

I.

S.d.N. - U.D.P. - 1932.

Etudes X : Droits intellectuels:

Adaptation d'oeuvres musicales
aux instruments mécaniques.

Doc. 1.

S o c i é t é d e s N a t i o n s

INSTITUT INTERNATIONAL DE ROME POUR L'UNIFICATION DU DROIT PRIVE

O B S E R V A T I O N S

CONCERNANT L'INTERPRETATION DE L'ART. 13 DE LA CONVENTION DE BERNE
POUR LA PROTECTION DES OEUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES.

=====

O B S E R V A T I O N S

CONCERNANT L'INTERPRETATION DE L'ART. 13 DE LA CONVENTION DE BERNE
POUR LA PROTECTION DES OEUVRES LITTERAIRES ET ARTISTIQUES.

=====

Les questions relatives à l'art. 13 de la Convention de Berne, sur lesquelles notre Institut est appelé à se prononcer, sont de trois catégories: elles concernent en premier lieu l'interprétation des mots "adaptation des oeuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement"; en second lieu la définition des mots "exécution publique"; en troisième lieu enfin le régime de licence obligatoire.

1.- Le premier problème qui, en raison de son importance intrinsèque, mérite une considération spéciale, comporte à son tour une double question: l'une relative à la signification du terme "oeuvres musicales", l'autre relative à l'expression "adaptation des oeuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement".

a) Quelles sont les oeuvres qui peuvent être comprises sous la dénomination d' "oeuvres musicales"?

Cette expression a donné lieu à des opinions différentes. Selon l'art. 13 de la C.B., il faut suivant nous entendre par oeuvres musicales toutes les oeuvres et rien que les oeuvres composées par notation musicale. Toutes les oeuvres qui ne trouvent pas dans le langage musical leur expression originale, sont donc exclues du terme susdit. On peut admettre toutefois que les paroles qui accompagnent la musique, si elles sont écrites dans ce seul but, deviennent ainsi partie intégrante de l'ensemble musical, et qu'elles soient considérées comme un élément accessoire, sujet aux dispositions de l'art.13.

Cette interprétation est appuyée par la circonstance que plusieurs pays, se prévalant de la faculté que l'art. 13 leur conférait, ont institué chez eux le régime de la licence obligatoire, et soumis alors à ce régime les paroles unies à la musique de manière à former avec elle un seul ensemble (voir Grande Bretagne, Copyright Act 1911, Sect. 19 (2); Autriche, Loi du 13 Juillet 1920, art. 31; Suisse, Loi du 7 décembre 1922; Canada, Copyright Act 1911, Sect. 18).

Cependant, il est clair que les mots qui n'ont pas été écrits originellement pour accompagner un texte musical, et qui constituent une oeuvre littéraire aux termes de la Convention, jouissent de la protection normale de l'art. 2 de la C.B.

b) La seconde question est bien plus complexe: il s'agit de savoir si l'expression "adaptation des oeuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement" comprend, outre l'adaptation aux disques phonographiques ou autres, la reproduction d'oeuvres musicales dans les films sonores.

Il s'agit d'établir si cette dernière reproduction doit être considérée comme une adaptation d'oeuvres musicales à des instruments mécaniques, jouissant de la protection exceptionnelle prévue par l'art. 13 (qui donne faculté aux Etats de l'Union de déroger par des mesures législatives spéciales à la protection absolue concédée par la Convention) ou si elle jouit, comme oeuvre cinématographique, de la protection accordée par l'art. 14, ou enfin si elle doit être considérée comme une oeuvre originale jouissant de la protection générale de l'art. 2.

Le problème a été étudié surtout en Allemagne où, du fait que le régime de licence obligatoire y est en vigueur, la question de savoir si le film sonore devait ou non rentrer dans la catégorie des oeuvres visées au § 22 Lit. U.G. 4 présentait un intérêt pratique considérable. Ce problème a donné lieu à de nombreuses théories.

a) - Une première théorie (1) soutient que les dispositions de l'art. 13 ne peuvent pas s'appliquer au film sonore, étant donné le caractère particulier des moyens employés pour la prise du film même; à cette théorie s'oppose toutefois une objection préliminaire qui l'exclut sans qu'il y ait même besoin d'en discuter le fond.

