

LE DROIT D'AUTEUR

ORGANE MENSUEL DU BUREAU INTERNATIONAL

DE L'UNION POUR LA PROTECTION DES OEUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

ABONNEMENTS:

UN AN: SUISSE fr. 5. —
 UNION POSTALE » 5. 60
 UN NUMÉRO ISOLÉ » 0. 50
 On s'abonne à l'imprimerie coopérative, à Berne, et dans tous les bureaux de poste

DIRECTION:

Bureau International de l'Union Littéraire et Artistique, 14, Kanonenweg, à BERNE
 (Adresse télégraphique: PROTECTUNIONS)

ANNONCES:

OFFICE POLYTECHNIQUE D'ÉDITION ET DE PUBLICITÉ, A BERNE

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale: DANEMARK. Adhésion à la Convention de Berne et aux Actes de Paris, p. 73. — MESURES PRISES PAR LES ÉTATS DE L'UNION POUR L'EXÉCUTION DE LA CONVENTION. DANEMARK. Ordonnance royale concernant l'application de la loi du 19 décembre 1902 sur le droit d'auteur aux œuvres publiées dans les pays unionistes (Du 19 juin 1903), p. 73.

Législation intérieure: ALLEMAGNE. Avis du Chancelier de l'Empire concernant le registre tenu par la municipalité de Leipzig (Du 28 avril 1903), p. 74.

Conventions particulières: CONVENTION PARTICULIÈRE INTÉRESSANT UN DES PAYS DE L'UNION. BELGIQUE. Accession à la Convention littéraire de Montevideo. Décret du Président de la République Argentine acceptant l'adhésion de la Belgique (Du 1^{er} juin 1903), p. 74.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales: LA CONVENTION DE BERNE ET LA REVISION DE PARIS. XII. De l'adaptation (*Seconde et dernière partie*), p. 74.

Correspondance: LETTRE DE BUENOS-AIRES (R. Ancizar). La propriété littéraire dans la République Argentine. — Un arrêt récent rendu en faveur des droits des étrangers, p. 79.

Jurisprudence: FRANCE. Reproduction, exposition et distribution, sous forme de calendrier, d'un portrait. — Droit de chacun de s'opposer à la divulgation de ses traits. — Dommages-intérêts, p. 80. — GRANDE-BRETAGNE. Reproduction d'un portrait photographique par l'estampe, sur l'ordre de la personne représentée. — Rejet de l'action du photographe; droit de reproduction appartenant au modèle commettant, p. 81.

Nouvelles diverses: FRANCE. Projet de loi concernant les sociétés de perception des droits d'auteur, p. 82. — RUSSIE. Protection des auteurs étrangers, p. 83.

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale

DANEMARK

ADHÉSION

à la

CONVENTION DE BERNE ET AUX ACTES DE PARIS

Par une note datée du 13 juin 1903, S. E. M. Deuntzer, Président du Conseil, Ministre des Affaires étrangères du Royaume de Danemark, a informé le Conseil fédéral suisse que ce Royaume adhère à la Convention concernant la création d'une Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, conclue à Berne le 9 septembre 1886, ainsi qu'à l'Acte ad-

ditionnel et à la Déclaration interprétative, signés à Paris le 4 mai 1896.

L'adhésion produit ses effets à partir du 1^{er} juillet 1903 et comprend le Royaume de Danemark et les îles Féroé, avec exclusion de l'Islande, du Groenland et des Antilles.

En ce qui concerne la contribution aux dépenses du Bureau international, le Danemark a demandé à figurer dans la quatrième des classes prévues dans le n° 5 du Protocole de clôture annexé à la Convention précitée.

Le Conseil fédéral suisse a porté cette accession à la connaissance des pays contractants par une circulaire datée du 23 juin 1903.

MESURES PRISES PAR LES ÉTATS DE L'UNION

POUR

l'exécution de la Convention et de ses annexes

DANEMARK

ORDONNANCE ROYALE

concernant

L'APPLICATION DE LA LOI DU 19 DÉCEMBRE 1902 SUR LE DROIT D'AUTEUR AUX OEUVRES PUBLIÉES DANS LES PAYS UNIONISTES

(Du 19 juin 1903.) (1)

Nous, CHRISTIAN IX, etc.,

Faisons savoir:

Que nous avons adhéré, à partir du 1^{er} juillet de l'année en cours, pour notre Royaume de Danemark, à la Convention conclue à Berne le 9 septembre 1886 concernant la création d'une Union internationale pour la protection des œuvres litté-

(1) Lovtidende for 1903, n° 47, udgivet den 24 de Juni.

raires et artistiques avec l'Article additionnel, le Protocole de clôture et le Procès-verbal de signature y annexés, ainsi qu'à l'Acte additionnel et à la Déclaration interprétative signés à Paris le 4 mai 1896.

En conséquence, nous référant à l'article 36 de la loi du 19 décembre 1902 concernant le droit d'auteur sur les œuvres de littérature et d'art, en vertu duquel les dispositions de cette loi peuvent être, sous condition de réciprocité, rendues applicables en tout ou en partie, par ordonnance royale, aux œuvres produites par des sujets d'un autre pays, même si ces œuvres ne sont pas publiées par un éditeur danois, nous ordonnons que ladite loi du 19 décembre 1902 trouve, à partir du 1^{er} juillet de cette année, son application aux œuvres des sujets des pays signataires de la Convention d'Union internationale, conclue à Berne le 9 septembre 1886, même si ces œuvres ne sont pas publiées par un éditeur danois.

A quoi chaque intéressé aura à se conformer.

Donné à Amalienbourg, le 19 juin 1903.

Soumis à la signature et au sceau du Roi.

Au nom du Roi:

FRÉDÉRIC
Prince royal.

J. C. CHRISTENSEN.

Législation intérieure

ALLEMAGNE

AVIS

DU CHANCELIER DE L'EMPIRE CONCERNANT LE
REGISTRE TENU PAR LA MUNICIPALITÉ
DE LEIPZIG.

(Du 28 avril 1903.)

En vertu de l'article 57, alinéa 2, et de l'article 64 de la loi concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales, du 19 juin 1904, ainsi que de l'article 16 de la loi concernant le droit d'auteur sur les œuvres des arts figuratifs, du 9 janvier 1876⁽¹⁾, j'ordonne ce qui suit:

Les inscriptions au registre tenu par la municipalité de Leipzig seront publiées désormais dans le *Deutscher Reichsanzeiger*.

Pour le Chancelier de l'Empire,

Son remplaçant:

(Signé) NIEBERDING.

⁽¹⁾ Les circonstances qui ont motivé cette mesure seront exposées dans notre prochain numéro sous la rubrique « Nouvelles diverses, Allemagne ».

Conventions particulières

Convention intéressant un des pays de l'Union

BELGIQUE

ACCESSION A LA CONVENTION LITTÉRAIRE DE
MONTEVIDEO, DU 11 JANVIER 1889

DÉCRET

DU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE ARGENTINE
ACCEPTANT L'ADHÉSION DE LA BELGIQUE A LA
CONVENTION DE MONTEVIDEO

(Du 1^{er} juin 1903.)⁽¹⁾

Vu la note de M. le Ministre résident de Belgique, du 18 mai dernier, par laquelle il déclare que son Gouvernement adhère aux stipulations du traité concernant la propriété littéraire et artistique conclu dans le Congrès international de Montevideo, en faisant usage, à cet effet, de la faculté que les art. 13 et 16 dudit traité accordent aux nations qui n'ont pas pris part audit congrès,

Le Président de la République

DÉCRÈTE

ARTICLE PREMIER. — Est acceptée l'adhésion du Gouvernement de Belgique aux stipulations du traité concernant la propriété littéraire et artistique conclu dans le Congrès international de Montevideo.

ART. 2. — Ce qui précède sera communiqué, publié et transmis au Bureau d'enregistrement national.

ROCA.

LUIS M. DRAGO.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA CONVENTION DE BERNE

ET

LA REVISION DE PARIS⁽²⁾

XII

De l'adaptation

(Second et dernier article.)

La codification, admise en principe à l'égard de l'adaptation telle qu'elle est ré-

⁽¹⁾ V. le texte de la Convention de Montevideo, *Droit d'Auteur*, 1897, p. 3; v. *ibidem*, 1897, p. 5 et 11, les notes articles concernant les difficultés que soulève l'adhésion des pays européens audit traité.

Ont adhéré jusqu'ici au traité de Montevideo l'Espagne, la France et l'Italie, mais leur accession a été acceptée seulement par la République Argentine et le Paraguay.

⁽²⁾ V. *Droit d'Auteur*, 1898, p. 32, 53; 1899, p. 1, 13, 62; 1901, p. 138; 1902, p. 2, 14, 26, 50 et 73; 1903, p. 1, 18, 26 et 62.

glementée par l'article 10 de la Convention d'Union de 1886, est restreinte par l'applicabilité, directement et expressément réservée, des lois particulières des pays unionistes, ou, comme l'a dit feu M. d'Orelli, l'article 10, au lieu d'établir une règle impérative et une législation uniforme, est purement normatif. Dès lors, il importe de parcourir les diverses législations des quatorze pays contractants, qui s'occupent de cette matière; elles sont au nombre de sept.

En effet, l'Italie et la Suisse n'ont édicté aucune disposition spéciale sur l'adaptation. En Belgique, M. Montefiore Levi avait voulu formuler ainsi, lors de l'élaboration de la loi de 1886, l'article 12 de celle-ci: « Le droit de l'auteur sur une œuvre littéraire comprend le droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction ou l'adaptation », mais cette dernière adjonction fut repoussée comme inutile par le Sénat; on considère en Belgique toutes les reproductions désignées par ce terme comme illicites, si l'auteur n'a pas donné son consentement⁽¹⁾. La loi luxembourgeoise suit sur ce point son modèle belge. Les deux lois prescrivent (art. 17) que le droit d'auteur sur les compositions musicales comprend le droit exclusif de faire des arrangements sur des motifs de l'œuvre originale. Cette dernière disposition figure aussi dans la loi tunisienne de 1889, article 4.

