avant-projet de revision de la loi fédérale suisse, ne comporte pas d'énumération, même à titre exemplaire, ainsi qu'on le remarquera.

L'Association a estimé que ce texte laisserait toute liberté à la jurisprudence et à la pratique, pour déterminer les véritables auteurs des œuvres cinématographiques, selon les cas concrets dont elles auraient à connaître.

L'Association ayant ainsi précisé les principes juridiques qu'elle estimait pouvoir retenir, il lui appartenait alors d'étudier les conséquences de ces principes:

## 2. Conséquences des principes

### A. Considération préliminaire

Deux théories sont en présence: celle des auteurs d'une part, celle des producteurs d'autre part.

Les producteurs prétendent réclamer pour eux l'exercice des droits de l'auteur pour jouir d'une libre exploitation commerciale. « Ils voient dans cette revendication le seul moyen de parer au risque des actions tendant à empêcher la projection cinématographique » (*Droit d'Auteur*, 1935, p. 65).

Les auteurs, par contre, opposent à cette prétention que, sans le contrôle que leur assure le droit moral, il n'existerait aucune limite aux modifications possibles apportées par les producteurs aux œuvres préexistantes ou originales adaptées à leur demande.

L'Association a estimé que, conformément aux principes et à l'esprit de la Convention, la protection du droit moral doit être assurée. Toutefois, l'exercice de ce droit ne doit pas dégénérer en abus; le seul caprice des auteurs ne doit pas mettre le producteur à la merci d'une interdiction d'exploiter. En pratique, il convient de le reconnaître, ces cas sont rares. D'autre part, il est nécessaire que l'auteur puisse s'opposer utilement aux altérations flagrantes de son œuvre, à celles qu'il n'a ni permises par avance, ni approuvées par la suite.

Là réside toute la difficulté des rapports entre auteurs et producteurs. L'étude de leurs droits respectifs sur une même œuvre cinématographique revient, en définitive, à se demander: qui exerce le droit d'auteur? Quelles en sont les limites?

## B. Exercice du droit, ses limites

### 1<sup>o</sup> Exercice du droit

L'exercice du droit d'auteur appartient à l'auteur lui-même, tel qu'il a été défini précédemment, ou au cessionnaire de son choix. Par voie de conséquence, l'auteur est libre de céder ses droits patrimoniaux à un producteur, dans les limites et sous les conditions fixées par les lois. Ce qui est vrai de l'auteur, l'est aussi de ses héritiers et ayants droit.

### 2<sup>o</sup> Limites de cet exercice

L'Association devait débattre fort longuement ce problème et estimer que, même si l'auteur y consentait, le producteur ne pourrait franchir la limite marquée par le droit moral, lequel est le plus généralement considéré comme incessible et indivisible et ce, nonobstant toute thèse divergente.

La question de l'exercice et de l'application du droit moral en matière d'œuvres cinématographiques conserve donc toute son importance et paraît bien être celle qui a suscité l'initiative de la Fédération internationale des producteurs auprès du Comité permanent de Berne. L'intention de cette Fédération se révélerait ainsi comme tendant plutôt vers une modification de l'article 6<sup>bis</sup> de la Convention que vers celle de la teneur de l'article 14.

## C. Conséquences pratiques

L'Association a estimé qu'elle n'avait pas à examiner spécialement les aspects pécuniaires du droit dont l'exercice relève du droit commun. Le droit étant cessible, les rapports contractuels entre les parties définissent et délimitent les prérogatives de l'auteur ainsi que les obligations réciproques, l'étendue et la durée de la cession. D'une façon générale, les difficultés majeures sont rares. Certes, un régime autre que la cession à forfait doit être souhaité, mais l'Association s'est trouvée dans l'obligation de considérer l'état de fait actuel.

Les travaux de l'Association ont porté essentiellement sur le droit moral qui se présente sous différents aspects, compte tenu du moment où il s'exerce, selon qu'il s'agit de l'auteur d'une œuvre préexistante<sup>1)</sup> adaptée ou de l'auteur d'une œuvre spécialement écrite pour le cinéma.

Deux hypothèses doivent être étudiées successivement.

### 1<sup>o</sup> Première hypothèse: œuvre préexistante adaptée

Quel que soit son rôle dans la réalisation du film, l'auteur de l'œuvre préexistante reste soumis, en tant que tel, pour l'exercice de son droit moral, au contrôle des tribunaux, ce qui est de nature à sauvegarder suffisamment les intérêts en présence.

Le degré de gravité de l'atteinte et la sauvegarde des intérêts matériels en jeu devront être deux facteurs essentiels de décision. En outre, il convient de retenir que l'auteur, ou son ayant droit, ne peut apprécier les violations de son droit moral qu'après l'achèvement de l'œuvre cinématographique nouvelle, originale en soi, et ce, dans le cadre des modalités d'adaptation convenues avec le producteur, par le contrat qui les lie.

<sup>1)</sup> Dans le présent rapport, l'expression « œuvre préexistante » est entendue dans le sens d'une œuvre qui n'a pas été créée en vue d'une adaptation cinématographique.



## 2<sup>e</sup> Deuxième hypothèse: œuvre cinématographique

Pour l'œuvre cinématographique, il convient de distinguer les différentes périodes de création pour déterminer les conditions dans lesquelles les auteurs peuvent intervenir pour la défense de leur droit moral. Trois périodes ont été retenues et examinées:

### a) Période de préparation:

Cette période est le plus généralement celle de la création littéraire; l'avis de l'Association est qu'à ce moment il existe entre les auteurs un contrat d'une nature spéciale interdisant à chacun d'eux d'arrêter par pure fantaisie l'achèvement du travail en cours, et que les difficultés éventuelles doivent être soumises aux tribunaux.

Le projet de loi français en préparation sur la propriété littéraire et artistique s'oriente, d'ailleurs, dans ce sens avec l'alinéa premier de son article 18, dont la version actuelle est ainsi libellée:

« Si l'un des auteurs refuse d'achever sa contribution à l'œuvre cinématographique ou se trouve dans l'impossibilité d'achever cette contribution par suite de force majeure, il ne pourra s'opposer à l'utilisation, en vue de l'achèvement de l'œuvre, de la partie de cette contribution déjà réalisée. Il aura, dans ce cas, le droit de participer à la qualité d'auteur et jouira des droits qui en découlent. »

Il convient d'ajouter que, dans la pratique, dès l'instant où la création littéraire, ou littéraire et musicale, de l'œuvre cinématographique est achevée, les co-auteurs se trouvent dans une situation comparable à celle de l'auteur d'une œuvre préexistante.

### b) Période de tournage:

A ce stade de la production d'un film, les conflits surgissent essentiellement entre le réalisateur et le producteur. Deux situations peuvent se présenter, selon que le producteur ne peut pas finir le film ou que le réalisateur ne peut ou ne veut pas l'achever.

#### 1) Le producteur ne peut pas finir le film

Si, pour des raisons diverses, un producteur ne peut terminer un film en cours de réalisation, les auteurs peuvent introduire une action en dommages-intérêts contre le producteur.

Toutefois, il serait souhaitable, dans l'intérêt général, que dans certains cas, et sous certaines conditions, les auteurs puissent eux-mêmes, sous contrôle judiciaire, achever le film.

#### 2) Le réalisateur ne peut ou ne veut pas achever le film

En principe, et sous réserve de légères modifications de détail, n'altérant en rien le travail de création littéraire, le rôle du réalisateur est de transposer fidèlement cette création en images et non de la modifier profondément, du moins sans l'accord de tous les co-auteurs. Là se trouve une source de conflits possibles. Mais il existe d'autres difficultés éventuelles en cours de réalisation; la cause en est, par exemple, soit le refus opposé par le réalisateur à une modification demandée ou à l'achèvement du travail entrepris, soit le décès du réalisateur.

Des solutions seraient possibles, en pratique, à la condition d'être subordonnées à l'accord de tous les co-auteurs. Toutefois, il est nécessaire de préciser — et l'Association a estimé pouvoir limiter son rapport sur ce point — que les solutions souhaitables en pratique sont difficilement conciliables avec la rigueur des principes.

### c) Après achèvement:

Lorsqu'il y a eu approbation de la copie standard par les auteurs et le producteur, et après le visa de la censure, personne, pas même le producteur, ne doit pouvoir apporter à ladite copie standard quelque modification que ce soit sans s'exposer à une action du chef du droit moral des auteurs, action portant sur l'œuvre cinématographique prise dans son ensemble.

Telles sont les conséquences des principes admis par elle que l'Association littéraire et artistique internationale a estimé pouvoir retenir et exposer au terme de ses travaux.

## 3. Conclusions

En soumettant son rapport, l'Association littéraire et artistique internationale, eu égard à l'origine de ses travaux, estime devoir attirer l'attention sur les conséquences possibles de la demande présentée au Comité permanent, laquelle demeure quant à présent au stade des études préliminaires.

Au problème posé, diverses solutions apparaissent possibles. L'Association a considéré qu'en l'état, tant des textes et des conventions, que de la pratique relative à l'exercice des droits des auteurs en matière d'œuvres cinématographiques, il était permis d'en envisager trois:

### a) Soit une revision de l'article 14 de la Convention de Berne:

En fait, une telle revision ne pourrait intervenir qu'au cours d'une session de la Conférence de revision prévue par la Convention; la réunion d'une telle Conférence ne peut se concevoir dans un avenir immédiat, en l'état actuel des ratifications du texte de Bruxelles.

