

LE DROIT D'AUTEUR

ORGANE MENSUEL DU BUREAU INTERNATIONAL DE L'UNION POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, A BERNE

SOMMAIRE

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale: MESURES PRISES PAR LES ÉTATS DE L'UNION POUR L'EXÉCUTION DE LA CONVENTION DE BERNE REVISÉE. ALLEMAGNE. Publication du 16 mai 1925, concernant l'adhésion, notifiée par la France, du groupe des Etats de Syrie et du Liban au Protocole du 20 mars 1914, additionnel à la Convention de Berne revisée, p. 49.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales: L'ARTICLE 7 DE LA CONVENTION DE BERNE REVISÉE ET LA FUTURE CONFÉRENCE DE ROME, p. 49.

Jurisprudence: FRANCE. Propriété artistique. Maitresse de ballet. Droit pour celle-ci de s'opposer à toute modification des danses qu'elle a réglées. Pas différent exécuté. Atteinte au droit moral de l'auteur; dommages-intérêts. Conclusions de M. le Substitut Raisin, p. 53; jugement du tribunal, p. 58.

Nouvelles diverses: Droit d'auteur et T.S.F. Une commission internationale radiophonique, p. 58. — ÉTATS-UNIS. Un nouveau bill concernant le droit d'auteur, p. 58. — RUSSIE. Une loi soviétique sur le droit d'auteur, p. 59.

Bibliographie: Publication périodique, p. 60.

PARTIE OFFICIELLE

Union internationale

MESURES PRISES PAR LES ÉTATS DE L'UNION

POUR

l'exécution de la Convention de Berne revisée

ALLEMAGNE

PUBLICATION

concernant

L'ADHÉSION, NOTIFIÉE PAR LA FRANCE, DU GROUPE DES ÉTATS DE LA SYRIE ET DU LIBAN AU PROTOCOLE DU 20 MARS 1914, ADDITIONNEL À LA CONVENTION DE BERNE REVISÉE DE 1908

(Du 16 mai 1925.)

L'adhésion, notifiée par la France, du groupe des États de la Syrie et du Liban au Protocole du 20 mars 1914, additionnel à la Convention de Berne revisée de 1908 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques⁽¹⁾ a donné lieu en Allemagne à une publication du 16 mai 1925, parue dans le n° 21 de la Feuille des lois, 2^e partie (*Reichsgesetzblatt, Teil II*) du 31 mai 1925, p. 177.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

L'ARTICLE 7 DE LA CONVENTION DE BERNE REVISÉE

ET LA

FUTURE CONFÉRENCE DE ROME

L'étude que nous avons faite des divers délais de protection dans les lois des pays unionistes⁽¹⁾ appelle quelques réflexions sur l'article 7 de la Convention de Berne revisée, qui, comme on le sait, traite de la durée du droit d'auteur, et sur les changements qu'il conviendrait éventuellement d'apporter à ce texte. Tel est l'objet du présent article.

La Convention de Berne, sous sa forme actuelle, est le produit d'une évolution très intéressante que nous voudrions esquisser en deux mots. Primitivement, on se proposait d'établir une sorte de droit matériel unique à l'intention de tous les auteurs qui eussent, par conséquent, bénéficié du même traitement chez eux et hors de chez eux. Ce qu'on souhaitait d'obtenir, c'était l'unification des législations sur la propriété littéraire et artistique. On avait songé, d'une part, à généraliser la solution du décret français des 28/30 mars 1852, aux termes duquel les auteurs étrangers sont protégés en France au même titre que les auteurs nationaux⁽²⁾. D'autre part, le contenu et la