En France, la jurisprudence, à défaut d'un texte de loi, a assimilé l'adaptation à la contrefaçon; elle s'est élevée contre l'adaptation d'un roman à la scène, contre la transformation, en livret d'opéra, d'un drame en prose, contre la représentation publique d'imitations d'œuvres en langue étrangère, contre la transformation d'une pièce de théâtre en roman⁽²⁾. Sous ce dernier rapport, les arrêts prononcés contre l'adaptation, par des romanciers, du fameux drame d'Alexandre Dumas *La Tour de Nesle* exposent d'une façon significative les vues des magistrats français⁽³⁾; on en jugera par les passages suivants: « Les défenseurs soutiennent en vain que l'aventure qu'ils ont ainsi traitée, a été par eux empruntée à l'histoire et qu'il est loisible à tout auteur de puiser dans ce fonds commun le sujet qu'il entend traiter... Ils se sont approprié le drame dans son titre, dans son sujet, son plan, ses scènes, leur agencement et leur marche, ses personnages, leurs noms, leurs titres, leurs professions, leurs passions, leurs actes, leur langage, leurs impressions

⁽¹⁾ V. Wauwermans, p. 229.

⁽²⁾ V. Pouillet, p. 540; Huard et Mack, p. 275; Wauwermans, p. 229 note; Couhin, t. II, p. 448; Huard, p. 176.

⁽³⁾ Tribunal civil de la Seine, 23 juin 1897, *Droit d'Auteur*, 1899, p. 53; Cour de Paris, 25 janvier 1900, *Droit d'Auteur*, 1900, p. 28.

particulières... » Et pourtant, ce sont les demandeurs, Dumas et Gaillardet qui « en ont inventé la trame même, ainsi que les divers épisodes, les caractères des personnages, les intrigues où ils les ont jetés, les péripéties de l'action et tous ses développements; c'est là une œuvre qui leur est absolument personnelle et dont la propriété exclusive doit leur être conservée... ».

Quant à la Grande-Bretagne, il est nécessaire de préciser les renseignements donnés plus haut (v. p. 64); cette matière a été fort compliquée par la séparation absolue, consacrée dans la législation anglaise, du droit de reproduction (*copyright*) et du droit de représentation (*playright*); d'après les commentateurs anglais⁽¹⁾, il est permis de faire d'une œuvre purement littéraire (roman, nouvelle, récit) une dramatisation ou de la représenter en public, pourvu qu'aucune copie totale ou partielle de l'œuvre littéraire ne soit faite ou imprimée ou publiée à cet effet (v. l'affaire du *Little Lord Fountleroy*, *Droit d'Auteur*, 1888, p. 88); la dramatisation, s'il s'y trouve des reproductions littérales, constitue donc une violation du *copyright*, mais non une violation du *playright*, et, comme l'a fait observer Walter Besant (*Droit d'Auteur*, 1900, p. 23), « l'adaptateur est inattaquable devant la loi, si, en se servant du canevas, il ne se sert pas en même temps de la partie dialoguée du roman ». Bien que cela n'ait pas été décidé par les tribunaux, M. Scrutton estime qu'il est interdit de porter atteinte au *copyright* sur une œuvre dramatique en la transformant en récit par ce qu'il appelle la *novelisation*; mais cette dernière ne lèse pas le *playright* de l'auteur dramatique, à moins qu'un tiers ne la dramatiser de nouveau. « Cette confusion, dit-il, est due à la doctrine anglaise que la dramatisation d'un roman crée une œuvre nouvelle et originale, susceptible de protection. » Il est intéressant de constater que les auteurs non unionistes se voient encore appliquer en Grande-Bretagne l'article 6 de la loi du 28 mai 1852 ainsi conçu :

Aucune disposition de la présente loi ne pourra être interprétée de manière à interdire les imitations de bonne foi ou les adaptations, à la scène anglaise, d'une œuvre dramatique ou d'une composition musicale publiée dans un pays étranger.

Cet article ne s'applique pas aux auteurs unionistes, ainsi que cela est reconnu expressément dans le n° 6 de l'ordonnance en conseil du 28 novembre 1887. Le nou-

veau *Literary copyright bill* de Lord Monks-well (*Droit d'Auteur*, 1900, p. 17) serait appelé à modifier le régime arbitraire esquissé ci-dessus; il déclare simplement qu'aucune atteinte au droit d'auteur ne sera portée par les extraits raisonnables (*fair*) ni par ceux faits dans un but de critique, de réfutation ou de compte rendu. En général, sera permise l'utilisation équitable du contenu d'une œuvre pour une nouvelle œuvre. Le rapport de Lord Thring commente cette disposition ainsi: « La véritable règle sera celle-ci: Toute appropriation essentielle des idées ou de l'œuvre d'autrui constitue une atteinte au droit d'auteur ».

Nous arrivons à un groupe de pays dont la législation n'est que sommaire et ne vise que certains genres d'adaptations. La loi italienne de 1882, article 3, se borne à régler les adaptations musicales et assimile à la reproduction réservée à l'auteur « la réduction pour divers instruments, les extraits et les adaptations d'œuvres musicales ou d'une partie de ces œuvres, sauf dans les cas où un motif d'une œuvre originale devient l'occasion ou le thème d'une composition musicale qui constitue une œuvre nouvelle ». Mais, quand une composition tirée d'un motif original est-elle une œuvre nouvelle? Cette question difficile à résoudre a été portée devant les tribunaux de Naples en 1892 (v. *Droit d'Auteur*, 1892, p. 53, les observations critiques de M. Rosmini) qui ont attribué un caractère original seulement aux compositions inspirées par un seul motif d'opéra et nullement aux variations, préludes, etc., originaux inspirés de deux ou plusieurs motifs; à ce sujet, M. Rosmini s'exprime ainsi :

Le jugement des experts et des tribunaux devra donc établir si le travail est vraiment un ouvrage de l'esprit et un ouvrage nouveau, ayant son caractère d'individualité, d'originalité, et s'élevant au-dessus des vulgaires réductions et adaptations, pour enrichir le répertoire des nouvelles œuvres musicales. Dans ces cas, la loi et les droits de tout le monde sont respectés; l'ouvrage nouveau n'apporte ni dommage ni concurrence à l'auteur primitif. Au contraire, la reproduction doit toujours être réprouvée lorsqu'elle ne forme qu'une transcription matérielle des mélodies d'autrui, bien qu'on en ait changé ou altéré la forme, les accompagnements, au moyen de modifications ou d'arrangements insignifiants, qui ne peuvent donner à la composition le caractère d'ouvrage nouveau.

Le Japon, Monaco, le Danemark et la Norvège semblent avoir suivi surtout la rédaction de l'article 10 de la Convention de Berne. La loi japonaise dispose ce qui suit :

ART. 19. — L'addition des signes auxiliaires de lecture dit « Kun-ten », des traductions in-

terlinéaires, des ponctuations, des notes critiques, des annotations ou commentaires, des appendices, des plans et dessins et d'autres corrections, additions, suppressions, faites à l'œuvre originale, ainsi que le remaniement du plan original (*adaptation*) de l'œuvre ne créeront pas le droit d'auteur spécialement pour ces modifications, sauf les travaux de ce genre qui pourraient être considérés comme œuvres nouvelles.

Le terme « adaptation » est donc pris ici dans un sens restreint. La loi monégasque contient la disposition suivante :

ART. 17. — Toute édition ou reproduction, entière et partielle, d'une œuvre littéraire ou artistique, faite de mauvaise foi, au mépris des droits d'auteur, constitue le délit de contrefaçon.

Est prohibée notamment, à ce titre, la publication des ouvrages dits *adaptations*, *arrangements de musique*, et en général de tous emprunts faits à une œuvre littéraire ou musicale avec des changements, additions ou retranchements qui en laissent subsister les traits caractéristiques, sans présenter le caractère d'une nouvelle œuvre originale.

Mais la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés au domaine privé ne constituent pas le fait de contrefaçon musicale.

Cet article exprime l'idée, — l'Institut du droit international s'y est rallié également dans son congrès de Cambridge, *Droit d'Auteur*, 1895, p. 132, — que la question des instruments de musique mécaniques présente une certaine analogie avec celle de l'adaptation et doit, dès lors, être traitée en connexité avec elle (v. ci-après).

Les lois danoise et norvégienne, identiques sur ce point, renferment la disposition suivante, bien rédigée et bien large :

ART. 13. — Constitue une atteinte au droit exclusif de publication, qui appartient à l'auteur ou à des tiers en vertu de la présente loi, non seulement la reproduction intégrale de l'œuvre, mais aussi la reproduction qui comporte des retranchements, additions ou remaniements, y compris la dramatisation ou l'adaptation de l'œuvre à un autre genre littéraire ou artistique, à moins que les changements apportés soient tels qu'il en résulte une œuvre essentiellement nouvelle et originale.

Puis, en ce qui concerne les œuvres d'art, les lois (danoise, art. 30, al. 2; norvégienne, art. 31, al. 2) ajoutent :

La reproduction ou l'utilisation d'une œuvre d'art ne devient pas licite à raison de ce fait qu'elle aurait été exécutée d'après une autre reproduction, même si celle-ci a été licitement produite, ni à raison de modifications, additions ou retranchements, tant qu'il n'en est pas résulté une œuvre essentiellement nouvelle et originale.

(1) V. Copinger, p. 242, 378 et suiv., 587; Scrutton, p. 80 et suiv.; Macgillivray, p. 114; voir aussi Osterrieth, *Geschichte des Urheberrechts in England*, p. 186 et 195; *Droit d'Auteur*, 1894, p. 80, Avis et renseignements: « Peut-on, en Grande-Bretagne, poursuivre un fait d'adaptation littéraire? »

Les deux pays qui ont les dispositions les plus explicites sont l'Allemagne et l'Espagne. En Allemagne, les deux lois de 1876 concernant la protection des œuvres d'art et de photographie contiennent chacune un article (art. 4 de la loi du 9 janvier, et art. 2 de celle du 10 janvier) en vertu duquel « n'est pas réputé contrefaçon le fait de mettre librement à profit une telle œuvre pour produire une œuvre nouvelle ». La loi récente du 19 juin 1901 concernant la protection des œuvres littéraires renferme une disposition analogue (art. 13, 1^{er} al.); en outre, elle réserve à l'auteur, sous l'impulsion directe et reconnue de la Déclaration interprétative de Paris, le droit exclusif de reproduire un récit sous forme dramatique ou une œuvre scénique sous forme de récit (art. 12, n° 3)⁽¹⁾; ce droit lui reste aussi, d'après l'article 14, en cas de transfert, à moins de convention contraire. Il ressort de l'exposé des motifs que le terme « récit » comprend non seulement un écrit en prose, mais aussi une poésie épique ou une ballade, et que la transformation d'un drame en livret d'opéra n'est pas non plus licite. Ensuite (art. 12, n° 4), l'auteur a seul le droit « de faire des extraits d'œuvres musicales, ainsi que des arrangements d'œuvres semblables pour un ou plusieurs instruments ou une ou plusieurs parties ». L'article 13, 2^e alinéa, en introduisant dans le droit allemand la reconnaissance du droit de mélodie, ajoute : « Est interdite toute utilisation d'une œuvre musicale par laquelle une mélodie est, d'une manière reconnaissable, empruntée à l'œuvre pour servir de base à un travail nouveau ».