Même au cours d'une Conférence plus éloignée dans le temps, la modification de l'article 14 ne pourrait être éventuellement envisagée qu'après consultation des Etats membres, suivant la tradition. Les modifications ne pourraient d'ailleurs tendre qu'à une amélioration du texte actuel, sans qu'il fût aucunement porté atteinte aux droits déjà reconnus aux auteurs dans le domaine cinématographique et à la doctrine traditionnelle de la Convention d'Union.

### b) Soit une revision de l'article 6<sup>bis</sup> de la Convention de Berne:

Les dispositions qui, soit à Rome en 1928, soit à Bruxelles en 1948, ont été adoptées par les Etats de l'Union, représentent une réglementation de principe qui laisse aux législations nationales une grande liberté d'appréciation et le soin de fixer les moyens de recours.

Il serait sans doute extrêmement difficile de tenter d'introduire dans la Convention des règles particulières et détaillées pour certaines catégories d'œuvres. Tous les pays ne se rallieraient vraisemblablement pas à des modifications risquant d'amenuiser les règles acceptées, voire de marquer une régression.

c) *Soit l'établissement d'une nouvelle législation internationale:*

Une semblable législation, qui chercherait à instaurer et à réglementer un droit spécial en faveur des producteurs, ne pourrait être considérée que sur un plan différent de celui du droit d'auteur. Elle ne pourrait donc pas être intégrée dans la Convention de Berne. Elle devrait être, au contraire, soit incorporée à une Convention éventuelle sur les droits des artistes exécutants, des fabricants de phonogrammes et *instruments similaires*, et des organismes de radio, soit faire l'objet d'un arrangement distinct de ce dernier, *uniquement* consacré aux films.

Mais les travaux sur ce point ne paraissent pas assez poussés pour que l'Association puisse se prononcer utilement quant à présent. *Toutefois, elle affirme qu'un texte de cette nature, qui serait distinct de la Convention de Berne, ne devrait en aucun cas porter atteinte aux droits existants des auteurs et devrait être conçu et rédigé de telle manière que soit écartée toute contradiction avec le texte actuel de la Convention de Berne.*

L'Association littéraire et artistique internationale pense que les études entreprises sous l'égide du Comité permanent, pour répondre au vœu formulé par la Confédération internationale des Associations de producteurs de films, doivent être poursuivies en vue d'aboutir à un régime respectant les principes traditionnels, tout en tenant compte des vues et des intérêts légitimes des parties intéressées. Ce régime pourrait être utilement mis au point afin de parvenir à un *modus vivendi* équitable et accepté par tous.

D'autre part, l'Association littéraire et artistique internationale estime que la question qui lui a été soumise par le Comité permanent est en voie d'évolution et peut être résolue par des solutions de conciliation intervenant par voie d'accords généraux entre les organisations qualifiées, accords qui pourraient même revêtir un caractère international. Ces solutions, intervenant sur le plan national et même international, pourraient, dans la mesure où elles toucheraient aux règles de procédure ou aux sanctions du droit, être introduites dans les législations nationales à l'occasion de la refonte de celles-ci.

Dans cet ordre d'idée, l'Association littéraire et artistique internationale considère qu'il est souhaitable de dégager, dès à présent, les notions concrètes qui pourraient servir de base aux accords évoqués ci-dessus, et juge nécessaire d'insister particulièrement sur ce point.

L'Association littéraire et artistique internationale souhaite que les résultats de son premier examen puissent apporter une utile contribution aux études décidées par le Comité permanent et reste à la disposition de celui-ci pour continuer les travaux commencés en vue des réunions ultérieures.

## II. Rapport

### sur la Consultation du Professeur Eugen Ulmer <sup>1)</sup>

La consultation délivrée par M. le Prof. Ulmer, à la demande du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, le 26 avril 1953

<sup>1)</sup> Ce rapport, approuvé par l'A.L.A.I., a été établi par M. le Professeur Henri Desbois.

(cf. traduction française dans *Le Droit d'Auteur* du 15 septembre 1953, p. 97-110), sur « la cinématographie et le droit d'auteur » apporte une contribution de très grande valeur à l'analyse d'un problème, dont la solution est recherchée avec la plus vigilante attention par tous ceux que préoccupe le statut juridique des œuvres de l'écran. Sollicitée de présenter les observations que lui a suggérées l'examen de cette très intéressante consultation, l'A.L.A.I. l'a examinée avec tout le soin que mérite la qualité du travail de M. le Professeur Ulmer, qui contient non seulement une analyse minutieuse des solutions du droit positif, mais aussi et surtout des propositions aussi originales que précises. Les remarques qui vont suivre tendent, non à diminuer en quoi que ce soit des mérites qui demeureront hors de discussion, mais seulement à appeler l'attention sur certains risques que peut susciter le système si ingénieusement construit par le savant professeur; ses propositions appellent mûre réflexion, parce qu'il n'est pas certain que, si elles étaient mises en application telles quelles, les co-auteurs et producteurs des œuvres cinématographiques seraient placés dans une situation meilleure à tous points de vue qu'aujourd'hui.

Les développements suivants porteront tout d'abord sur l'analyse intrinsèque des propositions formulées par l'éminent auteur de la consultation, puis sur l'insertion de ces propositions dans le cadre de la Convention de Berne.

#### I. L'analyse intrinsèque des propositions formulées par le Professeur Ulmer

##### 1. Résumé des propositions de M. Ulmer

La partie constructive de la consultation (cf., en particulier, les par. IV, VIII, IX, X, XI) est dominée par le souci judicieux de concilier les intérêts des Sociétés productrices avec ceux des créateurs de toutes les contributions, dont le concours réalise une œuvre de l'écran; il ne faut sacrifier ni les uns, ni les autres, car l'avenir de la cinématographie dépend de leur commune satisfaction.

A) Animé par une aussi sage préoccupation, le savant juriste dénonce l'insuffisance de deux modes de conciliation qui ont d'ores et déjà été soumis aux rigueurs de l'expérience dans le cadre des législations nationales (cf., par. VIII, I, p. 107, col. 1 et 2).

(1) Les producteurs ne sauraient, selon lui, se contenter d'exploiter par voie de cession conventionnelle les droits d'auteur du scénariste, du dialoguiste, du compositeur de musique, du metteur en scène, en un mot de tous les « créateurs intellectuels » des œuvres de l'écran. Car, ils seraient exposés aux caprices, à la mauvaise volonté de leurs co-contractants, qui auraient l'entière liberté de s'opposer au transfert des prérogatives indispensables à l'exploitation des films: «... les auteurs sont toujours libres de se réserver le droit de présentation et de radiodiffusion», après avoir consenti à la cession des droits de reproduction et de mise en circulation; un tel refus prive le producteur de toute faculté d'intervenir dans les rapports avec les exploitants des salles de projection et les stations de radiodiffusion. M. Ulmer fait encore observer que l'inaliénabilité du droit moral met obstacle à toute initiative que prendrait le producteur afin de protester contre les

déformations et mutilations du film auxquelles les exploitants se livreraient.

(2) Selon M. Ulmer, la solution, qui repose sur une *cession légale* et a été adoptée en particulier par les législations autrichienne et italienne, ne donne pas davantage satisfaction. Une objection majeure surgit : « son défaut est d'éliminer la liberté des conventions » et de réaliser une véritable expropriation au détriment des auteurs. « Le législateur se trouve alors devant la nécessité de régler lui-même le droit au pourcentage des divers auteurs du film », comme il en est à l'égard des propriétaires de biens expropriés par le fait du prince. La législation autrichienne est plus nuancée et prend des ménagements à l'égard des *compositeurs de la musique du film*, qu'elle exclut du cercle des auteurs d'œuvres de l'écran et auxquels elle laisse, par conséquent, la faculté de traiter avec qui ils voudront et aux conditions de leur convenance. Puis, la procédure de la cession légale demeure inopérante à l'égard du droit moral, qui résiste par nature à toute tentative d'aliénation, même forcée.

B) Rompant avec les méthodes traditionnelles de conciliation entre plusieurs systèmes, M. le Professeur Ulmer propose d'investir le producteur d'un *droit propre*, qui entrerait en concours, pour l'exploitation des films, avec ceux des auteurs d'apports intellectuels, dont la réunion forme une œuvre de l'écran. La substance de son intéressante suggestion réside dans les deux formules, que nous relevons à la page 107, col. 2 : « Les considérations qui précèdent nous amènent à proposer que, sans préjudice des droits des auteurs, une *protection légale soit accordée au producteur, laquelle porterait sur l'ensemble de la bande visuelle et sonore, protection qui correspondrait, dans son essence, à celle qui est reconnue aux fabricants de disques* . . . Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un droit d'auteur, mais d'un *droit apparenté* . . . : on peut l'appeler un droit voisin ou un droit *sui generis*. Pour le droit allemand, nous avons proposé l'expression de « *Film-schutzrecht* ».