durée de la protection devaient être pareils dans le plus grand nombre possible de pays. C'était envisager d'emblée la fin suprême, la réussite définitive d'une entreprise jugée nécessaire précisément parce que le but à atteindre était très éloigné. Il ne faut donc pas s'étonner que cette conception théoriquement juste et séduisante se soit révélée pratiquement irréalisable. Il y avait du reste, nous semble-t-il, une certaine contradiction dans l'esprit de ceux qui désiraient internationaliser le droit d'auteur: d'un côté ils parlaient volontiers d'une convention plurilatérale du genre de celle de l'Union postale universelle; cependant que, par ailleurs, ils rêvaient d'une unité si belle et d'une harmonie si parfaite que la convention projetée perdait d'emblée sa raison d'être. En effet, si plusieurs pays ont légiféré exactement de la même façon sur une matière déterminée et qu'au surplus ils admettent sans condition les étrangers au bénéfice des dispositions ainsi édictées, ils forment entre eux une Union de fait qu'il n'est nul besoin de constituer par une charte spéciale. La concorde des lois nationales et l'assimilation des étrangers aux indigènes créent l'unité juridique. Mais, comme nous l'avons dit, un tel résultat ne pouvait être que l'aboutissement de patients efforts, fournis par étapes. La conférence réunie à Berne en 1884 pour la protection des droits d'auteur s'en est rendu compte: en énonçant les principes qu'elle recommandait pour une unification ultérieure, elle a relevé la diversité des dispositions en vigueur dans les différents pays

dans la controverse qui s'est engagée au sujet de l'interprétation du décret. Elle est fort bien résumée dans Weiss, *Traité de droit international privé*, tome IV, p. 478 et suiv.

⁽¹⁾ Voir *Droit d'Auteur*, 1925, p. 98, 113, 122; 1926, p. 15, 26, 38.

⁽²⁾ Affirmation générale. — Nous n'entrons pas ici

relativement à plusieurs points importants de la législation sur la propriété littéraire et artistique ; et elle ajoutait que « si désirable que soit l'unification des principes qui régissent la matière, une convention réglant ces points d'une manière uniforme ne rencontrerait peut-être pas en ce moment l'adhésion d'un certain nombre de « pays »⁽¹⁾.

Dès lors, deux voies restaient ouvertes. On pouvait s'en tenir au principe de ce que l'on a appelé quelquefois le statut personnel de l'œuvre. C'est la théorie qui consiste à dire que l'œuvre étrangère est protégée en vertu d'une loi étrangère et que cette protection accompagnera nécessairement l'ouvrage partout où celui-ci accomplira son destin. Idée qui paraît très exacte et très respectueuse de la souveraineté de l'État où la propriété littéraire a pris naissance ; on évite de soustraire l'étranger à son droit propre ; tout au plus lui imposera-t-on certains sacrifices sur les points où l'intérêt public est engagé. Mais ces sacrifices les nationaux seront pareillement contraints de les faire. Le système du statut personnel comporte donc l'application généralisée de la loi du pays d'origine de l'œuvre (*lex soli*), avec cette seule restriction que la loi du lieu où la protection est demandée (*lex fori*) prédomine chaque fois que, fondée sur l'ordre public, elle devient opposable aux étrangers. Il est incontestable que cette solution est conforme à la raison et qu'elle présente en outre l'avantage ou plus exactement l'apparence de la simplicité. M. le professeur Pillet de Paris s'en est institué l'éloquent défenseur dans son *Traité pratique du droit international privé*. C'est à juste raison qu'il observe « qu'un droit étranger qui renonce à l'appui de sa loi d'origine est un droit qui, en réalité, ne reposera plus sur rien et qui, par suite, ne devrait avoir aucun effet »⁽²⁾.

Mais la logique pure ne convainc pas toujours les hommes. Et il arrive aussi qu'elle soit sur le papier plus belle que dans la vie. Le statut personnel ne développe toutes ses conséquences heureuses que si les différents pays qui le reconnaissent possèdent des législations ressemblantes. Autrement les juges peuvent être appelés à appliquer des dispositions qui risquent, suivant les cas, de leur être peu familières. Sans doute ce serait faire gravement injure aux magistrats qui rendent la justice que de les croire incapables de surmonter des difficultés de ce genre. Néanmoins il n'est peut-être pas très indiqué de leur compliquer la tâche, en les obligeant à connaître un trop grand nombre de lois.