En effet, pour démontrer la profonde différence existant entre le procédé employé pour la préparation du film sonore et celui employé pour la préparation des disques, cette théorie laisse de côté tous les types de films sonores qui, au lieu de se servir des procédés de reprise photoélectrique ou électro-magnétique (système Stille), obtiennent la sonorisation moyennant des disques sonorisés. Or il est évident que l'on ne peut pas défendre une théorie qui, même si elle pouvait être accueillie du point de vue technique (2), conduirait à une distinction entre les différents films, lesquels seraient soumis à des régimes juridiques différents suivant les procédés employés pour les préparer. De ce que la fonction économique et sociale du film sonore est toujours la même quel que soit le procédé technique employé, il s'ensuit que le régime juridique aussi doit en être toujours le même.

b) - Une autre théorie, soutenue par M. Elster (3), peut, à la différence de la théorie précédente, résoudre le problème de tout film sonore; cette thèse considère en effet qu'un élément essentiel pour l'existence du film sonore est le synchronisme qui se réalise dans la contemporanéité de la prise et de l'exécution soit visuelle soit acoustique. Cette circonstance doit, selon M. Elster, déterminer

(1) W. Goldbaum in Gama-Nachrichten, U. 19 du 25-1-29; id. Kommentar zur R.B.U., p. 74 et ss.; id. Tonfilmrecht Berlin 1929.

(2) Pour la réfutation technique de cette théorie voir R. Calm-Speyer, Ueber die urheberrechtliche Natur des Tonfilms, in gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrechte, 1929, I, p. 543 et suiv.

(3) Ufita, 2, p. 259 et suiv.; 3, p. 380 et suiv..

la réglementation juridique du film sonore, qui restera ainsi soumis dans son ensemble à un seul régime juridique: et puisque autant la prise que l'exécution s'effectuent moyennant les films (filmisches Verfahren), ce régime serait précisément celui du cinéma.

Tout en adoptant l'avis de M. Elster que le synchronisme de la prise et de l'exécution, ou au moins de cette dernière, est un élément indispensable pour l'existence d'un film sonore (Tonbild), nous ne croyons pas que les parties sonore et visuelle du film doivent nécessairement être soumises au même régime juridique que le film muet. On peut observer en effet que, s'il est vrai que le synchronisme est un élément essentiel pour l'existence d'un film sonore, ce même élément se retrouve aussi dans d'autres genres de représentations, au sujet desquelles on a toujours admis que partie sonore et partie visuelle devraient être soumises à deux régimes différents(1). Il s'ensuit de là que cet élément ne peut pas être considéré comme élément différentiel entre le film sonore et les autres genres de représentations artistiques.

Au surplus la question étant ainsi posée, on ne comprend pas pourquoi on devrait adopter le régime du film plutôt qu'un autre. Puisque la théorie de M. Elster fait abstraction du système employé pour la prise de la partie sonore du film et que par conséquent sa théorie doit valoir pour tout système de sonorisation, il est particulièrement difficile de comprendre la part de "film" (Filmisches) qu'il y a dans la prise et dans l'exécution, quand la sonorisation est obtenue moyennant des disques synchronisés.

Ainsi, cette théorie non plus, ne paraît pas acceptable.

(1) voir Calm Speyer, op. cit.

c) - Tandis que les deux théories examinées recherchent le régime applicable au film sonore en faisant appel à des considérations essentiellement techniques, d'autres théories tentent de mettre en relation la réglementation du film sonore avec les caractères économiques et sociaux du film même. Ainsi d'après M. Blum (1), la partie sonorisée du film se distinguerait substantiellement des autres adaptations d'oeuvres musicales à des instruments mécaniques (et surtout à des disques phonographiques), à la fois parce qu'elle est conçue et effectuée expressément pour être exécutée en public (tandis que le disque phonographique a pour but essentiel d'être tourné dans le cercle de famille et que seulement de façon secondaire il peut être considéré comme objet d'exécution publique), et parce que le film sonore est généralement exploité sous la forme usuelle du louage, tandis que le disque est d'habitude objet de vente. Puisque ce sont là des caractères essentiels du film sonore, il y aurait lieu de le distinguer des autres adaptations mécaniques d'oeuvres musicales et de le soumettre au régime juridique des oeuvres cinématographiques, dont il partage la fonction économique et sociale.