La loi espagnole sanctionne également le droit de mélodie en ces termes :

Art. 7, al. 2 : Si l'œuvre est musicale, l'interdiction comprendra également la publication totale ou partielle des mélodies, avec ou sans accompagnement, qu'elles soient transposées ou arrangées pour d'autres instruments ou avec un texte différent, ou arrangées sous quelque autre forme que celle de la publication faite par l'auteur.

Les dispositions relatives à l'adaptation se trouvent dans le Règlement d'exécution de 1880. L'article 64 prévoit ce qui suit :

ART. 64. — Le plan et le sujet d'une œuvre dramatique ou musicale, ainsi que le titre, constituent une propriété pour celui qui les a conçus ou pour l'acquéreur de l'œuvre. Par conséquent, le fait de prendre, en tout ou en partie, le titre, le sujet ou le texte d'une œuvre littéraire ou musicale, manuscrite ou imprimée, pour les appliquer à une autre œuvre dramatique sera puni comme fraude.

(1) V. sur l'ancien régime de la loi de 1870, *Droit d'Auteur*, 1890, p. 27.

L'article 65 s'occupe des parodies dans lesquelles il est interdit d'introduire, sans le consentement du propriétaire, un fragment littéral ou une mélodie de l'œuvre parodiée. L'unique remaniement licite est, d'après l'article 66, celui fait par l'auteur; en dehors de ce cas, le remaniement d'une œuvre dramatique protégée constitue une fraude. L'article 67 interdit les arrangements d'œuvres dramatiques en vue de les adapter à des compositions musicales, même en changeant le titre, le nom des personnages et le lieu de l'action. « Lorsque l'arrangement d'une œuvre originale aura été fait à l'étranger, l'auteur de cette dernière pourra, sans préjudice des dispositions des traités internationaux, percevoir les droits de représentation en Espagne, quand bien même l'œuvre serait exécutée dans une langue autre que celle de l'original. » Enfin, d'après l'article 68, « la permission de l'auteur et du propriétaire est également indispensable à celui qui voudrait prendre, en vue de l'adaptation à une œuvre dramatique, le sujet d'un roman ou de toute autre œuvre littéraire non théâtrale ».

En présence de ces dispositions très sévères de la loi espagnole, et des tendances signalées ci-dessus de la jurisprudence française, il n'y a rien de surprenant à ce que les deux pays aient inséré dans le traité littéraire si avancé du 16 juin 1880 une stipulation nettement contraire à l'adaptation, mais à l'adaptation musicale seulement; cette stipulation qui, comme nous l'avons vu, a joué un rôle dans la genèse de la Convention de Berne, est ainsi conçue :

Sont également interdites les appropriations indirectes non autorisées telles que : adaptations, imitations dites *de bonne foi*, transcriptions ou arrangements d'œuvres musicales, et, généralement, tout emprunt quelconque aux œuvres littéraires, dramatiques ou artistiques fait sans le consentement de l'auteur.

Les deux traités conclus par l'Espagne avec la Belgique et l'Italie ne contiennent aucune disposition semblable, mais elle a été reprise, avec une adjonction importante (œuvre musicale, *dramatico-musicale* ou *chorégraphique*) dans le traité franco-italien du 9 juillet 1884 (art. 5 *in fine*), traité qui interdit encore formellement l'exécution ou la représentation non autorisée d'œuvres *dramatiques*, musicales, *dramatico-musicales* ou chorégraphiques, qu'elle soit totale ou partielle et qu'elle soit effectuée d'une manière quelconque, même avec des additions, retranchements ou variantes.

Les deux traités conclus par l'Allemagne avec la Belgique et la France en 1883 interdisent, sous réserve des appréciations des tribunaux basées sur la législation nationale, l'adaptation *musicale* en ces termes :

« Le droit de protection des œuvres musicales entraîne l'interdiction des morceaux dits arrangements de musique, composés, sans le consentement de l'auteur, sur des motifs extraits de ces œuvres ». Cet article a été amplifié dans le traité entre l'Allemagne et l'Italie par l'adjonction plus rigoureuse suivante : « ou reproduisant l'œuvre originale avec des modifications, des réductions ou des additions ».

En somme, aucune des dispositions du traité concernant l'adaptation (non les emprunts) n'est ouvertement plus favorable que la disposition plus générale et compréhensive de la Convention de Berne qui profite à toutes les œuvres de l'esprit.

* * *

En retraçant l'état actuel de cette question, nous devons reconnaître que le terme *adaptation* n'a pas encore obtenu partout droit de cité. L'adaptation, cela est entendu, est synonyme d'*appropriation indirecte* sous toutes ses formes, mais cette dernière expression est obscure, selon M. Lermina, en quelque langue qu'on la formule. Dans la première loi qui s'occupe de ce mode d'utilisation du bien d'autrui, dans la loi prussienne de 1837, on emploie le terme *Bearbeitungen* dont l'équivalent « remaniements » a également de la peine à gagner les suffrages. Quant au mot *adaptation* lui-même, il est certain que, dans le contexte des lois et traités littéraires, il est de provenance anglaise et a servi d'abord dans le traité franco-anglais de 1854⁽¹⁾ et dans la loi anglaise du 28 mai 1852 (v. ci-dessus) dans cette combinaison *fair imitations or adaptations to the English stage of any dramatic piece or musical composition*; il a donc ici une signification spéciale d'arrangement scénique, déclaré licite. M. Lermina, dans son rapport sur l'adaptation, présenté au congrès de Milan de 1892, consacre à la terminologie choisie par l'article 10 de la Convention de Berne l'observation suivante : « Le mot *adaptation* a été rejeté, quoique le sens en soit en somme fort clair pour tout le monde et que, si le mot est français, il n'y aurait eu nul dommage à le transporter dans les autres langues, comme les Français adoptent eux-mêmes des mots étrangers pour exprimer des idées spéciales. »

On voit aisément par ce qui précède que l'acception de ce seul mot n'est pas encore tellement éclaircie qu'on puisse en faire l'équivalent d'une disposition prohibitive. Toutefois, deux résultats semblent acquis dans cette évolution linguistique. Le premier est que le terme prend un sens tou-

(1) Dans ce traité le terme anglais *adaptations* est rendu en français par celui d'*appropriations* des ouvrages dramatiques aux scènes respectives de France et d'Angleterre.

jours plus absolu. Au début on lui a attribué la même signification philologique et historique que dans les sciences naturelles, celle du pouvoir d'accommodation à un milieu différent; on s'est préoccupé de préciser à qui ou à quoi s'applique l'adaptation. M. Mendès Leal, au comité de l'Association littéraire internationale (1879), parlait de l'adaptation comme d'une adoption, d'une nationalisation de l'œuvre. On entendait indiquer par là que l'œuvre est adaptée à un milieu social ayant des goûts divers, ou à d'autres personnes (Ulbach), à un autre genre littéraire et artistique, à une autre scène, à un autre instrument. Actuellement le mot « adaptation » n'a plus absolument besoin d'un complément, il subsiste par lui-même comme équivalent à une certaine utilisation à déterminer.

Le second phénomène est que le mot désigne aujourd'hui presque exclusivement les appropriations frauduleuses, perfides. Jadis, pour M. Mendès Leal, l'adaptateur était un véritable collaborateur, utile surtout en matière de production théâtrale. A la Conférence diplomatique de Berne de 1885, M. Tamayo a encore rompu une lance en faveur de l'adaptation synonyme d'imitation de bonne foi (cp. le *Cid* de Corneille, *Hamlet* de Shakespeare, etc.), instrument indispensable de progrès des arts et des lettres. Et M. Henri Rosmini parlait, dans une étude remarquable publiée dans notre organe (*Droit d'Auteur*, 1895, p. 21) des adaptations littéraires en défendant par de nombreux exemples celles par lesquelles le même sujet reçoit un développement dramatique nouveau, une forme nouvelle; nous avons ajouté alors dans une note de la rédaction que c'est l'utilisation servile, déloyale, la simple transformation manuelle de l'œuvre qui constitue, en cas d'absence de consentement, une contrefaçon, sans que le droit exclusif puisse former un monopole sur la donnée générale ou le sujet et sans que personne ne puisse exercer un despotisme intellectuel quelconque sur la moindre parcelle du domaine de la pensée. D'ailleurs, M. Rosmini disait lui-même fort bien: « Mais si l'imitateur prend à l'œuvre d'autrui, à l'invention d'un autre écrivain ou poète les personnages, l'intrigue, les scènes, les dialogues, de sorte que le nouvel ouvrage peut être considéré comme une reproduction totale ou une reproduction partielle considérable du modèle, alors il y a plagiat punissable ». Il n'est, du reste, pas rare de voir désigner ces sortes d'utilisations par le terme plus élastique encore de plagiat⁽¹⁾.

Toujours est-il qu'une définition classique de l'adaptation, n'a pas encore été donnée.