⁽¹⁾ Actes de la Conférence de 1884, p. 89.

⁽²⁾ *Op. cit.*, p. 19.

Pourquoi par exemple ne pas stipuler que l'œuvre étrangère sera traitée dans les divers pays contractants comme l'œuvre nationale ? Les ouvrages de littérature et d'art n'auront plus alors un statut unique déterminé par la loi du pays d'origine — et l'on peut regretter d'un point de vue purement rationnel l'abandon de ce système — mais, dans chaque pays signataire, toutes les œuvres — nationales et unionistes — seront soumises aux mêmes dispositions légales. La théorie du statut personnel est d'une construction plus logique que celle de l'assimilation de l'œuvre unioniste à l'œuvre nationale, tandis que le principe de l'assimilation conduit, dans la pratique, à des situations que nous croyons plus simples ou, du moins, plus faciles à définir. Nous n'arrivons donc pas à partager toutes les sévérités de M. Pillet à l'égard des fondateurs de l'Union de Berne. S'ils se sont ralliés à la seconde des deux doctrines esquissées, c'est parce qu'ils voulaient obtenir le maximum de résultats. Il sera bien permis de penser qu'ils n'ont pas trop mal préparé l'avenir. D'autant qu'ils se sont gardés de toute intransigeance. L'assimilation de l'œuvre unioniste à l'œuvre nationale n'était nullement pour eux un dogme intangible. Ils ont parfaitement senti qu'il importait de souhaiter plus et mieux. La codification internationale du droit d'auteur, impossible en 1884, ils l'ont prévue comme une œuvre des conférences ultérieures considérant, nous reproduisons leurs paroles, « qu'elle était dans la force des choses et qu'il y avait lieu d'y préparer les voies en indiquant, sur quelques points essentiels, le sens dans lequel il était désirable que cette codification se fit »⁽¹⁾. Quels étaient ces points ? Nous en relevons deux :

1^o La protection accordée aux auteurs d'œuvres littéraires et artistiques devrait durer leur vie entière et, après leur mort, un nombre d'années qui ne serait pas inférieur à trente.

2^o Il y aurait lieu de favoriser autant que possible la tendance vers l'assimilation complète du droit de traduction au droit de reproduction en général.

Ce second vœu a été pleinement réalisé en 1908 par la Conférence de Berlin, bien que la faculté laissée aux États de formuler des réserves ait été utilisée assez souvent pour maintenir un état de droit moins favorable aux auteurs.

Quant au premier vœu, il nous conduit d'emblée au cœur de notre sujet.

La Convention primitive de 1886 avait réglé la durée de la protection en corrigeant le principe de l'assimilation par celui du statut personnel. Manifestement, il eût été

difficile d'admettre qu'une œuvre pût être protégée à l'étranger plus longtemps qu'au pays d'origine. Il fallait jeter du lest. On décida par conséquent que le délai de protection de la *lex fori* ne s'appliquerait que dans l'hypothèse où il serait *égal* à celui du pays d'origine, ou *plus court*. S'il était au contraire plus long, la prédominance du délai du pays d'origine devait s'affirmer. En somme, cela revenait à déclarer que la durée inférieure l'emporterait toujours sur la durée supérieure. C'était une solution facile à retenir et qui présentait accessoirement l'avantage de satisfaire aussi les partisans du statut personnel. Car il était loisible de renverser l'ordre des principes et de dire : le statut personnel fait règle, mais il sera mis en échec toutes les fois que la *lex fori* prescrira une durée de protection *plus courte*. Cette moindre durée, il est logique de l'appliquer indistinctement aux œuvres nationales et étrangères, parce qu'elle est dictée par le souci de l'intérêt public.