Cette théorie renferme sans doute un élément de vérité (nous croyons en effet qu'elle peut être prise en considération en cas de réforme de la Convention), mais elle ne peut s'appuyer sur aucun argument tiré du droit positif. L'affinité de fonction économique et sociale peut certainement être une raison pour soumettre un objet déterminé au régime juridique propre d'un autre objet, mais naturellement cela ne peut pas se faire sur le terrain de l'interprétation du droit positif, si la lettre de la loi s'y oppose. La théorie ici rapportée est acceptable de jure condendo, mais non de lege lata, et elle ne peut être accueillie que comme telle.

(1) Tonfilm und Schallplatte, in "G.R.M." 1930, p. 141 et suiv.; id., Tonfilm Replik, in "R.G.M.", p. 504 et suiv.

d) - Les observations faites au cours de l'exposition des théories ci-dessus mentionnées nous conduisent à déterminer quelques principes généraux, qui peuvent nous guider dans la solution de notre problème.

Premièrement, le régime auquel doivent être soumis les films sonores doit être toujours le même, sans égard au système technique employé pour les prendre.

En second lieu, le synchronisme n'est pas un élément différentiel propre seulement au film sonore (Tonbild).

En dernier lieu, le régime propre du film sonore (Tonfilm) doit être déterminé par les dispositions de la Convention, et ne doit pas être celui qui apparaît le plus opportun suivant des considérations étrangères au rôle de la doctrine, conçue comme devant étudier un droit positif déterminé.

On peut conclure de là qu'il est absolument impossible de douter que la partie sonorisée du film a le but de reproduire mécaniquement une oeuvre musicale ou un ensemble d'oeuvres musicales.

L'opinion contraire soutenue par M. Goldbaum a été complètement réfutée par MM. Cahn-Speyer (1) et Caro (2).

On a observé avec raison (3) que ce n'est pas l'élément "mécanique" qui peut suffire à faire rentrer une reproduction dans le domaine de l'art. 13 ou celui de l'art. 14; car les films visifs sont aussi le résultat d'une adaptation mécanique. Il faut donc rechercher le critérium non pas dans le procédé technique employé, mais dans le but visé par les adaptations visées par les arts. 13 et 14. Or il est certain que tandis que le but des adaptations visées par l'art. 13 est

(1) op. cit.

(2) in "Arch. für Urheber-, Film-und Theaterrecht", 1930 p. 111 et suiv.

(3) Cahn-Speyer, op. cit.

la reproduction mécanique des sons, celui des adaptations visées par l'art. 14 est la reproduction mécanique des images. Ayant donc posé le problème dans ces termes, il est évident qu'on doit le résoudre en faisant rentrer la partie sonorisée du film dans le champ d'application de l'art. 13, puisque son but est précisément celui de reproduire mécaniquement des oeuvres musicales.

Il nous semble que toutes ces constatations suffiraient à faire accueillir notre thèse; mais celle-ci a été critiquée aussi d'un autre point de vue. On a dit (ce qui, du reste, est vrai) que l'art. 13 représente dans l'économie de la Convention une disposition de caractère exceptionnel (1) et que, comme telle, son interprétation doit être restrictive. On peut pourtant répondre à cette objection. Le caractère exceptionnel d'une règle juridique interdit, sans doute, son extension par analogie et son application aux cas qui, tout en présentant une affinité (juridique) avec les cas visés par la règle elle-même, ne rentrent pas directement dans son domaine; mais le caractère exceptionnel d'une règle n'empêche pas qu'on y soumette les cas qui, tout en ne rentrant pas dans la lettre de la disposition même, rentrent dans son esprit.

Mais cela, naturellement, est dit ad abundantiam, car, dans le cas qui nous intéresse, le texte même de l'art. 13, "adaptation d'oeuvres musicales à des instruments servant à les reproduire mécaniquement", comprend déjà par lui-même de manière directe et formelle toute espèce de reproduction mécanique d'oeuvres musicales, et par là aussi le film sonore, qui constitue seulement un type particulier d'adaptation à des instruments mécaniques.

(1) Voir les rapports du groupe italien au Congrès de Budapest de l'Association littéraire et artistique internationale, dans "Studi di diritto industriale", (1930), p. 70 et suiv.