On fait entrer dans cette notion trop de choses ou trop peu. On la restreint trop si on la limite à des imitations en un autre genre (transformation d'un roman en pièce de théâtre et vice-versa, etc.); il y a pourtant également adaptation, lorsqu'on fait subir à l'œuvre utilisée des changements nécessités simplement par la mise en scène sur un théâtre différent et par les exigences du chant (Huard et Mack, p. 297); les adaptations musicales qui se concentrent dans la même branche, le même genre de musique, sont des plus fréquentes; dans des cas récents qui se sont produits en Angleterre et où il s'est agi de l'imitation d'un manuel scolaire et d'un drame, l'adaptation est restée circonscrite dans le même domaine. M. Lagerheim, délégué de la Suède à la Conférence de Berne de 1885, avait donc raison de vouloir frapper l'adaptation « quand elle n'est que la reproduction de l'œuvre dans la même ou sous une autre forme ».

D'autre part, cette notion embrasse trop de choses si on la confond avec la contrefaçon partielle, avec la traduction tronquée ou défigurée, avec les citations directes abusives d'œuvres intellectuelles. Il serait fort indiqué d'établir des distinctions nettes entre l'adaptation et les domaines limitrophes qui, pourtant, en diffèrent. Ainsi, l'adaptation est rattachée à tort aux emprunts plus ou moins licites faits pour les besoins de l'instruction (anthologies, clirestomathies, etc.), emprunts qui comportent des reproductions textuelles de passages, d'extraits ou de petits morceaux, écourtés souvent, mais rarement « adaptés » *ad usum Delphini*. L'adaptation n'est pas non plus sur le même pied que les analyses des œuvres, par exemple, des œuvres scéniques, faites pour être insérées dans les journaux, revues ou programmes; ces comptes rendus ont été, dans l'exposé des motifs de la nouvelle loi allemande de 1901, formellement mentionnés comme ne tombant pas sous l'interdiction de l'adaptation. Les résumés ou abrégés d'œuvres, réduites dans leur étendue et condensées, mais non transfigurées ou modifiées, ne sont pas non plus des adaptations. Un sens autre, purement mécanique (*ad aptus*) est attribué au mot « adaptation » quand on l'applique aux instruments de musique mécaniques; les disques ou cartons sont, il est vrai, adaptés à l'instrument, mais ils reproduisent l'œuvre dans tous ses éléments essentiels. Pour la satire et la parodie, la question se pose ainsi: L'œuvre parodiée est-elle contrefaite partiellement, ou la parodie n'est-elle que le prétexte d'une appropriation indirecte? Si tel n'est pas le cas, la parodie pourra être licite, puisqu'elle prend une autre œu-

vre comme point de départ pour faire de l'esprit à ses dépens (v. exposé des motifs de la loi allemande précitée). Enfin, on range à tort, selon nous, sous la notion de l'adaptation la reproduction non autorisée des œuvres d'art par d'autres matériaux ou d'autres procédés, ou la reproduction en seconde main (reproduction d'après une reproduction de l'œuvre). Il est vrai que, dans certaines lois, les dispositions y relatives suivent ou précèdent celles concernant l'adaptation proprement dite. Ainsi la loi italienne, après avoir parlé, dans l'article 3, des adaptations musicales, ajoute les deux alinéas suivants à l'énumération de ce qui est réservé à l'auteur: « La modification proportionnelle des dimensions dans les parties et dans les formes d'une œuvre appartenant aux arts du dessin; le changement de matière ou de procédé dans la copie d'un dessin, d'un tableau, d'une statue ou d'une autre œuvre d'art semblable. » Les lois danoise (art. 30) et norvégienne (art. 31) disposent dans un premier alinéa (le second relatif à l'adaptation a déjà été cité) ce qui suit: « Une reproduction ou une utilisation d'une œuvre d'art d'autrui ne devient pas licite à raison de ce fait qu'elle aurait été exécutée dans d'autres dimensions ou avec d'autres matériaux que l'original ». La loi allemande de 1876 défend la reproduction obtenue par un procédé différent, mais permet la reproduction par l'art plastique d'une œuvre des arts du dessin et de la peinture et réciproquement. Mais ici encore, il s'agit de la reproduction pure et simple d'une œuvre sous un autre aspect, mais sans qu'un nouvel élément soit ajouté, sans qu'une transformation ait lieu.

Il ressort de ces éliminations par une conclusion *a contrario* quels sont les caractères distinctifs de l'adaptation. En premier lieu, l'œuvre originale n'est pas reproduite telle quelle, mais transfigurée par des changements et rendue plus ou moins méconnaissable. Entre les deux œuvres existant ainsi, il n'y a pas de similitudes involontaires, purement fortuites. L'adaptateur qui a utilisé « librement », volontairement l'œuvre d'autrui, élève la prétention d'avoir créé quelque chose de nouveau qui est à lui. Malheureusement pour lui, cette prétention n'est pas fondée; l'adaptateur a pris l'enchaînement et le développement des idées, le plan, l'intrigue, le dénouement, en un mot l'essence et la donnée de l'œuvre littéraire, la mélodie de l'œuvre musicale, le fond principal de l'œuvre d'art. « Une œuvre adaptée, a dit M. Becker au congrès de Rome de 1882, est, permettez-moi cette comparaison, un homme qui change de costume suivant le pays ou les circonstances

(1) Cour de Paris, 25 janvier 1900: « plagiat général ».

dans lesquels il veut se présenter; regardé de près, on le reconnaîtra presque toujours.» En effet, les modifications inventées par l'adaptateur ne sont jamais si transcendantes ou si positives que le caractère de l'œuvre primitive soit altéré par elles.

La prétention de l'adaptateur a encore une autre conséquence: l'œuvre adaptée est présentée sous le nom du remanieur, en aucune manière sous sa dénomination primitive; l'auteur original n'est pas indiqué, comme dans les comptes rendus, analyses, emprunts; ses traces sont, au contraire, effacées avec le même soin que l'auteur d'un larcin cherche à en effacer les vestiges. L'atteinte portée au droit du créateur de l'œuvre par l'adaptateur est dès lors double: elle entrave son droit d'exploitation en jetant sur le marché un produit semblable, et elle lève son droit moral en supprimant la marque de sa personnalité et l'intégrité de l'œuvre.

Aussi l'adaptation émane-t-elle toujours de la mauvaise foi; ce qui appartient à autrui fait l'objet d'un accaparement conscient, mais aussi dissimulé que possible. Nous sommes donc portés à nous ranger à l'avis des délégués français des Conférences de Berne de 1884 et de 1885 et de M. Claretie (congrès de Londres de 1879) qu'il n'y a pas des adaptations de bonne foi, mais seulement des adaptations dites de bonne foi. L'adaptation est bel et bien, non pas *a fair imitation*, mais comme disent maintenant les Anglais avec beaucoup de justesse, *a colourable imitation*, une imitation déguisée. L'adaptation est une usurpation voilée de la substance d'une œuvre avec des changements de pure forme.

En présence d'actes pareils, il n'y a réellement rien d'exorbitant à vouloir appliquer ici le *sum cuique*. Si quelqu'un entend adapter une œuvre au goût, aux sentiments et aux mœurs d'un autre pays où il veut l'acclimater, il est juste qu'il demande l'autorisation pour ce travestissement nécessaire à ses yeux, et alors, mais alors seulement il aura fait de l'œuvre d'autrui une adaptation de bonne foi; mais qu'il prétende se passer de cette autorisation sous le prétexte qu'il produit une œuvre nouvelle en l'habillant autrement, cela est exagéré, puisqu'il n'en a fait qu'une copie déguisée sans caractère individuel ou original. Un littérateur qui, croyant pouvoir réussir, par une adaptation, mieux que l'auteur primitif, n'aura qu'à imiter l'exemple d'Augier, raconté en ces termes par M. Beaume au congrès de Vevey de 1901: « Sans doute, la transformation comporte un travail intellectuel, des aptitudes spéciales; quelquefois même l'œuvre nouvelle

sera supérieure à l'œuvre-type. Tel est le cas, par exemple, pour le *Gendre de M. Poirier*, comédie tirée par Émile Augier du roman *Lacs et Parchemins*, de Jules Sandeau. Il n'en est pas moins vrai que l'idée première de la comédie appartient à l'œuvre-type et que nul n'avait le droit de s'emparer, sans autorisation, de cette idée première. C'est ce qu'avait parfaitement compris Émile Augier qui n'a exécuté la transformation du roman de Sandeau qu'avec l'assentiment de ce dernier. D'une œuvre de second ordre, Augier avait fait l'un des chefs-d'œuvre du théâtre moderne; cependant, il a reconnu à Sandeau un droit égal au sien, et Sandeau a signé la pièce à côté de son illustre adaptateur ».

Quant aux adaptations d'œuvres musicales, il y a des divergences de vues assez profondes⁽¹⁾. On admet généralement que les transpositions et transcriptions dans une autre clef ou sur un autre instrument n'apportent à l'œuvre d'autrui que des modifications non essentielles et sont dès lors sujettes au contrôle de l'auteur de l'œuvre-type. Les variations, les fantaisies, les pots-pourris, tous ces arrangements sur des thèmes donnés sont de plus en plus soumis aux mêmes règles, non seulement dans les pays latins, mais maintenant aussi en Allemagne (art. 13 de la loi du 19 juin 1901, v. ci-dessus). Et ce n'est que justice. Combien est grande la différence entre l'influence purement esthétique qu'exerce un maître tel que Wagner sur ses disciples et son école, et les imitations voulues et les emprunts forcés? Les cas où un compositeur, s'inspirant d'une phrase ou d'une mélodie musicale crée quelque chose de nouveau, — des variations réelles, non fictives, d'après M. Schuster, — forment l'exception, et si, ce qui est beaucoup plus général, un compositeur indépendant veut développer la mélodie ou le thème d'un autre, pourquoi ne lui demanderait-il pas la permission, pourquoi n'apposerait-il pas franchement, sans déguisement, la mention suivante sur son travail: « Arrangement autorisé, d'après l'œuvre de N, par X »? Le vrai musicien ne voudra rien cacher ni s'orner des mérites d'autrui ni s'exposer à des critiques de plagiat. En revanche, quiconque, délibérément, s'empare de la mélodie d'un autre, — ce sera, à coup sûr, une mélodie bonne, originale, populaire, — pour l'arranger à sa façon, ne mérite pas de ménagement. Pour tous ceux qui sont trop pauvres d'idées pour créer des œuvres de toutes pièces et qui ont besoin de

béquilles, il y a le domaine public dans lequel ils peuvent puiser à leur gré.