La Conférence de Paris de 1896 ne modifia pas sur le point qui nous occupe les prescriptions établies antérieurement.

A Berlin, en 1908, on essaya d'étendre la codification internationale du droit d'auteur à la durée de la protection. Effort naturel : à ce moment-là il régnait une tendance marquée à soustraire l'œuvre unioniste tant au statut personnel qu'à l'assimilation à l'œuvre nationale. Dans un élan généreux on rêvait pour elle d'un statut nouveau jailli de la Convention, telle Pallas du cerveau de Zeus. C'était l'ambition des fondateurs qui reprenaient, fortifiée par cet argument, très bien mis en lumière par M. Pillet, que l'égalité de traitement devait être le but de l'Union et qu'on ne s'en rapprochait guère en votant la seule clause de l'assimilation de l'étranger au national. Mais la Conférence de Berlin n'a pas réussi à imposer aux États une durée uniforme de la propriété littéraire. L'étude à laquelle le présent article sert de conclusion explique suffisamment cet insuccès. En réalité, le contenu de la protection des œuvres littéraires et artistiques est assez semblable dans les pays unionistes. Et s'il était peut-être illogique *in abstracto* de proclamer à Berlin ce qu'on a appelé l'indépendance des droits, c'est-à-dire la rupture d'avec le statut juridique de l'ouvrage dans le pays d'origine, cet illogisme ne conduisait pas *in concreto* à des conséquences bien importantes, tant qu'on laissait dans l'ombre la question de la durée du droit d'auteur. Mais dès qu'on portait son attention sur ce problème, les difficultés surgissaient. L'Allemagne aurait souhaité qu'en dehors des stipulations de droit impératif arrêtées dans la Convention, l'étendue et la durée de la protection fussent dé-

⁽¹⁾ Actes de la Conférence de 1884, p. 89.

terminées exclusivement par la *lex fori*. A quoi la France répondait qu'elle n'y voyait pas d'inconvénient si l'on parvenait à imposer uniformément dans l'Union le délai de 50 ans *post mortem*. On n'y est pas parvenu : la fixation, d'une manière obligatoire, de la durée, nous dit M. Renault, a rencontré des oppositions devant lesquelles il a fallu céder. La France et les pays qui partageaient sa manière de voir ont alors consenti à envisager séparément l'indépendance des droits et la durée de ceux-ci. L'indépendance des droits a été acceptée. Quant à la durée elle a fait l'objet de la disposition de l'article 7 qui, nécessairement, a sanctionné une règle différente de celle de l'assimilation de l'étranger au national. Quelle règle ? La Conférence de Berlin n'avait guère le choix : elle devait se rallier au système que nous avons essayé de caractériser tout à l'heure en disant qu'il corrigeait l'assimilation par le statut personnel, ou le statut personnel par la notion de l'ordre public telle qu'elle existe dans le pays où l'on revendique la protection. Cependant le texte de Berlin a conservé un vestige du désir de la France de codifier la durée du droit d'auteur sur le terrain international. Il a été décidé que le délai de cinquante ans *post mortem* serait inscrit dans la Convention comme une sorte d'affirmation de principe, chaque pays demeurant libre, bien entendu, de conserver son délai propre. Mais on espérait que de la disposition nouvelle partirait une contagion rapide et féconde qui réaliserait en fait l'unité souhaitée sans être imposée par le droit international. M. Renault en rédigeant son rapport pour la Conférence de Berlin⁽¹⁾ estimait probable que la plupart des États unionistes adopteraient le délai de cinquante ans *post mortem*. Il observait, il est vrai, que l'Angleterre avait manifesté une grande réserve et n'entendait nullement approuver la solution projetée, mais simplement la laisser passer sans prendre le moindre engagement — même moral — de l'introduire un jour dans le régime britannique interne. Tant de prudence témoignait d'une haute délicatesse. Mais il s'est trouvé — ce qui arrive quelquefois en pareil cas — que le scrupule de la Grande-Bretagne était excessif, puisque la loi organique anglaise sur le droit d'auteur du 16 décembre 1911 sanctionne, avec deux restrictions dont nous établirons qu'elles ne sont pas essentielles, la protection cinquante ans.