Ainsi, un concours s'instituerait entre des *droits de nature diverse* : *droits d'auteur*, entendus au sens classique, qui appartiennent aux « créateurs intellectuels » des œuvres cinématographiques, dialoguistes, scénaristes, metteurs en scène, compositeurs de la musique des films, — *droits apparentés*, qui seraient reconnus aux producteurs, à l'imitation de ceux qui sont préconisés ou d'ores et déjà adoptés pour les fabricants de disques. La dualité de régime se justifie, selon M. Ulmer, par la *diversité* de nature des apports qui entrent en combinaison dans l'élaboration des œuvres de l'écran. « Le droit des auteurs porte sur les éléments créateurs, inclus dans le film, notamment sur le scénario et la partie musicale; le droit du producteur vise en revanche l'exécution concrète de l'œuvre, telle qu'elle a été fixée sur la bande sonore et visuelle » (p. 103, col. 2). En d'autres termes, le producteur revendiquerait, comme titre de protection autonome, le *fait de l'enregistrement*, qui va fixer l'interprétation des contributions intellectuelles, de même que les fabricants de disques se réclament de celui-ci pour prétendre à une *protection spéciale*; ce titre ne serait pas de même nature que les droits d'auteur, dévolus au scénariste, au dialoguiste, au metteur en scène et au compositeur, car le producteur, comme tel, se

contente de conférer la durée à l'impression visuelle et sonore : du moins, mérite-t-il protection, sous le signe de prérogatives apparentées aux droits d'auteur, car, sans la fixation dont il prend l'initiative, tous les efforts déployés n'iraient pas au delà d'une représentation éphémère, de même portée que celle d'un théâtre.

Ces positions prises, comment l'éminent juriste concilie-t-il les prérogatives concurrentes — les droits d'auteur des « créateurs intellectuels du film » et les droits *sui generis* du producteur ? La pièce maîtresse de sa construction consiste en la formule suivante (p. 107, col. 2) : « *Les droits d'auteur, ceux des auteurs d'œuvres préexistantes, comme ceux des autres auteurs du film, demeureront réservés. Le producteur devrait se faire concéder par contrat leur autorisation à l'exploitation du film. Le droit du producteur prendrait, il est vrai, naissance même en l'absence d'une telle autorisation; toutefois les auteurs pourraient alors en empêcher l'exercice, dans les mêmes conditions que l'exercice des droits accordés aux fabricants de disques, quand ceux-ci sont établis sans l'autorisation du compositeur* ».

La différence de nature retentirait, au gré du Professeur Ulmer, sur la durée respective des droits d'auteur et du droit connexe, simultanément attachés aux œuvres de l'écran. Un *délai de protection spécial*, plus bref que celui des droits d'auteur, s'appliquerait au *droit des producteurs* — d'une durée de vingt-cinq années à partir de l'achèvement du film (p. 109, col. 2, et 110); au contraire, les droits d'auteur, afférents aux « contributions intellectuelles » auraient, non seulement quant à l'exploitation indépendante de celles-ci, prises isolément, mais dans le cadre du film considéré d'ensemble, la durée du droit commun, soit cinquante ans *p. m.*; le producteur ne pourrait donc bénéficier d'une protection d'une telle longueur que s'il obtenait par voie de cession amiable les droits d'auteur *stricto sensu*, afférents au film, dont il ne peut revendiquer, en son nom propre, que l'enregistrement.

Toutefois, la différence de nature, que M. Ulmer met en vedette, ne va pas jusqu'à priver le producteur de toute *prérogative morale*. Tout au contraire, comme tel, celui-ci a la ressource de porter remède à l'inertie des auteurs qui assisteraient indifférents ou consentiraient à la mutilation, aux déformations du film. Car il a un intérêt propre à assurer la sauvegarde, l'intégrité d'une œuvre, dont les éléments visuels et sonores n'auraient pas vu le jour sans son intervention (cf. p. 108, col. 1 et 2, p. 109, col. 1).

Telle est la substance des propositions présentées par M. le Professeur Ulmer : croyant en avoir respecté l'intéressante substance et mis en relief les traits essentiels, l'A.L.A.I. en vient aux observations qu'elle a été invitée à présenter.

## 2. Observations

Ces observations porteront successivement sur les *prérogatives d'ordre pécuniaire*, puis sur le *droit moral* que M. Ulmer reconnaît aux producteurs.

### A) Droits patrimoniaux.

(1) M. Ulmer prend soin de réserver les droits des auteurs d'apports intellectuels, tout en reconnaissant au producteur un « *droit exclusif* » quant à la reproduction, à la mise en

circulation, à la projection et à la radiodiffusion du film (p. 107, col. 2). C'est dire qu'un concours va s'instituer entre deux droits de même nature: *droit exclusif du producteur*, selon les termes explicites de la consultation — *droits exclusifs des créateurs de l'ensemble intellectuel*, empruntés à la catégorie classique des droits d'auteur.

Or, l'orientation générale de la consultation ne devrait pas, selon nous, conduire à confier au producteur un *droit exclusif* tout comme aux créateurs intellectuels. Si le producteur doit recevoir des droits d'une nature différente de ceux des créateurs intellectuels et de même essence que celui des fabricants de disques, il convient de le priver de tout pouvoir discrétionnaire et au contraire d'apparenter son titre au système de la « licence légale ». Sinon, investis de prérogatives équivalentes et concurrentes, producteurs et co-auteurs sont exposés à des conflits insolubles: l'opposition arbitraire d'un producteur mettra obstacle à l'achèvement ou à la projection du film. Le droit à équitable indemnité, qui, étant emprunté au régime de la « licence légale », ne comporterait aucun « droit exclusif » pour le producteur, soulignerait, au contraire, la différence entre la vocation des créateurs intellectuels de l'œuvre cinématographique et la sienne. Il s'apparenterait, selon le vœu de M. le Professeur Ulmer, à celui dont les fabricants de disques ont eux-mêmes accepté l'insertion dans l'avant-projet de convention internationale élaboré à Rome le 17 novembre 1951.

Selon l'article 6, par. 1: « Les fabricants de phonogrammes et d'instruments similaires jouissent... du droit d'obtenir une rémunération équitable de la part de quiconque utilise leurs phonogrammes ou instruments similaires pour la radiodiffusion ou pour tout autre mode de communication au public ». L'analogie, que M. Ulmer croit discerner entre l'activité des fabricants de phonogrammes et celle des producteurs de films, justifierait par identité de motifs l'adoption d'un tel statut.

(2) L'analogie, que M. Ulmer établit entre le cas des producteurs de films et celui des fabricants de disques, ne ralliera pas tous les suffrages.

a) Les intérêts, qu'il s'agit de sauvegarder, ne sont pas les mêmes pour les uns et les autres. Les entreprises d'enregistrements phonographiques paraissent se préoccuper d'obtenir surtout une rémunération supplémentaire, *lorsque les disques sont utilisés en des lieux publics ou radiodiffusés, au lieu d'être mis en mouvement dans le cercle de famille*. C'est un tout autre souci qui anime les firmes cinématographiques: elles n'aliènent pas, le plus souvent, les films; elles se contentent de les louer en vue de la projection; *ce qu'elles entendent se ménager, c'est le droit de participer aux contrats conclus avec les exploitants des salles obscures*.

b) L'analogie préconisée par M. Ulmer, loin d'apporter tous apaisements aux producteurs, n'améliore pas leur situation par comparaison avec celle qui leur est faite aujourd'hui dans le cadre de contrats, dont l'expérience a révélé l'efficacité. Aujourd'hui, en effet, ceux-ci acquièrent le plus souvent, *par voie de cession, le droit exclusif de représentation* que les « créateurs intellectuels de l'œuvre cinématographique » tirent de leur vocation. *Le droit à équitable indemnité*, auquel se réduirait le statut patrimonial des producteurs dans leurs

rapports avec les exploitants, si leur droit *sui generis* était logiquement emprunté à la licence légale, représenterait une *capitis deminutio*, puisqu'ils devraient être investis de droits différents des droits des auteurs et privés d'un pouvoir discrétionnaire. Ils s'empresseraient donc de revenir au statut actuel, c'est-à-dire d'acquérir par voie de cession les droits d'auteur des créateurs intellectuels de l'œuvre cinématographique.

(3) L'excellente dialectique de M. Ulmer n'est pas parvenue, croyons-nous, à triompher de la difficulté majeure à laquelle se heurtent tous ceux qui veulent investir les producteurs de *droits propres, originaires* — au lieu de les traiter comme cessionnaires des droits patrimoniaux nés en la personne des co-auteurs de l'œuvre cinématographique. En poussant l'analyse, où découvrons-nous, en effet, la source de ce droit connexe aux droits d'auteur, dont le producteur serait investi? Dans l'acte d'enregistrement visuel et sonore, qui confère la durée à l'œuvre de l'écran. Le droit original, différent des droits d'auteur, aurait pour base le geste de l'opérateur qui a manié l'appareil enregistreur des images, des sons et des bruits.

Mais alors, le même obstacle surgit, qui empêche de compter les producteurs au nombre des auteurs de l'œuvre cinématographique! Le producteur, comme tel, ne se confond pas *avec l'opérateur*, lié par louage de services ou d'ouvrage; le droit connexe a dû naître en la personne de celui-ci et ce n'est que *par voie de cession, conventionnelle ou légale*, par l'effet d'un transfert, que le producteur peut en être investi. Nous voici revenus au premier système, dont M. Ulmer a fait la critique et rejeté les conclusions: le producteur, qu'il prétende à l'exercice des prérogatives d'auteur ou d'attributs *sui generis*, est investi, non à titre originel d'un droit propre et personnel, mais à titre d'ayant cause des droits nés dans le patrimoine d'autrui.

## B) Droit moral.

(1) M. Ulmer reconnaît aux producteurs *une prérogative d'ordre moral*, dans le cadre des droits propres dont il les investit; la différence de nature, qui sépare ceux-ci des droits d'auteur proprement dits, ne lui paraît pas suffisante pour les priver de l'exercice d'un droit moral.