C'est pourquoi le régime de l'interdiction sans phrase de l'adaptation est, selon nous, préférable à celui des clauses d'exceptions favorisant les emprunts. La liberté de création n'est nullement menacée par une telle mesure. Les sujets d'œuvres ne constituent pas des monopoles en faveur de ceux qui, les premiers, les ont traités ou exécutés, pas plus l'image de Vénus que l'exposé lyrique ou dramatique du sort de Napoléon. La même matière peut être développée d'une façon fort différente, parfois aussi avec des analogies fortuites. En cas de contestation, les tribunaux se feront un devoir d'examiner les faits, en toute impartialité. Mais il nous paraît certain que la prohibition de l'adaptation, qui force les auteurs et les artistes à être eux-mêmes, rend à l'art et aux lettres de meilleurs services que les compromissions ou les dispositions ambiguës.

La question sera reprise à la Conférence de Berlin. C'est en vue de celle-ci que l'Association littéraire et artistique internationale a étudié aussi la revision de l'article 10 de la Convention de Berne. Voici la rédaction qu'elle a proposé, au dernier congrès de Naples, de lui donner:

ART. 10. — Sont spécialement comprises parmi les reproductions illicites auxquelles s'applique la présente Convention: *la reproduction d'une œuvre sur des organes interchangeables ou non, destinés à l'exécution ou à la projection de cette œuvre au moyen d'instruments mécaniques, tels que les instruments de musique, cylindres, disques ou cartons perforés, le phonographe, le cinématographe, etc.*, les appropriations indirectes, non autorisées, d'un ouvrage littéraire ou artistique, telles que adaptations, arrangements de musique, transformation d'un roman, d'une nouvelle, d'une poésie en œuvre dramatique, dramalico-musicale ou réciproquement, etc.

Ce n'est que la seconde partie de cet article qui s'occupe de l'adaptation, la première concerne une catégorie tout autre de reproductions *directes*. Le congrès a cru devoir supprimer le commentaire actuel de l'adaptation, ce commentaire engageant les tribunaux, moins à rechercher si la reproduction incriminée est une appropriation indirecte, qu'à examiner si elle n'est pas plutôt une œuvre nouvelle grâce à des modifications essentielles; dans cet examen, ils sont facilement conduits à accentuer ces modifications de forme et à perdre de vue l'emprunt du fond, de l'essence même de l'œuvre. La faculté de libre appréciation des tribunaux resterait intacte, comme c'est, d'ailleurs, le cas pour l'interprétation de la Convention entière. Nous n'avons pas à examiner ici si cette solution est la bonne,

(1) V. notamment Schuster, *Urheberrecht der Tonkunst*, p. 74, 178 et suiv.; *Droit d'Auteur*, 1892, p. 156; Dunant, *Du droit des compositeurs de musique*, p. 144 à 157; Opet, *Deutsches Theaterrecht*, p. 392.

mais en présence des cas nombreux d'adaptation et de plagiat, il est à souhaiter que ce point soit examiné avant la Conférence de Berlin avec toute la sollicitude possible, afin que celle-ci arrive à réaliser une modification juridique et pratique de cette disposition, en vue de donner une garantie sérieuse contre les usurpations déguisées.

Correspondance

Lettre de Buenos-Aires

ROBERTO ANCIZAR,
Avocat à Buenos-Aires.

Jurisprudence

FRANCE

REPRODUCTION, EXPOSITION ET DISTRIBUTION NON CONSENTIES, SOUS FORME DE CALENDRIER, DU PORTRAIT FIDÈLE D'UNE PERSONNE REPRÉSENTÉE EN COSTUME DE FANTAISIE, SANS ÊTRE, TOUTEFOIS, UN MODÈLE PROFESSIONNEL. — DROIT DE CHACUN DE S'OPPOSER A LA DIVULGATION DE SES TRAITS. — DOMMAGES-INTÉRÊTS.

(Tribunal de Nantes. Audience du 18 décembre 1902.)

LE TRIBUNAL :

Attendu que la demanderesse expose dans sa requête introductive d'instance : que M. Y... est détenteur d'un portrait de M^{lle} X... qu'il a peint en 1894, alors que des relations d'intimité, depuis lors rompues, existaient entre eux ; que le portrait semblait avoir été fait pour l'exposante qui, cependant, n'a jamais pu l'obtenir ; qu'il est de toute évidence que sa détention ne pouvait, en aucun cas, autoriser M. Y... à le faire reproduire surtout dans un but lucratif et commercial ; que, cependant, M. Y... s'était permis d'éditer ou faire éditer ce portrait chez MM. Z., imprimeurs à Nantes, qui en effectuaient la vente dans leur magasin sous forme de calendrier ; que pareil droit de disposer de la physionomie de l'exposante n'appartenait ni à M. Y..., ni à MM. Z... ; que l'exposante, qui vit de son travail de couturière, subissait un grave préjudice de cet étalage qui la faisait passer pour un modèle ;

Attendu qu'en raison de ces faits, la demoiselle X... a fait assigner Y... et Z... devant le tribunal, pour voir ordonner que les calendriers édictés seront détruits partout où ils se trouveront et s'entendre condamner, les défendeurs, conjointement et solidairement en 5,000 francs de dommages-intérêts ;

Attendu que Y... et Z... résistent à la demande de la demoiselle X... ; qu'ils soutiennent n'avoir rien fait qui soit attentatoire ou contraire aux principes invoqués par elle ; mais que les faits qu'elle alléguait étaient en tous points inexacts ; que Y... n'avait pas fait le portrait de M^{lle} X... ; qu'il n'avait pas vendu un tel portrait à Z... ; qu'il avait cédé à ceux-ci un tableau de genre et non un portrait ; que le person-

nage de ce tableau ne représentait nullement l'image et la physionomie de la demoiselle X... ; qu'il représentait une pêcheuse portant du poisson et non une gilette ; qu'au surplus les calendriers n'avaient point été vendus mais gratuitement distribués parmi les amis et clients de Z... ; qu'il n'y avait donc ni mise dans le commerce ni exhibition publique, ni réclame à proprement parler ; qu'enfin un fait dominait tout le débat, c'est que M^{lle} X... avait été pendant un long temps le modèle de Y... pour lequel elle avait posé dans beaucoup d'œuvres qui reproduisaient son attitude, ses gestes et sa physionomie ; que le tableau qu'elle incriminait avait été exposé et mis en vente à diverses expositions ; que, dans ces conditions, la demoiselle X... avait aliéné définitivement le droit de reproduire ses traits ;

Attendu qu'en cet état des faits et après plaidoiries à l'audience, les parties ont été invitées à fournir leurs explications respectives en chambre du conseil ; qu'elles ont comparu en personne assistées de leurs avoués ;

Attendu que l'examen fait *de visu* par le tribunal lui a permis de reconnaître aussitôt et sans la moindre hésitation la parfaite ressemblance de la demoiselle X... avec la jeune femme représentée sur les calendriers incriminés, reproduction du tableau de Y... ; que les traits du visage et l'expression de la physionomie sont vraiment caractéristiques ;

Attendu que cette constatation, si elle est un hommage mérité, mais sans doute inattendu, au talent de l'artiste, n'en constitue pas moins un formel démenti à son allégation que le personnage de son tableau ne reproduit nullement l'image et la physionomie de la demoiselle X... et qu'il est impossible de l'y reconnaître ;

Attendu que les dires du défendeur se sont trouvés contredits sur un autre point ; que, voulant établir que M^{lle} X... lui avait fréquemment servi de modèle, il a produit un certain nombre de chromolithographies pour lesquelles elle aurait posé et qui reproduiraient ses traits ; que la demanderesse a nié le fait, mais que le tribunal a pu constater très facilement que les sujets représentés n'avaient, au moins en ce qui concerne la ressemblance du visage, aucun rapport avec la physionomie de la demanderesse ;

Attendu enfin que, des explications contradictoires des parties, il est résulté pour le tribunal que si la demoiselle X... pendant le long temps qu'ont duré ses relations avec Y... a pu lui servir parfois de modèle, elle n'a jamais rempli ce rôle au titre du modèle professionnel, qui met ses

services à la disposition des uns et des autres, qui est rétribué pour cette fonction et qui aliène *ipso facto* le droit de reproduire ses traits ;

Attendu, en ce qui concerne les expositions du tableau dont il est fait mention aux catalogues produits par Y..., que la demoiselle X... a déclaré n'avoir pas connu ces faits ; qu'elle a indiqué que le tableau incriminé devait être, de son consentement, exposé au salon, à Paris, mais que jamais elle n'avait autorisé Y... à le vendre ou en faire des reproductions non plus qu'à le répandre dans le public sous une forme quelconque ;

Attendu que les différents points du débat étant ainsi posés, il y a lieu de déduire les conséquences juridiques qu'ils comportent ;

Attendu que les principes en la matière sont formels et d'ailleurs reconnus par les défendeurs ; qu'aux termes de la doctrine et d'une jurisprudence constante, le portrait d'une personne ne peut être exposé publiquement, reproduit ou vendu sans son consentement ;

Attendu qu'aucune exception à cette règle ne peut être tirée de cette circonstance que la personne est représentée sous un costume de fantaisie ou même sous un déguisement quelconque, lorsqu'il est impossible de se méprendre sur l'identité de cette personne, dont les traits ont été fidèlement reproduits par l'artiste ;

Attendu qu'il importe peu, dès lors, que la demanderesse ait été représentée dans le costume d'une pêcheuse portant du poisson et non sous ses vêtements habituels, du moment que tout le monde a pu, à première vue, reconnaître ses traits et sa physionomie dans le personnage du tableau incriminé ; qu'il n'y a pas lieu, par suite, de s'arrêter à la distinction que prétendent faire les défendeurs entre les tableaux dits de genre ou de composition et les portraits ; qu'un tel système, s'il était admis, aurait pour effet d'annihiler complètement le droit absolu qui appartient à chacun de s'opposer à la divulgation de ses traits ; que, d'ailleurs, en l'espèce, on peut dire très justement du tableau de Y... que c'est le portrait de sa maîtresse, représentée sous le portrait d'une poissonnière nantaise ;