Qu'est-il advenu des autres pays ? Les rédacteurs de la Convention revisée, confiants en leur œuvre, avaient institué une procédure spéciale de notification à l'usage des États qui introduiraient dans leur législa-

tion la durée de protection de cinquante ans. Ces pays en informeraient le Gouvernement de la Confédération suisse lequel communiquerait aussitôt la nouvelle aux autres pays contractants (cfr. Convention de Berne revisée, art. 30). L'efficacité de la déclaration de principe en faveur du délai de cinquante ans se mesurerait tout naturellement à l'emploi qui sera fait de cette procédure. Or que voyons-nous ? Depuis la mise en vigueur de la Convention de 1908 (9 septembre 1910) pas une seule fois l'article 30 n'a été invoqué. N'y a-t-il donc pas eu dans l'Union de mouvement en faveur d'une prolongation du droit d'auteur de trente à cinquante ans *post mortem* ? Ne soyons pas trop absolu. Tout d'abord, c'est apparemment ensuite d'un oubli que le délai de la loi britannique du 16 décembre 1911 n'a pas été porté à la connaissance des États unionistes par circulaire du Conseil fédéral suisse. En effet, avant l'entrée en application de cette loi (1^{er} juillet 1912), le droit d'auteur sur les œuvres littéraires était protégé en Grande-Bretagne jusqu'à 7 ans après la mort de l'auteur, mais au minimum jusqu'à 42 ans *post publicationem*. D'autres délais spéciaux visaient les œuvres de sculpture, de peinture, de dessin. Bigarrure aujourd'hui disparue au profit d'une durée normale et principale de cinquante ans *post mortem* (sous réserve des conséquences de la licence obligatoire et du domaine public payant, v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 122). La Grande-Bretagne a donc évolué dans un sens tout à fait conforme au vœu de la Conférence de Berlin, encore qu'elle ait évité, nous l'avons dit, de prendre un engagement à cet égard.

En outre, un assez grand nombre de pays sont entrés dans l'Union, après Berlin, en possédant déjà une loi sur la propriété littéraire qui s'harmonisait avec les principes proclamés de droit désirable relativement à la durée. Nous citerons le Brésil, la Grèce, la Hongrie, le Maroc, les Pays-Bas, la Palestine, le Portugal, la Syrie et le Liban. N'oublions pas non plus que le décret-loi italien du 7 novembre 1925 prévoit le délai de cinquante ans, et qu'en Autriche il est question de modifier la loi du 13 juillet 1920 afin de substituer la protection cinquante ans à la protection trentenaire. Ainsi l'on ne saurait nier qu'il existe au sein de l'Union une tendance à la prolongation du droit d'auteur. Mais le groupe des pays ralliés, à l'exemple de l'Allemagne, au délai de trente ans *post mortem* reste important et la défection de l'Autriche n'est pas certaine. Parmi les nouveaux adhérents Dantzig et la Bulgarie appartiennent à cette catégorie. — La situation est plus favorable aujourd'hui qu'en 1908 ; toutefois, pour autant que nous pou-