« Les droits voisins, écrit-il, peuvent servir à protéger, non seulement des intérêts économiques, mais aussi des intérêts moraux »... « en exerçant un droit moral, le producteur défendrait à la fois l'intérêt des auteurs et le sien propre; la réputation de son entreprise exige, en effet, qu'il puisse empêcher que ses films ne soient projetés sous une forme mutilée » (cf. p. 109, col. 1-3).

N'est-il pas superflu d'imaginer un droit moral *sui generis*, pour armer les fabricants de films contre les mutilations dont prendraient l'initiative des entrepreneurs peu scrupuleux de projections? L'expérience prouve que, dans la technique traditionnelle des règles de droit, ils disposent déjà du moyen de protester efficacement contre de telles profanations, même au cas d'abstention des auteurs. L'économie des conventions qu'ils concluent avec les exploitants, ou les sociétés de distribution prises comme intermédiaires, leur offre un excellent procédé pour couper court aux initiatives fâcheuses de



leurs co-contractants. Les conventions qui les lient aux exploitants ne participent pas seulement de la nature d'une location, ou, plus rarement, d'une vente dont le film constitue l'objet: l'exploitant assume une *obligation de faire*, l'obligation de projeter le film, tel qu'il l'a pris en location ou acheté, sans modifications ni coupures. S'il y manque, il commet une faute contractuelle: sa responsabilité sera engagée et les magistrats le condamneront à renoncer aux moindres coupures, afin de s'acquitter de ses obligations conventionnelles. Ainsi, la loi du contrat est tout aussi efficace que l'intervention d'un concept nouveau, celui du droit moral attaché au droit *sui generis*, dont M. Ulmer préconise l'instauration.

(2) M. Ulmer se préoccupe de l'aménagement du prétendu droit moral des producteurs, dans leurs rapports, non plus avec les exploitants, mais avec les co-auteurs des œuvres de l'écran. Selon l'opinion dominante, il reconnaît que, *pendant l'élaboration des œuvres de l'écran*, la collaboration implique un effort de renoncement mutuel, des sacrifices consentis à l'intérêt commun. *L'affectio societatis* est requise, non seulement des auteurs d'œuvres préexistantes qui sont adaptées à l'écran, mais aussi de la part des co-auteurs de la production cinématographique; les exigences techniques, esthétiques, du septième art justifient certaines retouches. L'auteur de la consultation a parfaitement conscience de ces contingences, dont il perçoit, en même temps que l'importance, l'infinie diversité; les cas d'espèces lui paraissent si différents les uns des autres qu'il renonce à l'idée d'inclure les solutions dans une Convention; ce sont là des modalités d'application du principe, d'ores et déjà posé par l'article 6<sup>bis</sup>. Il appartient, selon lui, « aux législations nationales de prendre les dispositions propres à résoudre équitablement le conflit d'intérêts entre auteurs et producteurs, lorsque le droit moral est invoqué ».

Par là, M. Ulmer rejoint les propositions que l'Association présente au Bureau de Berne.

De plus, la consultation remet aux tribunaux, *dans la période d'élaboration de l'œuvre cinématographique*, le soin d'apprécier la valeur des doléances, pour en déduire les solutions les mieux adaptées à l'intérêt commun: « une solution pratique ne peut être trouvée, à notre avis, que si, dans les limites de leur pouvoir d'appréciation, les tribunaux examinent chaque fois, avec la plus grande prudence, les conséquences juridiques d'une violation du droit moral; des interdictions d'exploitation ne devraient être prononcées que dans les cas graves et des dommages-intérêts n'être alloués qu'au cas de préjudice économique. Des mesures satisfaisantes de caractère purement moral ne peuvent être ordonnées de manière adéquate que de cas en cas. La mesure, qui a été proposée, consistant à interdire au producteur, ayant violé le droit moral, de nommer l'auteur, est parfois justifiée, mais pas toujours » (cf. p. 108, col. 2).

Les développements qu'appellent ces substantielles suggestions de M. Ulmer ne peuvent prendre place dans le présent exposé: le rapport, présenté par l'Association au Bureau de Berne, en fait au contraire un tableau et un commentaire détaillés.

Telles sont les observations, les réserves que, examinées en elles-mêmes, les propositions de M. le Professeur Ulmer

ont suggérées à l'Association. Il lui incombe encore d'exprimer son avis sur la proposition, présentée par M. le Professeur Ulmer, d'insérer le statut des producteurs dans le cadre de la Convention de Berne, *relative aux droits d'auteur*.

## II. L'insertion des propositions de M. le Professeur Ulmer dans le cadre de la Convention de Berne

La consultation met en pleine lumière les *difficultés d'aménagement* que rencontrerait l'institution d'un droit *sui generis* au profit des producteurs.

La Convention de Berne n'a pas été jusqu'aujourd'hui influencée par les doléances des fabricants de disques, des entrepreneurs de radioémissions, des acteurs et interprètes, de tous ceux qui revendiquent les droits connexes aux prérogatives d'auteur: le seuil en est réservé aux auteurs, si bien que l'on a envisagé des conventions annexes pour abriter les revendications apparentées aux droits d'auteur. C'est dans cet esprit, et pour ménager à juste titre les préséances des auteurs, que l'avant-projet de convention internationale, relative à la « protection des artistes... fabricants de phonogrammes et organismes de radiodiffusion », élaboré à Rome le 17 novembre 1951, envisage une convention spéciale, qui se situerait en marge de la Convention de Berne, tout comme les droits reconnus aux intéressés prennent place à côté, *en dehors* de la catégorie des droits d'auteur proprement dits, car une même convention ne peut traiter à la fois des droits voisins et des droits d'auteur.

M. Ulmer n'est pas insensible à ce souci de méthode, de classification, qui reflète les différences de qualification des prérogatives diverses, auxquelles donneraient prise les œuvres de l'écran. Il écrit (p. 108, col. 1): « Etant donné la nature du droit du producteur, sa réglementation ne devrait-elle pas figurer dans l'arrangement sur les droits voisins? » Il revient sur l'objet de cette préoccupation dans la remarque finale (p. 110, col. 1 et 2): « Au début de notre étude, nous n'avons pas tranché le point de savoir s'il convenait de procéder à une révision de l'article 14 de la Convention d'Union, ou au contraire de mettre sur pied un arrangement particulier ». Après réflexion, il se prononce en faveur de la première solution: « il y a un lien étroit à établir entre les positions respectives du producteur et des auteurs; il s'agit de les harmoniser. Ces raisons d'ordre pratique nous inclinent à proposer une réglementation unique dans la Convention... les problèmes, dont nous venons de traiter, sont si étroitement liés aux dispositions de l'article 14 de la Convention, en particulier aux notions d'œuvres adaptées ou reproduites et d'œuvres cinématographiques, qu'il serait inopportun qu'ils fissent l'objet d'un arrangement spécial » (p. 108, col. 1, et p. 170, col. 2).

Ces observations, encore que fort importantes, ne semblent pas décisives, car elles auraient dû prévaloir d'ores et déjà pour les droits préconisés au profit des fabricants de disques ou des radio-émetteurs: eux aussi exerceraient des droits en concours avec des titulaires de prérogatives d'auteur *stricto sensu*; la combinaison et la conciliation se posent en des termes comparables. Or, l'avant-projet de Rome (1951) se situe hors du cadre de la Convention préexistante, quoique l'exercice des droits connexes puisse avoir une incidence sur la mise en œuvre des droits d'auteur *stricto sensu*. Une telle

position demeurerait valable pour les producteurs de films, si leur statut était modelé sur celui des fabricants de phonogrammes.

L'établissement d'un statut autonome s'imposerait d'autant plus que l'extension des entreprises cinématographiques requerrait pour celui-ci un caractère d'universalité: les principaux films sont projetés dans les deux hémisphères et ont une réputation mondiale. L'adhésion des Etats-Unis serait nécessaire pour que la réglementation des droits, dévolus aux producteurs, fût vraiment efficace: force serait donc de l'insérer hors du cadre de la Convention de Berne.

Mais, nous venons de faire observer que les producteurs n'ont pas un impérieux besoin de droits *sui generis* pour obtenir la sauvegarde de leurs intérêts essentiels de concert avec ceux des créateurs intellectuels d'œuvres cinématographiques, et même que l'institution de telles prérogatives risquerait de leur faire une situation moins favorable que l'état actuel des choses.

Telles sont les diverses remarques que l'A.L.A.I. présente à l'égard du projet de M. le Professeur Ulmer.

*L'abondance des matières nous contraint, à notre grand regret, de ne publier que le mois prochain la troisième partie de l'étude consacrée par M. Arpad Bogsch à l'article XIX de la Convention universelle. (Réd.)*

## Chronique des activités internationales

### L'Unesco et le « droit des savants »

La septième conférence générale de l'Unesco, réunie à Paris en novembre 1952, a adopté la résolution que voici:

« Le Directeur Général est autorisé à rechercher, sur le plan international, la solution de certains problèmes d'ordre pratique, tels que ceux de la protection des droits des savants; des échanges de programmes de radiodiffusion sonore et visuelle; de la double imposition des auteurs et des artistes, etc. »

C'est pourquoi, la Division du droit d'auteur de l'Unesco a entrepris d'étudier la protection du *droit des savants*; et, au cours du deuxième semestre de 1953, un cahier de son *Bulletin du droit d'auteur*<sup>1)</sup> a été consacré entièrement à ce problème. Le cahier contient notamment un rapport introductif qui s'ouvre par un historique et qui, après avoir présenté un bilan des travaux antérieurs, analyse la notion de *droit des savants* ainsi que les perspectives actuelles à ce sujet.