La thèse contraire, admettant que l'art. 13 se rapporte seulement à l'adaptation aux disques ou à des instruments analogues, se fonde sur une conception aujourd'hui tout-à-fait abandonnée de l'interprétation des règles juridiques. La volonté contenue dans une règle juridique n'est pas celle qu'avaient les compilateurs matériels de l'acte même, mais celle qui s'est concrétisée dans la règle (1); il n'est donc pas juste d'alléguer l'argument que, au moment où a été rédigé l'art. 13, on ne connaissait que les formes sus-mentionnées d'adaptation mécanique: lorsqu'une règle juridique a été établie, on peut très bien faire rentrer dans son domaine des cas que n'imaginait même pas celui qui a formulé la règle.

S'il paraît donc évident que la solution que l'on vient d'exposer peut seule être accueillie lorsqu'il s'agit d'interpréter la Convention, il ne s'ensuit pas de là que la réglementation actuelle ne mérite pas d'être modifiée.

Ainsi qu'on l'a déjà remarqué plus haut, la fonction économique et sociale du film sonore est sans doute bien plus semblable à celle du film muet qu'à celle des disques phonographiques.

En cas de révision donc il y aurait lieu de prendre sérieusement en considération les arguments exposés par M. Blum qui de lege forenda acquièrent toute l'importance qu'on n'a pas pu leur reconnaître pour l'interprétation du droit positif.

Nous estimons en conséquence qu'au cas où l'on devrait procéder à une révision de la Convention de Berne il serait certainement désirable de soumettre le film sonore à la même réglementation juridique que le film muet.

(1) Voir Kohler, Lehrbuch des Bürgerlichen Rechts, Berlin, 1904, I, p. 122; De Ruggiero - Istituzioni di diritto civile, (5ème édit.) Messina, I, p. 129 et suiv.; Simoncelli - Istituzioni di diritto privato italiano, Roma, 1929, p. 79.

II.- Le second problème dont nous devons maintenant nous occuper est la signification à donner à l'expression "exécution publique".

Les différences profondes d'interprétation que l'on rencontre à cet égard dans la doctrine et dans la jurisprudence, dérivent du fait que l'art. 13, tout en concédant à l'auteur d'oeuvres musicales le droit d'en autoriser l'adaptation aux instruments mécaniques ainsi que celui d'autoriser l'exécution publique des oeuvres adaptées, n'énonce pas les conditions d'où dérive le caractère "public" d'une exécution.

Les théories formulées sur l'interprétation de ladite expression ont adopté tour à tour comme éléments caractéristiques de l'exécution publique: le lieu où l'exécution est réalisée, les personnes assistant à l'audition, enfin l'existence d'un but lucratif de la part du promoteur de l'exécution.

Pour une analyse correcte de l'expression employée par l'art. 13 il est d'abord nécessaire de remarquer que tout ce qui a été édicté à ce sujet par les lois intérieures des différents Etats de l'Union n'a qu'une valeur tout à fait secondaire et purement indicative pour la solution de notre question.

En effet, s'il est de principe, pour l'interprétation du droit interne que l'Etat doit être réputé avoir accompli pleinement ses obligations internationales, rien n'empêche de penser que l'Etat, en édictant ses propres lois, ait pu accorder dans sa propre législation plus qu'il n'était tenu d'accorder en vertu du droit international.

Par conséquent, notre question doit être résolue selon le texte même de la Convention. Mais, ainsi qu'on l'a dit plus haut, l'art. 13 n'offre aucun argument de texte pour l'interprétation des mots "exécution publique". Il faut aussi ajouter que l'art. 11, qui parle également de représentation publique et d'exécution publique à un autre propos, ne peut nous offrir aucun argument en faveur de l'une ou de l'autre théorie indiquées plus haut.

Quelle est donc la signification de ces mots selon la Convention?

A notre avis la situation est dans ce cas tout à fait semblable à celle des autres conventions qui, ayant pour but de coordonner la législation intérieure des différents Etats, imposent à ceux-ci de modifier leurs législations pour réaliser entre eux, dans certaines matières, une uniformité de principes ou une connexion de fonctionnement.