Attendu que ce tableau a été vendu par Y... à Z... dans le but et avec le droit de le reproduire ; que les défendeurs reconnaissent que les calendriers, qui en sont la reproduction exacte ont été, sinon mis en vente, au moins remis gratuitement à un grand nombre de leurs clients ; qu'il résulte, au surplus, de deux procès-verbaux de constat qu'un exemplaire du calendrier dont s'agit était placé en évidence dans les

magasins et vitrines de la maison Z... et qu'il a été vu chez plusieurs négociants de la ville;

Attendu que ces faits sont attentatoires aux droits de la demoiselle X... qui ne les a autorisés ni expressément ni tacitement et n'a pas été un modèle professionnel; qu'elle est aussi bien fondée à se plaindre de la distribution gratuite des calendriers qu'elle l'eût été, le cas échéant, de la vente à prix d'argent, le résultat étant pour elle le même dans les deux cas;

Attendu que les reproductions litigieuses donnaient à croire qu'elles étaient faites contre salaire et que la demanderesse servait de modèle aux artistes; que, vivant de son métier de couturière, elle se plaint avec raison du préjudice matériel et surtout moral qu'elle a éprouvé;

Attendu que sa demande de destruction des calendriers dont s'agit est pleinement justifiée, mais que le montant des dommages-intérêts réclamés est considérablement exagéré et que le tribunal a les éléments nécessaires pour le réduire dans ses justes proportions;

Attendu que la condamnation doit atteindre également Y... et Z... tous deux responsables du préjudice causé, mais que Z..., ayant acquis de bonne foi le droit de reproduire et de répandre le tableau que Y... lui a vendu, doit être indemnisé par celui-ci de toutes les condamnations qui vont être prononcées et des conséquences ultérieures desdites condamnations;

PAR CES MOTIFS,

Déclare la demoiselle X... recevable et bien fondée en sa demande; dit, en conséquence, que c'est sans droit que Y... a vendu et que Z... frères ont répandu dans le public, sans son consentement, un tableau qui la représente dans le costume d'une poissonnière nantaise; ordonne que les calendriers édités par Z... seront détruits partout où ils se trouveront, aux risques et périls des défendeurs; les condamne conjointement et solidairement en 300 francs de dommages-intérêts; les condamne également aux dépens; dit que Y... est responsable envers Z... des présentes condamnations et des conséquences qu'elles peuvent avoir et le condamne à les indemniser dans la mesure où elles les auront frappés; déboute les parties de toutes demandes à ce contraires et spécialement Y... de son offre de preuve qui est doré et déjà démentie par les faits constatés et serait d'ailleurs inopérante.

GRANDE-BRETAGNE

REPRODUCTION D'UN PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE PAR L'ESTAMPE, SUR L'ORDRE DE LA

PERSONNE REPRÉSENTÉE. — REJET DE L'ACTION DU PHOTOGRAPHE. — DROIT DE REPRODUCTION APPARTENANT AU MODÈLE EN CAS D'EXÉCUTION DE L'ŒUVRE POUR SON COMPTE ET MOYENNANT UN JUSTE ÉQUIVALENT. — LOI DE 1862, ARTICLE 1^{er}.

(Cour d'appel de Londres, audience du 12 mai 1903. Boucas c. Cooke, etc.)

En janvier 1902, M. Cooke, jeune prédicateur de missions âgé de dix-sept ans et surnommé « l'enfant prédicateur », se présente, accompagné d'un ami majeur, chez un photographe, M. Boucas, pour faire faire sa photographie destinée à être utilisée pour des affiches de réunions, et il lui déclara que si le cliché était réussi, il l'achèterait peut-être (d'après ce que dit le photographe), qu'il l'achèterait (selon l'affirmation de Cooke); il aurait aussi été convenu entre eux que pour le cas où le photographe recevrait une commande assez considérable, — quelques milliers, — d'exemplaires, il céderait le droit de reproduction au client. La photographie exécutée, le photographe envoya à ce dernier 18 copies, mais les deux parties ne purent s'entendre au sujet du prix de cette grande commande et le photographe, possesseur du cliché, ne consentit pas à accepter la proposition de Cooke de payer les 18 exemplaires livrés, si bien qu'il ne reçut aucune somme ni pour ceux-ci ni pour le cliché. Le défendeur Cooke remit alors un des exemplaires à un sieur Reynolds et l'engagea à reproduire la photographie sous forme d'estampes, dont environ 20,000 furent fabriquées et distribuées dans les assemblées. Le 30 janvier 1902, le photographe fit enregistrer sa photographie; Reynolds en agit de même pour son estampe tirée de la photographie originale, munie de son nom et mise en vente. Un procès s'ensuivit afin de faire décider la question de savoir à qui, d'après la loi de 1862 concernant le droit d'auteur sur les œuvres d'art, doit appartenir le droit exclusif de reproduction à l'égard de la photographie, si c'est au photographe ou à son client.

L'affaire fut portée d'abord devant la Cour de Londres (M. le juge Ridley et un jury, audience du 8 décembre 1902); en instruisant le jury, le juge lui expliqua qu'il fallait examiner si le cliché avait passé d'une manière quelconque en la possession du client en même temps que la photographie, et si celle-ci avait été faite pour le défendeur contre un équivalent appréciable ou lui avait été vendue; il constata que le cliché devait être considéré comme étant la propriété du photographe jusqu'au moment où celui-ci l'aurait vendu, puisque Cooke avait déclaré, lors de sa première visite à l'atelier, vouloir l'acqué-

rir s'il était bon pour des reproductions ultérieures et n'en était dès lors pas le propriétaire. Le jury décida dans ce sens, fixa l'indemnité à payer au photographe, propriétaire du cliché, à 20 livres sterling et imposa à Cooke une amende de 5 livres. M. Ridley prononça un jugement en harmonie avec ce verdict et interdit au défendeur par une *injunction* de publier la photographie.

Ce jugement a été infirmé par la Cour d'appel, composé du Maître des Rôles et des lords-juges Stirling et Mathew, pour les motifs ci-après.

EXPOSÉ DES MOTIFS

Le Maître des Rôles, après avoir résumé les faits, commence par exposer qu'en règle générale le client se présente chez le photographe et commande sa photographie, qu'évidemment il se conclut dans ce but entre eux un contrat, à charge d'une prestation correspondante, et que la preuve du contraire incombe au photographe; puis il cite l'article 1^{er} de la loi de 1862 applicable à l'espèce et ainsi conçu :

L'auteur... de toute œuvre de peinture, de dessin ou de photographie, non vendue ou aliénée avant la promulgation de la présente loi... ou ses ayants cause, auront le droit absolu et exclusif de la copier, graver, reproduire ou multiplier par tous les procédés et sous toutes les formes jusqu'à sept ans après la mort de l'auteur. Toutefois, lorsque l'œuvre de peinture ou de dessin ou le cliché photographique sont, après la promulgation de la présente loi, vendus ou aliénés ou faits ou exécutés pour autrui ou pour le compte d'autrui moyennant un juste équivalent (*for a good or valuable consideration*), la personne qui aura ainsi vendu ou aliéné ou exécuté l'œuvre ne conservera pas le droit de reproduction à son égard, à moins qu'elle ne se le soit réservé par une convention expresse, écrite et signée au moment de la vente ou cession ou antérieurement par l'acquéreur ou le cessionnaire de l'œuvre ou par la personne pour le compte de laquelle l'œuvre a été exécutée, mais ce droit de reproduction appartiendra à l'acquéreur ou au cessionnaire de l'œuvre ou à la personne pour laquelle elle aura été exécutée; d'autre part, l'acquéreur ou le cessionnaire ne peuvent prétendre au droit de reproduction que si, au moment de la vente ou cession, ou auparavant, une convention écrite signée par le vendeur ou le cédant ou son mandataire dûment autorisé, a été conclue à cet effet⁽¹⁾.

Or, le demandeur soutient que l'unique matière traitée dans cette disposition concerne la vente ou l'aliénation du cliché et que la seconde partie de l'article indique

(1) V. les critiques dont cet article a fait l'objet, — perte du droit de reproduction dans les cas très nombreux où ni l'artiste ni le cessionnaire ne signent un document pour conserver ou se réserver le *copyright*, — *Droit d'Auteur*, 1900, p. 27 et 32.

simplement une autre manière de constater cette vente ou aliénation; que le juge Ridley a adopté ce point de vue comme indication pour le jury à qui il dit que le seul criterium du droit du client du photographe à pouvoir prétendre au *copyright* est fourni par la réponse à la question de savoir s'il a acheté le cliché. En d'autres termes, l'auteur d'une photographie serait investi du droit de reproduction à son égard, à moins que le modèle (*sitter*) n'eût acquis le cliché par un marché accompli. Et comme, dans l'espèce, le cliché n'a pas été acheté, on en a conclu que le *copyright* est resté au photographe et que le demandeur a le droit de poursuivre quiconque reproduit ou multiplie son œuvre.