vons en juger, l'équilibre des forces n'est pas définitivement rompu en faveur du délai franco-belge de cinquante ans. Sans doute il serait possible de proposer à la Conférence de Rome un texte qui fixerait d'une manière impérative à cinquante ans *post mortem* la durée minimum de la propriété littéraire et artistique dans les rapports unionistes. Nous craignons simplement que les pays à protection courte ne se laissent pas arracher une concession qui mettrait leurs nationaux en état d'infériorité. L'Association littéraire et artistique internationale a adopté à Paris en 1925 un vœu relatif à l'unification de la durée (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 82). Il importe, croyons-nous, d'attendre les résultats des démarches qu'elle ne manquera pas de faire auprès des États dont la législation n'a pas encore atteint le niveau souhaité. S'il apparaît qu'une pression qu'exercerait la Conférence de Rome présente des chances de succès, il sera toujours temps d'élaborer une proposition conforme aux espoirs en éveil. S'il faut au contraire abandonner une fois de plus le dessein d'unifier la durée de la protection, nous ne dirons pas que tout progrès soit compromis. L'article 7 actuel, par la comparaison des délais qu'il impose, devient de plus en plus difficile à appliquer au fur et à mesure que le droit interne des pays adhérents se complique de créations adventives comme le domaine public payant, la licence obligatoire, le domaine d'État, le droit de suite au profit des artistes. Quelques règles d'interprétation ne seraient pas superflues : la Conférence de Rome pourrait les donner soit dans le texte même de la Convention, soit plutôt dans une glose authentique. Précisons notre pensée.

Le droit de l'auteur sur son œuvre est d'abord exclusif et le demeure en général jusqu'à l'avènement du domaine public. Mais, depuis quelques années, nous assistons à un phénomène digne de remarque : dans certains pays on démembre la propriété littéraire, ou plus exactement on ménage des transitions entre la souveraineté absolue de l'auteur et l'emprise non moins complète de la collectivité. Parfois ces périodes intermédiaires viennent prolonger celles durant lesquelles le droit d'auteur déploie intégralement ses effets. Ainsi, sous la loi italienne du 19 septembre 1882, ce droit durait jusqu'à la mort de l'auteur ou au minimum jusqu'à quarante années *post editionem*. Ensuite s'ouvrirait, pendant, quarante ans, le règne du domaine public payant : les ayants cause de l'auteur restaient protégés mais sans monopole d'exploitation, l'œuvre pouvant être reproduite et vendue librement, pourvu que le titulaire de la propriété littéraire reçût la redevance fixée par la loi

(1) Voir Actes de la Conférence, p. 243.

(v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 125). — En Angleterre, nous trouvons une réglementation pareille, sauf que le législateur a envisagé une seule période de protection de cinquante ans *post mortem*, à l'intérieur de laquelle il a installé le domaine public payant. — On devine la question qui se pose : lorsqu'il s'agira d'appliquer l'article 7 de la Convention revisée et de comparer entre eux les délais de deux lois dont l'une connaît et l'autre ignore le domaine public payant, celui-ci sera-t-il considéré comme équivalent à une période de protection ou de non-protection ? En réalité, nous l'avons vu, il constitue un acheminement vers le domaine public véritable ; le droit de l'auteur subsiste mais dépouillé de son exclusivité et ramené à une redevance. On pourrait prétendre que ce système s'applique d'une manière absolue aux œuvres qui lui sont soumises. Le domaine public payant ferait ainsi partie du statut personnel de l'ouvrage et accompagnerait celui-ci partout. C'est la thèse défendue par M. André Weiss dans son *Traité théorique et pratique du droit international privé*⁽¹⁾. Nous la croyons juste en doctrine, parce qu'il est logique qu'une œuvre n'ait pas à l'étranger une situation juridique meilleure qu'au pays d'origine. Mais le problème qui nous occupe a surgi dans le cadre de la Convention de Berne revisée, c'est donc dans ce cadre qu'il faut chercher à le résoudre. Or, nous avons vu que, dès 1884, les fondateurs de l'Union avaient admis le principe de l'assimilation de l'œuvre unioniste à l'œuvre nationale, sans s'inquiéter des inégalités de traitement que l'ouvrage pourrait subir de ce fait en passant d'un pays unioniste à un autre. La Conférence de Berlin a été plus catégorique encore : elle a déclaré qu'en dehors du droit impératif conventionnel l'étendue de la protection devait être déterminée exclusivement par la *lex fori* (cfr. Convention de Berne revisée, art. 4, al. 2). Puisque le domaine public payant ne supprime pas le droit d'auteur, il est légitime d'en tenir compte au moment d'établir, par la comparaison des délais que nous avons indiquée, la durée de la protection dans les divers pays unionistes. Mais cette durée fixée, le domaine public payant cesse de nous intéresser en tant qu'il affecte le contenu de la protection. Les modalités de cette dernière au pays d'origine ne sauraient se répercuter sur le reste du territoire unioniste ; cela serait contraire à la règle fondamentale de la Convention. Nous estimons par conséquent que le domaine public payant ne peut avoir qu'un effet dans les rapports unionistes : celui de prolonger d'autant le droit d'auteur. Quant à l'étendue de la protection, elle sera tou-