Afin de conseiller le Directeur Général dans son action future en ce domaine, l'Unesco a créé un Comité d'experts.

Présidé par M. Marcel Plaisant, Sénateur et Membre de l'Institut de France, ce Comité a réuni les personnalités suivantes: M. le Dr C. E. Sunderlin, Vice-Président (Etats-Unis d'Amérique), M. le Professeur A. Giacomini, Rapporteur (Italie), M. le Professeur H. C. J. Duijker (Pays-Bas), M. le Professeur M. Florkin (Belgique), M. le Professeur A. Lichne-

rowicz (France), M. le Professeur T. Lund (Danemark), M. A. Merlin, Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (France).

Invité à participer aux travaux de ce Comité, le Directeur des Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété industrielle et des œuvres littéraires et artistiques s'y est fait représenter par M. Charles-L. Magnin, Vice-Directeur.

Le Comité a siégé à Paris, du 7 au 10 décembre 1953; après discussion, il a adopté les résolutions suivantes:

I. Le Comité estime que, en dehors des droits actuellement protégés dans les différents pays par les lois sur la propriété littéraire et artistique, les lois sur la propriété industrielle, par le droit commun et par d'autres lois, les savants pourraient jouir d'autres droits, à raison de leur activité dans le domaine de la recherche scientifique.

II. Le Comité a constaté en plusieurs pays l'attention accrue qui se manifeste à l'égard de cette question. Des études à ce sujet sont en cours tant sur le plan national que sur le plan international.

III. En conséquence, le Comité recommande que les Etats membres de l'Unesco entreprennent l'étude de ce problème afin de considérer la possibilité et l'opportunité de modifier leurs pratiques actuelles; il recommande de plus au Directeur Général de l'Unesco de provoquer un échange d'information entre ces Etats au sujet de ces pratiques. Le Comité suggère en outre que le Directeur Général de l'Unesco assure la coordination de ces études.

IV. Au cours des discussions du Comité, il a semblé souhaitable d'obtenir des renseignements:

- a) sur la condition du savant;
- b) sur l'attitude des savants eux-mêmes au sujet de leurs droits.

En conséquence, le Comité suggère au Directeur Général de l'Unesco de provoquer et de coordonner les enquêtes appropriées.

### Assemblée générale de l'Association littéraire et artistique internationale (Paris, 22 janvier 1954)

L'Association littéraire et artistique internationale a tenu son assemblée générale annuelle, à Paris, le 22 janvier 1954, dans les locaux de l'Association, 117, Boulevard St-Germain.

La séance était présidée, avec son autorité et sa compétence habituelles, par M<sup>e</sup> Marcel Boutet, Président de l'Association.

L'Unesco était représentée par le Directeur de la Division du droit d'auteur, M. François Hepp, et par son adjoint, M. Arpad Bogsch.

Le Bureau international de l'Union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques avait délégué à Paris son Directeur, M. le Professeur Jacques Secretan.

L'assemblée générale a entendu, tout d'abord, les rapports administratifs et financiers qu'a bien voulu lui présenter son

<sup>1)</sup> *Bulletin du droit d'auteur de l'Unesco*, vol. VI, n° 2, 1953.

Trésorier, M<sup>e</sup> M. Beurdeley, et a procédé à diverses opérations statutaires.

Elle a décidé, en principe au moins, d'organiser en automne 1954 un Congrès international réunissant tous les membres de l'Association à Monaco. Les contacts nécessaires seront pris à cet effet et les sections nationales seront tenues au courant.

Elle a procédé à un échange de vues sur le désordre qui naîtrait, sur le plan international, si des Unions d'Etats, comptant souvent les mêmes membres associés régionalement, continuellement ou dans des groupements universels, élaboraient des conventions protectrices des droits intellectuels qui ne fussent pas soigneusement coordonnées. Un sous-comité juridique a été chargé, sous la présidence de M. Raymond Weiss, d'étudier cette importante question et de faire rapport au comité et à l'assemblée.

Enfin, l'assemblée générale a approuvé définitivement deux rapports sur les problèmes relatifs à la cinématographie, rapports dont on trouvera ci-dessus la reproduction.

L'assemblée générale a appris, avec regret, que, chargé de nouvelles fonctions aux Etats-Unis, M. Arpad Bogsch avait adressé sa démission au Directeur Général de l'Unesco. Le Président, M<sup>e</sup> Marcel Boutet, a saisi cette occasion pour remercier vivement M. Arpad Bogsch des éminents services rendus par lui au droit d'auteur depuis plusieurs années. M. Arpad Bogsch a répondu en rendant hommage à la collaboration existant entre les organisations intergouvernementales et l'Association littéraire et artistique internationale et en remerciant, avec émotion, la France de l'accueil qu'elle réserve à tous ceux qui défendent, sur son sol, le patrimoine intellectuel de l'humanité.

## Jurisprudence

### AUTRICHE

Conditions dans lesquelles il est interdit de procéder, sans l'autorisation de l'auteur, à des coupures sur une bande cinématographique. Atteinte au droit de l'auteur quant à l'intégrité de l'œuvre. Preuve d'un dommage subi (non). Mesure provisionnelle interdisant la présentation du film tronqué et enjoignant de restituer la bande cinématographique en son état original (oui).

(Cour suprême, 11 février 1953. — *Styria*, société de distribution et d'exploitation de films, et consorts c. *Kiba*, société pour l'exploitation, la distribution et la production de films cinématographiques)<sup>1)</sup>

La *Styria* et deux autres sociétés détentrices des droits d'auteur sur le film *Im Weissen Rössel*<sup>2)</sup> avaient cédé à la *Kiba* les droits de représentation dudit film pour certaines régions déterminées. La *Kiba* a présenté le film dans des cinémas de son ressort. A cette occasion, elle a retranché de la bande quelques scènes relatives à une visite de l'Empereur François-Joseph au *Weissen Rössel*. Selon l'article 21 de la loi autrichienne sur le droit d'auteur de 1936, lorsqu'une œuvre est représentée en public, le détenteur du droit d'utilisation de ladite œuvre ne peut, sans l'autorisation de l'auteur, y faire des coupures ou y apporter des adjonctions ou autres modifications. Toutefois, cet article 21 permet de faire certaines modifications, notamment celles que l'auteur ne peut refuser à celui qui a acquis le droit d'utiliser l'œuvre, dans la mesure

où ces modifications répondent aux usages pratiqués de bonne foi dans les affaires, en particulier les modifications exigées par le genre d'utilisation autorisée et par les fins ainsi poursuivies. Se fondant sur l'article 21 de la loi susmentionnée, la *Styria* et les deux autres sociétés ont actionné la *Kiba* pour que celle-ci se vît condamnée à s'abstenir de faire les coupures en cause; afin d'être assurées de cette abstention, elles ont requis une mesure provisionnelle interdisant à la défenderesse de faire ces coupures et lui enjoignant de compléter la bande cinématographique en y réintégrant les scènes retranchées par elle. Le *Landesgericht* civil de Vienne a rejeté cette requête, estimant que la preuve n'avait pas été faite que le demandeur ait subi un dommage et qu'en accordant des mesures provisionnelles on préjugerait la question quant au fond.

En appel, l'*Oberlandesgericht* de Vienne a admis la requête et a accordé la mesure demandée. La défenderesse ayant alors formé, de son côté, un recours, la Cour suprême a confirmé l'arrêt de l'*Oberlandesgericht*. La Cour suprême a été d'avis qu'il résultait de la procédure relative à la mesure provisionnelle qu'on pouvait admettre qu'il ne s'agissait pas, en l'espèce, d'un des cas exceptionnels prévus par l'article 21 de la loi sur le droit d'auteur, cas où la loi autorise des coupures; car, a déclaré la Cour, le film n'a pas été abrégé pour des raisons techniques (par exemple pour en permettre la représentation dans le temps de projection normal), mais bien à cause de l'*attitude du public*, qui ne goûtait pas les scènes rappelant le passé monarchique de l'Autriche. La Cour a estimé que ce n'était pas là une raison suffisante pour modifier arbitrairement l'œuvre cinématographique. L'arrêt expose ensuite que les demanderesse ont voulu prévenir, par leur action, toute violation future de leurs droits d'auteur; c'est pourquoi elles ont demandé que la défenderesse s'abstint à l'avenir de toute représentation tronquée de l'œuvre et qu'à cette fin la bande cinématographique fût complétée en y réintégrant les scènes qu'on y avait retranchées; or, dit la Cour suprême, l'article 81, alinéa 2, de la loi sur le droit d'auteur permet de prendre une mesure provisionnelle, en cas d'atteinte au droit d'auteur, même si le requérant n'apporte pas la preuve — exigée en d'autres cas — que ses intérêts sont mis en péril ou qu'il a subi un dommage. La Cour suprême a également rejeté l'argument selon lequel une mesure provisionnelle préjugerait la question quant au fond; étant donné, en particulier, la brièveté des délais qui, selon le contrat, incombent à la défenderesse pour la présentation du film, la Cour suprême estime qu'il convient bien de prendre, dès maintenant, une telle mesure qui vise aux mêmes fins que l'action.

### FRANCE

#### I

Droits de la critique quant à un spectacle de danse. Le critique ayant une mission d'intérêt public, sa liberté d'expression doit être très large. Les appréciations qu'il porte ne sauraient engager sa responsabilité que si elles sont empreintes de mauvaise foi et de malveillance caractérisées; il lui est notamment loisible de dénoncer, chez la danseuse, une certaine complaisance à exhiber sa beauté physique. Faute du conjoint de la danseuse, lequel a manifesté sa volonté de nuire à la personne du critique ainsi qu'à l'activité professionnelle de celui-ci (art. 1382 du Code civil).