Mais, aux yeux du Maître des Rôles, cette interprétation de la loi est erronée et contraire aux termes formels de l'article précité; elle ne fait aucun cas de la seconde alternative qui enlève, *prima facie*, le droit de reproduction au photographe; elle ne tient aucun compte de la distinction établie entre l'acquéreur du cliché et la personne pour laquelle, en échange d'un juste équivalent, la photographie a été prise. La loi ne considère pas cette personne comme identique avec l'acquéreur ou le cessionnaire, car ayant fait résider le *copyright* dans ces trois classes de personnes, elle s'occupe d'abord des deux premières (acquéreur et cessionnaire), distinctes de la troisième. D'ailleurs, le juge trouve dans l'excellent ouvrage de M. Scrutton (4^e édition, p. 193, 195) le résumé suivant des arrêts judiciaires sur ce point: «S'agit-il du cas ordinaire de photographies exécutées pour un client qui paye le photographe, celui-ci ne devra pas en faire des reproductions soit en raison du *copyright*, si le modèle est enregistré comme propriétaire, la photographie ayant été prise pour son compte contre un juste équivalent, soit en raison de l'arrangement implicite ou de la présomption, si le client n'est pas inscrit au registre. Lorsque le photographe sollicite la pose sans que le modèle la paye ou paye des exemplaires de la photographie, le droit de reproduction appartiendra manifestement au photographe s'il en est l'auteur... Dans chaque cas, il y a lieu de se demander: Le cliché a-t-il été exécuté pour le compte du modèle, contre un juste équivalent? Si oui, il appartient au modèle, si non, à l'auteur. Et si la photographie est prise sur la demande du photographe, il semble que, quand bien même le modèle paye ultérieurement pour les copies, elle est faite pour le photographe à qui appartient le droit de reproduction». Cet exposé de la loi paraît au Maître des Rôles parfaitement correct. En conséquence, la ques-

tion n'est pas de savoir si le cliché a été acheté ou vendu, mais s'il a été exécuté pour le modèle, moyennant un juste équivalent, et ici les témoignages semblent tous concordants: Une personne se rend à l'atelier et demande à être photographiée. Naturellement, on se trouve en présence d'une promesse implicite de payer les photographies, et le photographe est en droit de poursuivre le modèle en paiement de sa commande. Il est évident qu'elle est faite moyennant un juste équivalent. Dans l'espèce, le défendeur Cooke déclara, en substance, que si le cliché lui plaisait, il était disposé à l'acheter. C'est là le point sur lequel le premier juge s'est trompé; il l'a pris pour le point décisif, établissant qu'il n'y a pas eu contrat basé sur un juste équivalent en vue de l'acquisition du cliché; il a ainsi pris en considération uniquement la première partie de l'article. L'administration des preuves démontre que le demandeur avait toujours l'intention de se faire payer pour la photographie et que le défendeur croyait, comme il le dit, avoir à payer pour elle. M. le juge Ridley, en instruisant le jury, s'est inspiré de quelques considérants formulés par M. le juge Kekewich dans le procès *Melville c. Mirror of Life Company* (v. *Droit d'Auteur*, 1896, p. 60 et 64) où celui-ci a envisagé comme la question décisive celle de savoir si le modèle s'était entendu avec le photographe pour acheter le cliché...

L'unique question à résoudre est celle-ci: L'affaire doit-elle être renvoyée pour une nouvelle épreuve, ou la Cour doit-elle d'emblée, pour éviter des frais, prononcer son arrêt en faveur des défendeurs pour cette raison qu'il n'existe aucun témoignage valable sur lequel un jury pourrait se baser pour admettre que le contrat convenu entre les parties différerait de l'arrangement ordinaire tel qu'il émane d'un client demandant à se faire photographier. Il arrive bien souvent qu'un photographe sollicite la visite d'une personne bien connue pour qu'elle pose pour lui, afin de pouvoir multiplier les copies de la photographie ainsi obtenue et les vendre à son profit. Mais il n'en est pas ainsi dans l'espèce où le défendeur Cooke s'est présenté, comme il est d'usage, pour se faire photographier. Comme il n'y a aucune preuve qui puisse amener un jury à donner raison au demandeur, l'appel doit être admis et l'arrêt prononcé pour les défendeurs.

M. le lord-juge Stirling est du même avis; selon lui, la loi a été correctement interprétée par M. le juge North dans le procès *Pollard c. Photographic Company*, en ce sens que quand un photographe a fait, de la manière ordinaire, sur la demande du

client, une photographie de ce dernier à condition d'être payé pour son travail, le droit de reproduire la photographie appartient au modèle, quaud bien même le photographe possède la propriété du cliché en verre; il rentre alors dans le négoce entre les parties que le photographe ne doit pas être libre de faire des copies de la photographie et de les vendre sans l'autorisation du modèle. Le cas est différent lorsque la photographie d'une personne est prise sur la demande du photographe, pour son propre usage et sans aucun marché conclu avec le modèle. Tous les procès ont été jugés d'après ces principes, sauf celui déjà mentionné de *Melville c. Mirror of Life Company*; là, la photographie fut prise sur la demande du photographe et gratuitement; la décision elle-même était juste et correcte dans ces circonstances, mais M. le juge Kekewich présenta quelques observations qui, prises à la lettre, appuient la conclusion du demandeur, et sur lesquelles M. Stirling n'est pas d'accord, si elles sont envisagées comme une interprétation absolue de la loi, en dehors des circonstances. Dans l'espèce, le premier juge a attaché trop d'importance au fait que le cliché est resté entre les mains du demandeur, et il n'a pas donné assez de poids au fait que la photographie a été faite sur la demande de Cooke et que le modèle doit avoir le droit de contrôler l'usage qui sera fait du cliché par le photographe. M. Stirling se demande si l'affaire ne devrait pas être renvoyée, mais il préfère se rallier sur ce point à l'opinion de ses collègues. M. Mathew se range également à la même opinion.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Cet arrêt a été beaucoup commenté par la presse du jour et par la presse professionnelle; on a relevé avec une certaine insistance que, grâce à cet arrêt, quiconque fait exécuter sa photographie en la payant, sans être un modèle invité par le photographe, peut en faire ce qu'il veut et la faire reproduire comme il veut et par qui il veut, amateur ou professionnel, bien que le cliché reste à l'auteur de la photographie originale; en cas de commande et livraison contre paiement, le *copyright* appartient donc, sans nécessité d'un contrat écrit, au commettant.

Nouvelles diverses

France

Projet de loi concernant les sociétés de perception des droits d'auteur (1)

Un groupe de députés a déposé le 19 mai 1903, sur le bureau de la Chambre une propo-

(1) V. *Journal officiel*, du 22 juin 1903.

sition de loi accompagnée d'un exposé des motifs et composée de cinq articles dont voici le résumé: Les opérations des sociétés constituées dans le but de percevoir des droits d'auteur ou de compositeur seraient soumises au contrôle de l'État, exercé par un inspecteur des finances qui ferait chaque année un rapport sur leur gestion, comptabilité, perception et répartition des droits; les directeurs et agents comptables de ces sociétés seraient, quant à leur responsabilité, assimilés aux agents du Trésor. Les musiques militaires et scolaires, les sociétés musicales autorisées, chorales et instrumentales, et les communes seraient libérées de l'acquittement de droits et de l'obligation d'une autorisation préalable pour les auditions en plein air ou à huis clos ne donnant lieu à aucune recette directe ou indirecte, tandis que, pour leurs représentations, concerts, concours ou auditions donnant lieu à recette, le paiement de la redevance et l'obligation d'obtenir l'autorisation incomberaient uniquement aux entrepreneurs ou organisateurs ou, à leur défaut, aux propriétaires des locaux. Ce projet de loi rencontrera une vive opposition.

Russie

Protection des auteurs étrangers

La loi russe, on le sait, ne protège aucunement l'œuvre parue pour la première fois hors du territoire national; elle ne couvre que l'œuvre devenue russe par sa publication en Russie, c'est-à-dire par sa mise au jour tout d'abord sur le territoire de l'Empire. D'autre part, un certain nombre d'auteurs russes, suivant en cela leur illustre compatriote Tolstoï, affectaient de dédaigner les profits matériels du métier d'écrivain et s'opposaient, avec un véritable parti-pris, aux mesures de protection efficace. Nous avons publié sur ce sujet d'intéressants articles ou notices.

A plusieurs reprises, on a essayé, mais sans succès, d'écarter soit les préjugés, soit les intérêts qui s'opposaient à la reconnaissance des droits des étrangers. Jusqu'à ce jour, on n'a rien obtenu dans le domaine législatif ou conventionnel. Pourtant, la question a fait un pas vers sa solution rationnelle, grâce à une démarche des présidents de la Société des auteurs dramatiques français, M. Alfred Capus, et de la Société des Gens de lettres de Paris, M. Marcel Prévost. Ils ont exposé le résultat de leur mission en Russie dans un rapport présenté à M. Chaumié, Ministre de l'Instruction publique de France. Voici les passages caractéristiques de ce travail très clair et très précis.

« Dans le fait, la Russie use largement de cette licence (celle de traduire librement). Traduites, adaptées et parfois défigurées, les œuvres dramatiques françaises s'inscrivent en grand nombre dans le répertoire des théâtres russes. Quant aux romans, on les traduit dans les journaux et les revues russes en même temps qu'ils paraissent dans les périodiques français; de tous nos écrivains à succès, plusieurs traductions russes paraissent en concurrence, tant à Pétersbourg qu'à Moscou ou dans les provinces. L'un des romans de Zola, *Pot-Bouille*, fut simultanément traduit dix-huit fois. Les œuvres historiques ou scientifiques sont exposées au même sort: et l'on pourra leur appliquer à peu près tout ce que nous dirons par la suite au sujet des œuvres d'imagination publiées en volume...

Tout en maintenant le principe essentiel qu'une convention diplomatique, consacrant la propriété littéraire en Russie, était le but vers lequel devaient continuer à tendre les écrivains des deux pays, n'y avait-il pas lieu de rechercher si, dans l'état actuel de la loi russe, avec le concours bienveillant de nos confrères russes, et, bien entendu, l'assentiment des ministres de l'Empire, on pouvait arriver à protéger pratiquement une pièce française, un livre français en Russie?... Si un pareil résultat pouvait s'obtenir, outre l'avantage immédiat qu'en retireraient nos compatriotes, n'était-ce pas un acheminement important vers la convention définitive?

Le moment semblait opportun. Des renseignements recueillis à Paris, dont notre enquête à Pétersbourg a confirmé l'exactitude, annonçaient que les milieux littéraires, la presse, les éditeurs n'étaient plus comme par le passé hostiles à toute idée de protection réciproque. La plus impérieuse raison de ce changement était le succès des auteurs russes à Paris, succès qui les intéresse à un accord entre les deux pays. D'autre part, l'excessive concurrence que se faisaient entre elles les traductions simultanées d'un même livre, avait fini par faire désirer aux éditeurs russes eux-mêmes de s'assurer, par le paiement d'un droit raisonnable, la propriété de l'ouvrage étranger qu'ils publiaient en russe. Enfin, la mauvaise qualité des traductions exécutées à bas prix inspirait au public un véritable dégoût.

Nous attribuons à ces circonstances particulièrement favorables l'accueil vraiment inespéré que nous avons trouvé à Saint-Pétersbourg...

Nous allons maintenant exposer le résultat de notre enquête et le système que nous croyons efficace pour la protection: 1° des œuvres dramatiques; 2° des romans et volumes divers.