jours réglée par la *lex fori* et par la *lex fori seule*⁽¹⁾. Une œuvre anglaise sera protégée intégralement en France jusqu'à cinquante ans *post mortem auctoris*, bien qu'en Angleterre les vingt-cinq dernières années soient abandonnées au domaine public payant. Une œuvre française sera protégée intégralement en Angleterre jusqu'à vingt-cinq ans *post mortem auctoris*, puis sujette pendant vingt-cinq ans au régime moins favorable du domaine public payant. Ce n'est pas la réciprocité stricte, nous le reconnaissions ; ce n'est pas davantage la logique pure. Pourtant c'est à notre avis le droit de la Convention, droit empreint d'optimisme et qui n'a consenti à se montrer tout à fait circumspect que dans la solution du problème de la durée. Un arrêt du tribunal hanséatique suprême de Hambourg vient à l'appui de l'opinion que nous exprimons ici (cfr. *Droit d'Auteur*, 1918, p. 9 ; cfr. aussi Darras, *Du droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, p. 609).

On sait que la loi britannique prévoit une licence obligatoire qui peut intervenir dès la mort de l'auteur, si l'ayant cause refuse de publier, d'exécuter ou de représenter une œuvre déjà exploitée par l'un de ces modes de reproduction. Il est à peine besoin de dire que cette licence, pas plus que le domaine public payant, n'anéantit les droits littéraires et artistiques. Nos réflexions sur le second s'appliquent pleinement à la première.

Et aussi au domaine d'État, qui, nous l'avons vu (cfr. *Droit d'Auteur*, 1926, p. 35), ne restreint pas le droit de l'auteur, mais se borne à réservé au fisc une part plus ou moins considérable des recettes de l'exploitation. Remarquons du reste qu'actuellement le domaine d'État n'existe que dans un seul pays unioniste : l'Italie, où il s'exerce après l'expiration du droit privatif et seulement sur les représentations et exécutions publiques des œuvres dramatiques, dramatico-musicales et musicales (décret-loi italien du 7 novembre 1925, art. 34)⁽²⁾. Le véritable domaine d'État, nous ne le trouverons qu'en Autriche, si le projet de loi pendant devant le Conseil national est accepté. Il s'agirait, on s'en souvient, de porter de trente à cinquante ans *post mortem* la durée du droit d'auteur, mais d'accorder au fisc un important pour-cent sur les bénéfices réalisés pendant les vingt dernières années de protection (v. *Droit d'Auteur*, 1926, p. 35).

Il n'est enfin pas inutile d'examiner un

(1) Sous réserve du droit impératif de la Convention.

(2) Le domaine d'État italien ne devra donc pas être compté, dans les autres pays de l'Union, comme période de protection, puisqu'il n'intervient qu'au moment où expirent les droits des ayants cause de l'auteur. — Nous ignorons, au surplus, si la nouvelle loi italienne est actuellement déjà exécutoire.