Il est universellement admis que lorsque ces Conventions, en employant des termes propres au droit interne des différents Etats, ne déterminent pas elles mêmes la signification précise de ces termes, on doit présumer que les Etats contractants ont entendu donner à ces termes le sens qui leur est attribué par la législation intérieure de chacun d'eux: ainsi, par exemple, lorsque dans un traité on parle de "résidence" ou de "domicile" sans ajouter aucune définition précise, il est évident que chaque Etat sera libre de donner à ces expressions la signification particulière que les mots "résidence" ou "domicile" ont dans sa propre législation (1).

L'identité du cas qui nous occupe avec ceux que nous venons de considérer n'a aucun besoin d'être démontrée; il en résulte, à notre avis, que l'expression "exécution publique", employée à l'art. 13 de la Convention de Berne, doit être entendue dans le sens que "chaque Etat sera internationalement libre d'adopter cette expression avec la signification qui lui est attribuée par sa législation interne".

Cela d'ailleurs est pleinement confirmé par la pratique des Etats qui ont adopté, pour déterminer l'élément caractéristique de l'exécution publique, tantôt l'une tantôt l'autre des théories ci-dessus mentionnées sans que les autres Etats de l'Union aient pu voir dans ce fait une atteinte à la Convention.

(1) Cf. Perassi, *Lezioni di diritto internazionale*, Rome, 1930, P. II.

On peut ainsi rappeler que, sur la base de l'interprétation extensive donnée par la jurisprudence à la loi du 13/19 janvier 1791, en France on a adopté comme élément décisif le caractère public du lieu où l'exécution est réalisée; on considère par exemple comme publique l'exécution de disques dans un cinéma (Trib. civ. Colmar 21 juin 1930, Gazette du Palais 27 février 1931), dans les stands d'une exposition (Trib. Comm. Seine 25 juin 1930 Dr. d'auteur, 1931, 93), dans une salle de bal public (Trib. civ. Clermont 10 déc. 1930, Gazette du Palais, 18 février 1931), et même dans une église (Trib. civ. Nantes 14 mars 1930, Gazette du Palais 12 avril 1930).

En Italie l'art. 10 de la loi du 7 Novembre 1925 a adopté comme élément décisif de la publicité de l'exécution les personnes assistant à l'audition; il considère comme publique toute exécution réalisée hors du cercle habituel d'une famille, d'un pensionnat, d'une école (les limites de cette conception ne sont pourtant pas tout à fait sûres) (voir Cass. crim. 12 janvier 1931 - Foro italiano 1931 col. 288 Cour de Venise, sept. 1931 - Diritto d'autore 1931, page 491).

En Allemagne enfin, le § 27 de la loi du 22 mai 1920 considère comme élément principal l'intention de lucre. Aucune autorisation n'est requise de l'auteur pour les exécutions organisées dans un but charitable ou à l'occasion de fêtes populaires. L'élément du lucre est complété par la considération des assistants car l'exécution pourra se faire sans le consentement de l'auteur si elle a lieu dans un cercle, dans une société ou dans une famille en présence des membres respectifs de ces groupements (1).

(1) La loi anglaise (Act. 16 décembre 1911) et la jurisprudence qui en est dérivée ne paraissent pas adopter comme élément décisif celui du lucre, mais considèrent plutôt la qualité du public devant lequel l'exécution a lieu. Une différence est faite selon que ce public appartient ou n'appartient pas au cercle familial et domestique de celui qui a organisé l'exécution.
(v. Copinger, "On the Law of Copyright" p. 149 et 150).

Mais, si à notre avis, l'interprétation du droit en vigueur ne donne lieu à aucun doute, on ne doit pas voir dans ce fait une raison pour admettre que la situation actuelle de la Convention soit tout à fait satisfaisante.

En effet, la possibilité laissée aux Etats d'adopter des principes différents pour déterminer la publicité de l'exécution implique des conséquences fâcheuses. Il est donc naturel que dans une révision de la Convention on tente d'introduire une définition du concept d'exécution publique qui puisse être adoptée uniformément par toutes les législations internes. A notre avis, la théorie préférable parmi celles que nous venons d'exposer, est celle qui envisage comme élément décisif le but de lucre direct ou indirect de celui qui organise l'exécution.