I. — OEUVRES DRAMATIQUES

Les auteurs dramatiques russes sont nombreux. Quelques-uns ont une haute originalité et des succès considérables. Néanmoins, la production nationale ne suffit pas à entretenir les quelques centaines de théâtres qui jouent régulièrement jusque dans les plus petites villes pendant plusieurs mois de l'année. C'est la production étrangère et surtout l'art dramatique français qui fournissent la différence. Elle est très grande. Un seul théâtre, le théâtre impérial Alexandra, de Saint-Pétersbourg, a joué, dans la saison 1900-1901, traduites en langue russe, vingt-neuf pièces françaises, avec un total de cent-cinquante représentations. *Nos intimes*, *Le Monde où l'on s'ennuie*, *Le Chapeau de paille d'Italie*, ont été jouées de vingt à quarante fois chacune. On peut affirmer que, sur la plupart des scènes russes, il y a la même proportion d'œuvres françaises représentées. *Madame Sans Gêne* a été jouée plus de trois cents fois à Moscou.

Ces œuvres sont adaptées ou traduites littéralement. Mais les adaptations dominent...

Quant aux œuvres musicales, nous constatons que ce sont nos maîtres français qui font vivre la très grande majorité des scènes d'opéras et d'opérettes. Certains éditeurs de Saint-Pétersbourg et de Moscou se sont enrichis à publier les plus célèbres partitions de ces dernières années.

Les procédés employés pour exploiter les œuvres françaises en Russie sont quelquefois particulièrement choquants. Le Directeur de la censure russe pour l'art dramatique, M. Litvinoff, nous a raconté qu'en lisant dans les journaux le compte-rendu de la pièce de M. Octave Mirbeau, *Les Affaires sont les Affaires*, il reconnut que le sujet en était identique à celui d'une pièce russe qui lui avait été soumise pour le visa, un mois auparavant. Il eut la curiosité de faire une comparaison plus approfondie. Ce n'était pas seulement une adaptation, c'était une traduction presque scène à scène. Ainsi le manuscrit des *Affaires sont les Affaires* avait été ou dérobé ou acheté à des intermédiaires dans les plus graves conditions d'indélicatesse, un mois avant la première représentation de la pièce de M. Octave Mirbeau.

D'ailleurs, des opérations semblables sont pratiquées pour toutes les œuvres non imprimées. Quand ce n'est pas avant, c'est immédiatement après la première représentation que les correspondants discrets des impresarios russes leur fournissent les manuscrits des pièces françaises.

Mais si la loi russe ne tient en aucune façon et sous aucun prétexte compte des droits des auteurs étrangers, elle protège

très vigoureusement, au contraire, les nationaux.

Une société des auteurs dramatiques, analogue à la nôtre, ayant son siège à Moscou, perçoit les droits de ses membres dans tous les théâtres de l'Empire, surveille constamment leurs intérêts, intente des procès en leur nom, est arrivée, après de nombreuses années de lutte, à s'imposer aux directeurs de théâtres. Une autre société d'auteurs dramatiques vient de se fonder le 15-28 mai dernier à Saint-Petersbourg, sœur cadette de celle de Moscou, destinée à faire la même besogne qu'elle et à la seconder dans un travail que l'immensité de l'Empire rend très difficile. Donc, par ces deux sociétés, les auteurs russes sont protégés chez eux aussi énergiquement que nous le sommes en France et dans les pays ayant adhéré à la Convention de Berne.

Nous nous sommes demandé si les auteurs français ne pourraient arriver à faire partie de ces sociétés ou tout au moins de l'une d'entre elles, et profiter ainsi de la protection qu'elles accordent à leurs membres. Cela était impossible pour la société de Moscou, ses statuts lui interdisant de recevoir des étrangers. Il n'en est pas de même pour la nouvelle société de Pétersbourg; aucun article des statuts ne fait allusion à la nationalité de ses membres. Nous avons eu la bonne fortune d'arriver deux ou trois jours avant sa fondation. Nos confrères nous ont invités, avec un empressement dont nous leur sommes reconnaissants, à assister à leur séance d'inauguration. La société de Pétersbourg, plus exactement: Syndicat russe des auteurs dramatiques, a pour président le Grand-Duc Serge Mikaelowitch, et pour président effectif S. E. Moltchanoff.

Nous avons soumis notre projet au comité qui s'est réuni le lendemain pour en délibérer et, deux jours après, la société de Pétersbourg nous a reçus parmi ses membres comme elle est disposée à recevoir ceux de nos confrères qui accompliront certaines formalités peu importantes.

Le Syndicat russe des auteurs a organisé très fortement ses moyens de perception. 1,500 agents pris parmi les fonctionnaires des Postes contrôlent les recettes des théâtres dans tout l'Empire, perçoivent les droits d'auteurs et les transmettent au siège de la société.

Nos confrères russes nous ont demandé s'ils pouvaient être protégés chez nous par les mêmes procédés. Nous leur avons répondu qu'il leur suffirait pour cela de s'inscrire à notre Société d'auteurs dramatiques et d'adhérer à ses statuts.

II. — ROMANS ET VOLUMES DIVERS

La protection des œuvres littéraires publiées en volume semble au premier abord plus difficile à obtenir que celle des pièces de théâtre. En effet, s'il existe deux sociétés d'auteurs dramatiques, en Russie,

on n'y trouve pas l'équivalent de notre Société des Gens de lettres. L'unique groupement existant est purement une association de secours qui ne s'occupe pas des droits d'auteur.

Pour que la traduction russe d'un livre français ait en Russie tous les droits d'un texte russe original, il est indispensable qu'elle soit publiée avant le texte français: l'avance d'ailleurs peut n'être que d'un jour. Même signée du seul nom de l'auteur français, les juristes russes que nous avons consultés nous assurent que la traduction russe se trouverait dès lors protégée comme une œuvre originale. L'éditeur de la traduction privilégiée gagnerait infailliblement son procès.

Il faut d'abord que l'éditeur russe puisse faire composer, tirer et brocher la traduction, pendant que le volume français est composé, tiré et broché à Paris. Une avance d'une quinzaine de jours semble suffisante pour que le traducteur russe puisse fournir la copie à l'éditeur au fur et à mesure de la composition. Elle peut se réduire encore si l'auteur français prend la précaution d'expédier à l'éditeur russe les parties successives de son œuvre à mesure qu'il les a terminées. En tenant compte du délai d'examen par la censure russe, lequel ne peut excéder 7 jours pour les textes dépassant 160 pages, les éditeurs russes que nous avons consultés déclarent que six semaines après la remise du manuscrit français, la traduction russe pourrait paraître. Dans le cas où le texte français est directement publié en volume par l'auteur, il n'y a donc pas là de réelle difficulté.

La chose se complique un peu pour les romans publiés d'abord en France dans des périodiques. Car dès qu'un numéro de feuilleton paraît dans un journal français, il est à la disposition de n'importe quel périodique russe qui veut le traduire. Il est donc indispensable qu'à la publication fractionnée et successive dans un périodique français corresponde une publication simultanée dans un périodique russe. Mais il n'y a là aucune difficulté réelle, puisque c'est *ce qui a lieu présentement*, seulement sans l'assentiment de l'auteur français et sans rémunération pour lui. Le roman publié à Paris est souvent même, — nous l'avons dit, — traduit simultanément, au fur et à mesure de sa publication, dans plusieurs journaux russes. Le périodique français n'aurait d'autre part aucun intérêt à s'opposer à la publication simultanée en russe, — puisque cette publication aura lieu dans tous les cas, même malgré l'auteur.

Tout le problème se résume finalement à ceci: trouver un éditeur russe qui, recevant à temps le manuscrit français et avisé des dates où celui-ci paraîtra, d'abord en périodique, puis en volume, s'arrange pour exploiter la traduction russe en tenant compte des nécessités indiquées ci-dessus. C'est précisément ce que font dès à présent les éditeurs russes qui publient nos œuvres

sans payer de droits: deux magazines du format de nos grandes revues sont exclusivement composées de traductions de l'étranger.

En résumé, au prix d'un très léger effort, il dépend désormais de l'auteur français que sa propriété lui soit garantie en Russie. Qu'il nous soit permis d'ajouter que ce léger effort, — établir six semaines avant la publication en France un manuscrit suffisant pour la traduction, — permettra à nos confrères de céder bien plus facilement et bien plus fructueusement leurs œuvres aux éditeurs allemands, anglais, italiens, etc., eux-mêmes. Car c'est l'avis unanime des éditeurs étrangers qu'une traduction n'a sa pleine valeur que si elle paraît en même temps que le texte original.

III. — OPINION DES MINISTRES RUSSES COMPÉTENTS

Ayant résolu avec l'aide de nos confrères russes ce double problème: naturaliser en russe la traduction de l'œuvre française, — pièce ou roman, — et assurer la défense par un organe russe de l'œuvre ainsi naturalisée, il nous restait, bien entendu, à obtenir que les deux opérations ne rencontrassent pas d'obstacle de la part des ministres compétents en Russie.

Nous avons été mis en rapport avec M. de Plœhwe, Ministre de l'Intérieur, et avec M. Mouravieff, Ministre de la Justice, dont les départements sont particulièrement intéressés à la question. Nous leur avons exposé nos démarches et nos espérances. Tous deux ont exprimé l'avis que les œuvres françaises, pièces ou romans, traduites ou représentées dans les conditions énoncées ci-dessus, seraient effectivement protégées en Russie. M. de Plœhwe nous a formellement promis son appui moral dans notre entreprise. M. Mouravieff a déclaré que, si un litige se produisait, par la suite au sujet d'une traduction ainsi publiée ou jouée, le Ministère de la Justice donnerait un avis favorable à sa protection. Les deux ministres nous ont autorisés à faire connaître ces intentions.»

* * *

Ainsi, en limitant leur effort et en recherchant avant tout un moyen simple, pratique, immédiat, les deux éminents délégués ont abouti à un résultat déjà important. L'entente qu'ils ont pu établir entre sociétés privées est un symptôme caractéristique de l'évolution qui déjà s'est produite dans les idées en Russie. On comprend évidemment dans ce pays, à l'heure actuelle, que le régime de libre appropriation profite surtout aux entrepreneurs de mauvaises traductions, gens aussi nuisibles que peu intéressants. Il y a donc lieu d'espérer que cet accord privé, déjà semi-officiel, ouvrira bientôt les voies à des conventions d'une portée plus générale et plus sûre.