(Paris, Cour d'appel, 6 janvier 1953. — Dlle Agram et Union de la critique française c. dame Solane)

La Cour,

Statuant sur les appels interjetés par dlle Agram contre trois jugements du Tribunal civil de la Seine en date du 24 juin 1950, dont: 1<sup>o</sup> deux ont, pour l'abus qui aurait été fait par l'appelante du droit de critique dans trois articles par elle écrits sur les spectacles de danse donnés par dame Janine Solane, épouse Pfersdorff, et l'association par elle fondée, condamné l'appelante, l'un à 1 fr. de dommages-intérêts envers dame Solane, et l'autre à 25 000 fr. de dommages-intérêts envers l'Association Janine Solane, ces deux jugements ordonnant en outre trois insertions de chacun d'eux dans la presse aux frais de l'appelante, et dont: 2<sup>o</sup> le 3<sup>o</sup> a rejeté une action en dommages-intérêts formée par dlle Agram contre Pfersdorff; ensemble sur l'intervention en cause d'appel: 1<sup>o</sup> de l'Association des écrivains et critiques de la danse et 2<sup>o</sup>

<sup>1)</sup> Le présent résumé de l'arrêt du 11 février 1953 de la Cour suprême d'Autriche nous a été aimablement communiqué par le Dr Paul Abel.

<sup>2)</sup> Le *Weisse Rössel* est, et surtout était, au temps de la monarchie austro-hongroise, une auberge très en vogue, sur le Wolfgangsee, en Haute-Autriche.

de l'Union de la critique française dans les instances pendantes, d'une part entre d<sup>lle</sup> Abragam et dame Janine Solane, et d'autre part entre d<sup>lle</sup> Abragam et Pfersdorff, pour s'associer aux appels de d<sup>lle</sup> Abragam et demander l'information des jugements;

Considérant que les parties intimées concluent à la confirmation des jugements entrepris et à l'irrecevabilité des interventions;

Considérant qu'en raison de l'étroite connexité des trois instances, il échet, ainsi que le demande l'appelante, de joindre les causes et d'y statuer par un seul arrêt;

1<sup>o</sup> Sur les demandes formées par dame Janine Solane et son Association:

Considérant que la critique des ouvrages de littérature, de musique ou de théâtre ne peut utilement remplir sa mission, qui est d'intérêt public, si ne lui est pas laissée une très large liberté d'opinion et d'expression; que l'on ne saurait parler d'abus fautifs du droit du critique que si celui-ci, au lieu d'exprimer, fût-ce avec vivacité dans l'éloge ou le blâme, mais sincèrement et honnêtement, l'opinion favorable ou défavorable, l'admiration ou la répulsion que lui inspire le livre lu ou le spectacle contemplé, n'a visiblement été mû que par un parti pris de dénigrement systématique et une volonté évidente de nuire;

Considérant qu'en ce qui concerne spécialement les œuvres présentées au théâtre, il est clair que le comédien, le mime ou le danseur, en se produisant publiquement, contracte nécessairement le critique à se prononcer non seulement sur l'œuvre représentée, mais sur la personne même de l'exécutant, non pas assurément en ce qui ne regarde que sa vie privée ou publique hors de la scène, mais en revanche quant à tous les aspects de son exhibition sur le théâtre, et notamment quant aux sentiments, impressions et influences que son comportement en scène est susceptible de produire sur les spectateurs; que ces appréciations, qui rentrent au premier chef dans la mission du critique de théâtre ou de danse, ne sauraient engager sa responsabilité que si elles apparaissent empreintes de mauvaise foi et de malveillance caractérisées;

Or, considérant que rien dans les trois articles de presse incriminés, publiés par l'appelante dans *Cité Soir* le 4 juin 1946, dans la *Marseillaise* le 2 janvier 1947 et dans *Combat* le 1<sup>er</sup> juillet 1949, sur des spectacles chorégraphiques qui d'ailleurs, d'après les documents de la cause, apparaissent avoir été à l'époque très vivement discutés, ne permet d'y voir un abus des droits du critique;

Considérant que si, dans *Cité Soir*, le 4 juin 1946, parlant des danses de dame Solane, l'appelante, après des appréciations élogieuses, continue en ces termes: « Elle est très belle, et ses mouvements sont harmonieux. Mais dans tout ce qu'elle fait, elle semble poser pour des peintres et des sculpteurs et vouloir dire: voyez comme je suis belle. Elle montre d'ailleurs généreusement son corps sculptural. Il ne paraît pas y avoir d'autre hut dans son *Saint Sébastien sous les flèches*, dans lequel on chercherait vainement une autre explication»; ce passage, pour sévère qu'il puisse être, n'excède nullement le droit d'un critique d'exprimer sa désapprobation, qui apparaît avoir été en l'occurrence vive et parfaitement sincère, de ce qui lui apparaît relever, chez une danseuse, d'une certaine complaisance dans l'exhibition de sa beauté physique;

Considérant qu'on ne saurait davantage trouver de faute en ce que, dans la *Marseillaise* du 2 janvier 1947, revenant sur la même impression qu'elle paraît avoir fortement ressentie, l'appelante exprime son regret de ce que la danse de dame Solane, comparée à ce qu'elle était naguère, apparaisse désormais « consister essentiellement à faire admirer son corps sculptural sous tous ses angles, jusqu'à l'inconvenance »;

Considérant que semblables appréciations, dont rien ne permet d'admettre qu'elles ne soient pas émises en toute loyauté et ne rendent pas sincèrement l'impression spontanée du critique, ne sauraient être regardées comme abusives, dans le compte rendu d'un spectacle de danses où l'élément physique et plastique tient nécessairement une place tout à fait prépondérante et s'offre au premier chef au jugement du spectateur;

Considérant que l'appelante ne saurait pas non plus devoir équitablement se voir reprocher de préférer, dans son article de *Combat* (1<sup>er</sup> juillet 1949), aux ballets dirigés par dame Solane, telles danses rurales africaines présentées dans le film *Paysans noirs*;

Considérant qu'il n'est au surplus que juste d'observer que si, à la fin de l'article en question, elle écrit: « chose remarquable, jamais les

paysans noirs du film n'offrent le spectacle d'une animalité déchaînée. On a l'impression au contraire d'une parfaite et constante discipline intérieure. Ce qui prouve que l'instinct à l'état de pureté peut quelquefois rejoindre l'art. On aimerait pouvoir en dire autant de toutes les œuvres étudiées », ces phrases — qui expriment d'ailleurs une idée fort banale — ont dans l'opposition antithétique qu'elles instituent entre l'art primitif et l'art évolué et savant, et peut-être plus ou moins adulteré, une portée qui dépasse de beaucoup le cas des danses de dame Solane (dont il a été question plus haut) et vise en général certaines formes de la danse moderne; qu'en particulier c'est, en fait, par un véritable abus d'interprétation qu'on a pu y voir porter contre dame Solane l'accusation d'« animalité déchaînée », le texte ne disant rien de semblable, car s'il nie un prédicat des danses noires, il n'en affecte nullement pour autant la danse moderne en général et celle de dame Solane en particulier;

Considérant que, par ailleurs, n'est point fondé le reproche adressé à l'appelante d'avoir, dans son article de *Combat*, rendu compte d'un spectacle qu'elle n'avait point vu, ce qui en effet eût été une grave faute professionnelle;

Considérant qu'elle n'a point commis cette faute; qu'en effet, après avoir, dès les premières lignes de son article, expliqué comment elle avait, dans des conditions d'ailleurs fort désobligeantes et discourtoises, été évincée de la représentation du ballet construit par dame Solane sur la Grande Passacaille de Foret, elle se borne exclusivement, dans son article, à parler du film *Paysans noirs* en le rapprochant des souvenirs que lui avaient laissés de précédents spectacles montés par Janine Solane et auxquels elle avait assisté;

Considérant, enfin, que le critique ayant non seulement le droit, mais le devoir de signaler dans l'œuvre dont il rend compte ce qui est original ou au contraire lui apparaît plus ou moins directement inspiré d'œuvres antérieures, on ne saurait faire grief à l'appelante d'avoir, dès juin 1946, relevé dans certains épisodes du ballet tiré de la *Symphonie pastorale* ce qu'elle appelle un « monstrueux plagiat des ballets de Jooss »; que si on peut regretter la vivacité de l'appréciation, toutefois celle-ci n'est-elle point fautive, et qu'on peut même ajouter qu'il en est ainsi surtout si l'on considère que l'opinion de l'appelante n'est nullement isolée, en l'occurrence, relativement à une imitation qui, d'après les documents de la cause, apparaît avoir déjà, à la même époque, été relevée non moins sévèrement par d'autres critiques, notamment par le regretté Léandre Vaillat qui, en juin 1946 précisément, blâmait dame Solane de s'être, dans les épisodes mêmes censurés par l'appelante, « servilement inspirée de Jooss » (*Carrefour* du 14 juin 1946), ce qui paraît n'avoir provoqué à l'époque aucune protestation de la part des intimés, qui ont d'ailleurs attendu trois ans pour se plaindre du jugement exprimé par d<sup>lle</sup> Ahragam elle-même;

Considérant, en définitive, qu'aucune faute ni abus de droit ne sont établis à la charge de l'appelante;