Il nous semble, en effet, que cette théorie est la plus conforme à l'esprit de la Convention qui tend à concilier la protection de l'intérêt moral et patrimonial de l'auteur avec la protection de l'intérêt social. Que tel soit le but visé par la protection du droit d'auteur est ce qui ressort de la limitation contenue dans l'art. 7 de la convention relativement à la durée de la protection même, limitation dans le temps qui a sa raison exclusive dans les égards dûs aux intérêts généraux.

Pour ce qui concerne plus directement notre problème nous croyons pouvoir affirmer que, tandis qu'il est conforme à l'esprit de la Convention que dans les cas où l'exploitation de l'oeuvre de l'auteur devient une source directe ou indirecte de lucre individuel l'auteur soit admis à jouir du profit pécuniaire qui peut dériver de sa création intellectuelle, il n'est pas également justifié qu'une récompense soit accordée à l'auteur si l'exécution de son oeuvre, au lieu de satisfaire des intérêts étroitement individuels, est organisée dans un but de caractère social et humanitaire.

Du reste, le but directe ou indirect de lucre présente, d'autre part, l'avantage d'une application facile, puisque en dehors des cas où le but de lucre est direct (billets d'entrée dans une salle de bal, etc.), on peut facilement découvrir quand existe une intention indirecte de profit, ainsi dans le cas où l'exécution des oeuvres musicales est destinée à attirer le public dans un local de vente, dans une exposition, etc.

III.- La dernière question qui surgit à propos de l'application de l'art. 13 de la C.B. est celle relative à la "licence obligatoire".

Le deuxième alinéa de l'art. 13 consent aux Etats de l'Union la faculté de conserver moyennant des réserves les dispositions de leurs législations internes concernant la portée du droit d'auteur sur les adaptations d'oeuvres musicales à des instruments mécaniques et l'exécution publique des mêmes oeuvres au moyen de ces instruments. Cette clause de la Convention donne lieu à une divergence entre les diverses législations; celles-ci peuvent être groupées en deux catégories:

1.- les unes donnent à l'auteur le droit absolu de disposer de son oeuvre;

2.- les autres limitent ce droit en permettant à toute personne, moyennant le paiement préalable d'une somme déterminée selon les diverses modalités, d'adapter les oeuvres musicales aux instruments mécaniques et d'exécuter les oeuvres en public, pourvu que l'auteur ait déjà donné son consentement à une première adaptation.

Le second système dit de la "licence obligatoire" est adopté par les Etats suivants de l'Union: Allemagne, Angleterre, Autriche, Bulgarie, Canada, Suisse; il est suivi en outre par les Etats-Unis d'Amérique, qui n'appartiennent pas à l'Union.

Nous nous bornerons à résumer les raisons alléguées par les partisans de l'un et de l'autre système, pour nous demander s'il serait opportun, lors d'une révision éventuelle de la Convention, d'introduire quelques modifications au régime actuel:

a) On a invoqué en faveur de la protection absolue du droit d'auteur dans toutes ses manifestations la nécessité de protéger le droit de propriété et de respecter en même temps le principe de la liberté des contrats; le système de la licence obligatoire constituerait en effet une violation des deux principes susdits, en permettant à tout le monde d'utiliser l'oeuvre d'art sans le consentement de l'auteur tout en lui fournissant une compensation pécuniaire. Cette limitation du droit d'auteur serait du reste contraire aussi à l'esprit même de la Convention de Berne; car celle-ci, à travers ses révisions successives, tend à une protection toujours plus vaste du droit d'auteur dans toutes ses manifestations, en arrivant jusqu'à reconnaître un droit moral qui survit à l'échéance du terme maximum de protection et même à l'aliénation du droit patrimonial.

A ces arguments d'ordre juridique on peut en ajouter d'autres d'ordre économique.

On observe, avant tout, que le système du droit exclusif favorise le développement de la petite industrie, en constituant un obstacle à la création de monopole; ceux-ci au contraire seraient encouragés par l'adoption du système de la licence obligatoire, favorable à la grande industrie qui, grâce à ses moyens plus vastes, est capable de produire à meilleur compte.