Considérant que l'intervention de l'Association des écrivains et critiques de la danse et de l'Union de la critique française, aux côtés de l'appelante, dans un litige où se trouvent au premier chef en jeu les droits et prérogatives de la critique et qui peut avoir, sur l'exercice de la profession dont ces groupements défendent les intérêts, une répercussion sensible, est non seulement recevable, mais encore tout à fait fondée dans le soutien qu'elle apporte à la thèse de l'appelante;

Sur la demande formée par d<sup>lle</sup> Ahragam contre Pfersdorff:

Considérant que cette demande se fonde sur le préjudice par elle éprouvé du fait d'une lettre, adressée le 1<sup>er</sup> juin 1949 par Pfersdorff, mari de dame Solane, à la suite de l'article ci-dessus visé, paru le même jour dans *Combat*, au rédacteur en chef de ce journal et au surplus communiquée par Pfersdorff lui-même en copie à l'Association des écrivains et critiques de la danse le 2 juin 1949; que dans cette lettre, qui n'est qu'une longue récrimination contre d<sup>lle</sup> Ahragam, Pfersdorff dénonçait les fautes professionnelles qu'il imputait à l'appelante, et notamment alléguait qu'elle aurait commis celle d'écrire l'article en question sur un ballet (La Grande Passacaille) qu'elle n'avait point vu; qu'il ajoutait qu'au surplus elle était coutumière du fait et l'accusait d'avoir déjà écrit les deux articles de *Cité Soir* et de la *Marseillaise*, ci-dessus visés, sans avoir assisté aux spectacles dont elle parlait;

Considérant qu'il importe peu que les conditions de publicité exigées par la loi du 29 juillet 1881 ne fussent pas réalisées en la cause présente,



dès la première instance, d<sup>lle</sup> Agram avait expressément fondé son action sur l'article 1382 du Code civil et s'en était expliquée de la façon la plus nette dans des conclusions, en date du 5 juin 1950, figurant aux qualités du jugement attaqué, et dénié avoir jamais entendu invoquer les dispositions sur la diffamation de la loi de 1881;

Considérant que c'est au regard de l'article 1382 que l'action doit être appréciée;

Or, considérant que la faute de Pfersdorff est certaine; que sa lettre, inspirée par une évidente volonté de nuire, n'avait d'autres fins que de desservir gravement l'appelante auprès de la direction du journal où elle écrivait et auprès de ses confrères en critique; que la faute était d'autant plus caractérisée qu'aucune preuve de nature à rendre même seulement vraisemblable l'accusation portée contre l'appelante d'avoir rendu compte de spectacles qu'elle n'avait pas vus n'était apportée par Pfersdorff dans sa lettre, ni ne l'a, du reste, été depuis, en ce qui concerne les deux articles de *Cité Soir* de juin 1946 et de la *Marseillaise* de janvier 1947, et qu'en ce qui regarde l'article publié dans *Combat* le 1<sup>er</sup> juin 1949, il résulte des motifs ci-dessus déduits que le reproche est sans fondement; que la malveillance, aggravée de mauvaise foi, est manifeste;

Considérant, toutefois, que le préjudice, d'ailleurs réel, subi par l'appelante du fait de la manœuvre en question est resté purement moral et n'a en définitive pas été grave, les destinataires de la lettre de Pfersdorff ayant écarté et méprisé ses imputations calomnieuses; qu'il suffira pour sa réparation d'accorder une indemnité de principe à l'appelante, laquelle déclare d'ailleurs renoncer à sa demande d'insertion dans la presse;

Considérant que l'intervention au litige des deux associations professionnelles est ici encore recevable et fondée, s'agissant au premier chef de la défense des droits de la critique contre des manœuvres portant atteinte au libre exercice d'une profession qui deviendrait impossible si des errements aussi répréhensibles devaient s'instaurer;

Considérant qu'aucune raison juridique ne justifie la demande de solidarité dans la condamnation aux dépens;

Par ces motifs,

Joignant les causes et statuant par un seul arrêt:

Dit d<sup>lle</sup> Agram recevable en ses appels des trois jugements entrepris;

Dit également recevables l'Association des écrivains et critiques de la danse et l'Union de la critique française en leurs interventions;

Au fond, dit d<sup>lle</sup> Agram bien fondée en ses appels, sauf en ce qui concerne le montant des dommages-intérêts par elle demandés contre Pfersdorff;

Dit les deux associations ci-dessus visées également bien fondées en leurs interventions;

Infirmes les trois jugements entrepris;

Déboute dame Solane, épouse Pfersdorff, et l'Association Janine Solane de toutes leurs demandes contre d<sup>lle</sup> Agram;

Condamne Pfersdorff à verser à d<sup>lle</sup> Agram 1 fr. de dommages-intérêts en réparation du préjudice à elle causé par la faute par lui commise...

## II

Film de dessins animés. Communauté d'intérêts qui n'existe pas, au même degré, entre les collaborateurs des autres genres de films. Collaborateurs (animateurs et décorateurs) faisant partie du groupe des créateurs. Droit moral inaliénable de l'auteur du scénario et des dialogues, droit limité par ceux desdits collaborateurs. Atteinte audit droit moral. Séquestre (non). Saisie partielle (oui).

(Paris, Cour d'appel, 31 janvier 1953. — Sarrut et Société *Les Géméaux* c. Jacques Prévert, Paul Grimault et autres)<sup>1)</sup>

La Cour,

Statuant sur l'appel interjeté par Sarrut, pris tant en son nom personnel que comme Président Directeur de la Société anonyme *Les Géméaux*, des deux ordonnances de M. le Président du Tribunal civil de la Seine en date du 6 septembre 1952, qui ont nommé M. L'Herbier,

expert, et nommé M. Decaux séquestre des copies du film de dessins animés *La Bergère et le Ramoneur*;

Considérant que le sieur Vausseur, le Crédit National, la Banque française du Commerce extérieur, MM. Rose, Moreau, Genestre, Dubrisay, Duclent, Juillet, Saufnai, Fieve, Watrin, Sagui, Aurange, Granger, Alliguet, Lacan, M<sup>me</sup> Helbig, M<sup>me</sup> Reboul, M. Jacquemot, MM. Outcharoff, Loge, Rannaud, Dupont, Ruiz, Leroux, Lecotte, Le Trésor Public, déclarent intervenir à l'instance;

Considérant que leur intervention est recevable;

Considérant qu'il y a lieu de joindre les causes et de statuer par un seul arrêt;

Considérant que la Cour d'appel, saisie d'appels d'ordonnances de référé de M. le Président du Tribunal de la Seine, n'a pas à examiner les conventions qui lient les parties; qu'elle n'a pas non plus à connaître de leur exécution ou de leur violation; qu'elle n'a pas non plus à dire si les experts commis ont justement apprécié les éléments de la cause, si leur activité a été facilitée ou au contraire entravée par les parties;

Considérant que la Cour d'appel doit seulement examiner si les moyens envisagés par le juge du premier degré, et spécialement la mesure de séquestre des copies du film, sont les plus appropriés pour sauvegarder les droits des parties en cause, en tenant compte des éléments de droit qui s'y rencontrent;

Considérant qu'il résulte des éléments de la cause et des conventions intervenues que Prévert et Grimault sont les auteurs du scénario, des dialogues, du découpage littéraire et technique du film *La Bergère et le Ramoneur*, film exécuté et conçu comme un dessin animé;

Considérant que l'on déduit de cette constatation que MM. Prévert et Grimault possèdent en tant qu'auteurs un droit moral inaliénable; qu'il est admis par une jurisprudence désormais constante que ce droit moral survit aux cessions qui ont pu intervenir; qu'il doit être protégé au même titre que le droit moral de l'écrivain, du peintre, du sculpteur et de l'auteur d'un film muet ou parlant;

Mais considérant que le fait qu'il s'agit d'un dessin animé crée une situation particulière; qu'en effet, par suite de la complexité de l'œuvre, qui, dans l'espèce, ne comporte pas moins de 150 000 dessins et 150 000 photographies, la réalisation d'un tel film exige un personnel nombreux;

Considérant que, sans doute, on ne saurait donner la qualité d'auteurs à de simples exécutants; mais qu'on rencontre dans un film de dessins animés certains animateurs et certains décorateurs, qui sont définis au contrat collectif spécial rédigé le 4 juin 1947 comme appartenant au groupe de création qui est nettement distinct du groupe d'exécution;

Considérant que, dans un film de dessins animés, il existe donc une communauté d'intérêts qui manque, on existe à un degré moindre, dans les autres genres de films;

Considérant qu'on doit également tenir compte des importantes contributions financières qui ont motivé, dans l'instance soumise à la Cour d'appel, plusieurs interventions;

Considérant que, pour ces raisons, à la différence du peintre, du sculpteur, de l'écrivain, les auteurs d'un film de dessins animés rencontrent devant eux des droits de collaborateurs, sans doute plus modestes, qu'on ne saurait cependant méconnaître;

Considérant que le droit moral des auteurs d'un film, incontestable, inaliénable, et auquel un grand respect est dû, trouve cependant sa limitation dans le droit de ceux qui ont formé équipe avec eux et sans lesquels leur œuvre serait vaine;

Considérant que ces éléments doivent guider la Cour dans l'examen des moyens juridiques qui sont le plus propre à préserver les droits de chacun;

Considérant que la mesure de séquestre ordonnée par les premiers juges risquerait d'anéantir cette œuvre collective qu'est un film de dessins animés; que la protection du droit moral des auteurs, justifiée dans son principe, aboutirait, telle qu'elle est réclamée par ceux-ci, à l'anéantissement du droit même qu'ils veulent protéger;

Considérant qu'il convient de rechercher une mesure de protection du droit moral des auteurs, plus souple et s'adaptant mieux aux nécessités de la pratique;

Considérant que la saisie-recettes, s'apparentant à celle qui résulte des termes du décret des 19 juillet et 6 août 1791, paraît mieux répondre aux préoccupations qui résultent du litige en cours;

<sup>1)</sup> Cf. *Droit d'Auteur*, 1953, p. 133, col. 2.