En deuxième lieu, la possibilité pour l'auteur de contrôler la manière dont les adaptations et les exécutions de ses oeuvres sont effectuées serait très limitée dans ce système car ce contrôle serait confié à des organisations inspirées souvent par des intérêts contraires à ceux de l'auteur. De là la possibilité d'une déformation de l'oeuvre d'art (avec un dommage moral et matériel pour l'auteur),

la difficulté de déterminer une rétribution équitable, la facilité d'évasions, etc. (1).

b) D'un autre côté, en faveur du système de la licence obligatoire, on n'invoque pas des considérations d'ordre juridique, mais des raisons de caractère essentiellement pratique et économique. On invoque avant tout, sur la base des statistiques mêmes des recettes des Sociétés d'Auteurs, que les auteurs tirent un profit pécuniaire considérable du régime de la licence obligatoire, grâce à la plus grande diffusion de leurs oeuvres. On prétend en outre que ce système aurait un autre avantage de caractère général, à savoir qu'il répandrait le goût de l'art dans le peuple (avantage qui pourrait justifier, du point de vue de l'utilité publique, une réduction du droit de l'auteur à disposer de son oeuvre). On conteste enfin que le système de la licence obligatoire favorise la création de monopoles et on affirme que cet inconvénient est au contraire la conséquence de l'exclusivité du droit d'auteur.

Quant à nous, nous observons que certainement d'un point de vue strictement juridique et par rapport à l'esprit de la Convention de Berne (qui vise à élargir la protection du droit d'auteur), le système dit de la licence obligatoire représente une grave limitation du droit d'auteur, qui n'est pas suffisamment justifiée par des raisons d'utilité publique; mais nous reconnaissons de même, du point de vue économique, que le système de licence obligatoire a puissamment contribué, dans les pays où il a été adopté, au développement de l'industrie pour la fabrication d'instruments mécaniques, à la diffusion de ces instruments et - ce qui est important pour la question dont il s'agit - à l'accroissement des bénéfices revenant aux auteurs.

(1) Voir les Actes de Rome, 1928 - Rapport de la Sous-Commission, p. 187 et suiv.

Puisqu'il nous faut ici exprimer notre avis en considérant exclusivement les avantages ou les désavantages que comporte pour l'auteur l'un et l'autre système, nous pouvons affirmer que - malgré la plus grande rigueur logique de la première théorie - le régime de la licence obligatoire est tout compte fait préférable, puisqu'il se révèle plus profitable aux auteurs eux-mêmes. La restriction de la liberté contractuelle est en effet largement compensée par l'avantage pécuniaire qui revient aux auteurs.

Naturellement - mais cela ne rentre pas dans notre tâche - il faudrait savoir si les Etats qui se sont déclarés contraires à ce régime - soit dans leurs propres législations, soit sur le terrain international - seraient prêts à accepter la réforme proposée, laissant de côté toutes les considérations qui dépassent la protection du droit d'auteur et qui leur ont empêché jusqu'ici d'adopter le système de la licence obligatoire.

IV.- Les conclusions auxquelles nous sommes parvenus peuvent donc se résumer comme suit:

A) Pour ce qui concerne l'interprétation de l'art. 13 dans son texte actuel, il faudra admettre que:

1.- par "oeuvres musicales" il faut entendre toutes les oeuvres composées par notation musicale, ainsi que les paroles qui ont été écrites dans le seul but d'accompagner la musique et de former partie intégrante de celle-ci;

2.- l'expression "adaptation d'oeuvres musicales à des instruments servant à les reproduire mécaniquement" comprend aussi l'adaptation effectuée moyennant le film sonore;

3.- l'expression "exécution publique" se rapporte à la notion d'exécution publique, telle qu'elle est interprétée par les différentes législations des Etats de l'Union.

B) Pour ce qui concerne l'éventualité d'une révision, on peut faire les considérations suivantes:

1.- Le film sonore ne devrait pas être compris dans le régime propre aux autres adaptations mécaniques, mais devrait être soumis au régime des oeuvres cinématographiques;

2.- Il faudrait que l'expression "exécution publique" fût définie de manière qu'elle pût être adoptée dans le même sens par tous les Etats de l'Union et que le concept d'exécution publique fût fixé en ayant égard surtout au but lucratif que, directement ou indirectement, se propose cette exécution;

3.- Le régime de la licence obligatoire apparaît, somme toute, plus favorable aux auteurs que celui de la protection absolue.

=====