Considérant cependant qu'une telle saisie ne saurait porter sur le total des recettes, puisqu'elle s'identifierait alors à la mesure de séquestre et que, de plus, elle serait inopérante, puisque l'exploitation d'un film dont les bénéfices seraient bloqués s'avérerait rapidement impossible;

Considérant que la Cour possède les éléments suffisants pour ordonner la saisie des recettes du film *La Bergère et le Ramoneur* jusqu'à concurrence du tiers au profit de qui il appartiendra, et jusqu'à la décision des juges du fond;

Considérant qu'il y a lieu à la nomination d'un administrateur judiciaire, M. Decaux, pour contrôler cette saisie et bloquer les fonds ainsi recueillis;

*Par ces motifs,*

Joint les causes et, statuant par un seul arrêt, reçoit Sarrut en son appel;

Infirmes les ordonnances de M. le Président du Tribunal de la Seine; ordonne la mainlevée du séquestre touchant les copies du film *La Bergère et le Ramoneur*;

Ordonne la saisie des recettes dudit film jusqu'à concurrence du tiers, au profit de qui il appartiendra et jusqu'à la décision des juges du fond;

Nomme Decaux, administrateur judiciaire, pour contrôler cette saisie et bloquer les fonds ainsi recueillis;

Déclare le sieur Vasseur, le Crédit National, la Banque française du Commerce extérieur, MM. Rose, Moreau, Genestre, Dubrisay, Duclent, Juillet, Sanfnaï, Fiève, Watrin, Sagni, Aurange, Granger, Alliguet, Lacan, M<sup>me</sup> Helbig, M<sup>me</sup> Reboul, MM. Jacquemot, Outcharoff, Loge, Rannaud, Dupont, Ruiz, Leroux, Lecotte, le Trésor Public, intervenants, recevables en leur intervention;

Déclare les parties mal fondées en le surplus de leurs demandes, fins et conclusions, les en déboute;

Fait masse des dépens qui seront supportés par moitié par l'appelant et moitié par les intimés.

## Bibliographie

### OUVRAGES NOUVEAUX

**La Propriété littéraire et artistique**, par Henri Desbois, Professeur à la Faculté de droit de Grenoble, Chargé de cours à la Faculté de droit de Paris. Un volume de 206 pages, 11 × 16 cm. Librairie Armand Colin, Paris, 1953.

*Encore plus de lumière!* Le souhait ultime de Goethe n'est-il pas aussi, très souvent, celui de nos contemporains? Par fausse habileté, paresse ou débilité d'esprit, quelques-uns ne contribuent-ils pas à introduire obscurité et confusion dans de nombreux domaines, et même dans celui du droit d'auteur, où pourtant d'excellents juristes ont projeté de vives lumières? Il semble qu'il faille raviver le flambeau assez fréquemment pour ne point le voir pâlir; et nous devons être reconnaissants au Professeur Desbois de l'avoir fait avec un égal bonheur, soit qu'en 1950 il nous ait donné son magistral et classique traité sur le droit d'auteur<sup>1</sup>), soit que, récemment encore, il ait publié, sur le même sujet, un livre concis mais lourd d'une substance aussi riche qu'aisément assimilable.

Malgré sa brièveté, ce livre n'est pas du tout ce qu'on serait tenté d'appeler — en se servant d'un terme plutôt malheureux, encore que fort usité — un ouvrage de « vulgarisation ». Il est clair que M. Desbois se fait de la science comme de l'art du juriste une idée trop haute et que ses exigences intellectuelles sont trop grandes pour qu'il consente à abaisser ses exposés afin de les rendre plus accessibles au public moyen. Grâce à la netteté et à la pénétration de sa pensée, à l'élégance et à l'attrait d'un style toujours bien adapté à son objet, notre auteur réussit au contraire à élever jusqu'à son niveau le lecteur de bonne volonté, sans que celui-ci trouve pénible l'effort qu'il lui faut faire pour se hausser. A notre époque mécanisée, où se perd trop souvent le goût des œuvres

faites à la mesure de l'individu, M. Desbois doit être félicité de maintenir les plus belles traditions humaines du professorat: il ne lui suffit pas d'exposer clairement et scrupuleusement son savoir, il dit aussi tout ce qu'il faut pour guider les esprits — que ceux-ci soient déjà préparés ou non à recevoir son enseignement — dans un domaine qu'il a exploré à fond; il y suit une route royale, si bien tracée qu'elle donne accès, sans efforts superflus, aux richesses essentielles; notre auteur va même jusqu'à dire ce qui est nécessaire pour remettre sur le bon chemin ceux qui, ayant déjà entrepris le voyage, se sont fourvoyés. Qu'il l'ait voulu ou non, M. Desbois a réussi là un bien généreux apostolat: il n'est guère moins charitable de cultiver les intelligences que de sauver les âmes...

Nous n'essayerons pas d'analyser un ouvrage qui, sous un volume très restreint, contient tant de substance. Nous nous bornerons à dire que ce livre traite des sujets les plus importants qu'un esprit cultivé se doit de connaître sur le droit d'auteur et sur ce qu'on appelle les « droits voisins » (aspects français ainsi qu'internationaux); au demeurant, nous mettrons sous les yeux du lecteur quelques lignes typiques de l'ouvrage: on y verra l'art consommé avec quoi notre auteur précise, d'un trait sûr, certaines notions fondamentales.

Par exemple, sur la question si délicate et si controversée du droit au respect de l'œuvre, M. Desbois nous dit notamment (p. 114): « Le droit moral, d'essence individualiste, n'est pas destiné à assurer la réputation de l'auteur *malgré lui* et à améliorer la qualité de ses œuvres contre sa volonté: il a pour seule fonction de protéger l'intégrité de l'œuvre. Le Tribunal civil de la Seine a donné, les 6 et 7 avril 1949, l'appui de son autorité à la conception, traditionnelle et authentique, du droit au respect, orienté vers l'intérêt des créateurs, non vers celui du public, en déclarant les demandeurs „seuls juges des atteintes portées à leurs droits... de l'étendue et de la gravité des atteintes, et de l'opportunité de saisir les tribunaux pour demander réparation du préjudice qu'ils estiment avoir subi". — Mais, dira-t-on, l'éditeur, ou l'entrepreneur de spectacles a la ressource d'obtenir une renonciation de la part des auteurs, afin d'apporter telles retouches qui lui paraîtraient opportunes. Ce serait là, de nouveau, commettre un contre-sens sur la nature et l'autorité du droit moral. Comme l'intégrité corporelle ou la réputation et l'honneur, la personnalité intellectuelle et morale est hors du commerce. De même que pour les violences physiques ou les injures, les auteurs ne peuvent renoncer aux réparations adéquates qu'en connaissance de cause, *non à l'avance et en blanc*. Il leur est loisible d'agréer les retouches apportées par les exploitants, mais ils prendraient un engagement illicite, contraire aux droits de la personnalité, en donnant toute liberté d'action à leurs co-contractants. — C'est dans le cadre des contrats d'adaptation que les exploitants reçoivent une faculté d'initiative, que les auteurs seraient mal venus à dénier et à critiquer. »

A propos de la question si actuelle des « droits voisins », M. Desbois note (p. 153) qu'à son avis, « en logique comme en équité », la situation juridique des artistes interprètes ou exécutants — comparée à celle des auteurs d'une part et à celle des fabricants de disques ou des radiodiffuseurs d'autre part — pourrait être la suivante: « L'interprète exerce un droit exclusif sur son rôle, sur son interprétation, et l'auteur sur l'œuvre elle-même. Pour combiner et concilier leurs prérogatives respectives, le juriste doit faire appel au *statut de l'adaptation*: tant que l'œuvre interprétée ne sera pas tombée dans le domaine public, la reproduction ou la communication au public de l'interprétation requerra un double consentement, celui de l'auteur et celui de l'interprète. Mais, lorsque l'œuvre cessera d'être investie du monopole, l'interprète, ou ses ayants droit, conserveront le droit exclusif, inhérent à l'interprétation, tant que ne sera pas révolu le délai de cinquante ans, consécutif à la mort de l'artiste ou de l'exécutant. Ainsi, s'il est vrai de dire que les artistes sont les *auxiliaires* de la création artistique ou musicale en ce qu'ils achèvent le destin des œuvres destinées à l'exécution publique, ils sont les créateurs, les auteurs d'une contribution personnelle au sens juridique du mot. Le même langage ne peut être tenu à l'égard des entreprises d'enregistrements phonographiques ou de radiodiffusion. »

Mieux que de longs commentaires, ces deux citations montrent le profit que diverses classes de lecteurs pourront tirer de l'ouvrage: sans doute, il est d'abord d'initiation; mais sa lecture sera aussi bien utile à ceux qui connaissent le sujet; elle les invitera à faire, sur le plan scientifique, un véritable examen de conscience, et les conduira peut-être à reviser les opinions qu'ils auraient trop hâtivement adoptées. M. V.

<sup>1</sup>) *Le droit d'auteur (Droit français, Convention de Berne révisée)*. Librairie Dalloz, Paris.