instant le droit de suite au profit des artistes dans ses rapports avec la législation générale sur la propriété littéraire. Car si ce droit nouveau devait être incorporé de *plano* au droit d'auteur, nous aurions véritablement un problème difficile à résoudre. Notre éminent collaborateur M. Albert Vaunois l'a signalé en ces termes : « Les formules générales de la Convention de Berne, dit-il, garantissent en France aux ressortissants de l'Union l'application des lois à venir. » Pourtant l'article 7 de la Convention revisée énonce que la protection ne pourra excéder la durée fixée dans le pays d'origine. Le droit de suite n'a aucune durée dans les États de l'Union puisqu'il y est inconnu. On se demandera s'il constitue une dépendance tellement nécessaire du droit d'auteur qu'on doive l'accorder, sur le territoire français, aux citoyens des autres pays. »⁽¹⁾ Entre temps le droit de suite a été institué en Belgique, où les étrangers peuvent en bénéficier, sous condition de réciprocité, condition remplie pour la France par l'article 10 du décret du 17 décembre 1920 (v. *Droit d'Auteur*, 1921, p. 4 et 97 ; 1923, p. 109). La question est donc tranchée en ce qui touche les rapports franco-belges, mais elle reste ouverte pour l'immense majorité des relations unionistes. Que décider ? M. Vaunois pense que « l'insertion progressive du droit de suite dans les droits d'auteur n'aurait rien de choquant comme conception juridique ». Formule habile qui réserve l'avenir et ne laisse pas d'être quelque peu réticente quant au présent. De fait, l'admission des étrangers au bénéfice du droit de suite *jure conventionis* ne semble pas s'imposer aujourd'hui. On conçoit que l'assimilation des unionistes aux nationaux conduise à des inégalités, mais lorsqu'un droit n'existe absolument pas dans un pays, il serait excessif à nos yeux de l'accorder ailleurs aux ressortissants de ce pays. Ou plutôt, s'il faut l'accorder théoriquement en vertu de l'article 4, alinéa 1, de la Convention revisée, puisqu'il s'agit d'un droit conféré par la suite aux nationaux, pratiquement il ne pourra pas profiter aux ressortissants des États unionistes qui ne l'auront pas inscrit dans leur législation intérieure. En effet, c'est bien la seule *lex fori* qui détermine l'étendue de l'existence de la protection ; cependant, il ne suffit pas que le droit *naisse*, il importe qu'il *vive* et *dure* et cela n'est pas possible sans le concours de la *lex soli*. Nous arrivons ainsi à la conclusion suivante : est mort né, en Belgique, le droit de suite de tous les auteurs unionistes qui ne sont pas de nationalité française ; — en France, le droit de suite de tous les auteurs unionistes qui ne sont pas

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1920, p. 106.

de nationalité belge. Au total, il n'y a là que l'application d'une règle plus générale : les divers droits dont se compose la propriété littéraire et artistique ne sont opérants dans les pays contractants que s'ils bénéficient au pays d'origine d'un minimum de reconnaissance. Si ce minimum est atteint, les principes généraux de la Convention imposent l'assimilation complète de l'unioniste au national, tant que la *lex fori* et la *lex soli* protègent l'une et l'autre le droit envisagé. Mais si ce dernier n'est pas reconnu *du tout* au pays d'origine, il n'est pas *viable* sur le reste du territoire unioniste. Le domaine public payant, nous espérons l'avoir démontré, est au-dessus du minimum exigible, de même que la licence obligatoire britannique et le domaine d'État. En revanche, voici un cas où nous serions tentés⁽¹⁾ de raisonner comme dans celui du droit de suite. L'Allemagne ignore totalement le droit de récitation publique d'une œuvre publiée. Donc ce droit ne prendra pas davantage corps, en faveur des auteurs allemands, dans les autres pays unionistes, bien que par exemple la Suisse le protège par une disposition expresse (cfr. loi suisse du 7 décembre 1922, art. 12, n° 3). Au Danemark, au contraire, le droit de réciter en public une œuvre publiée est garanti aux auteurs moyennant l'apposition d'une mention de réserve sur l'ouvrage (v. *Droit d'Auteur*, 1924, p. 112, col. 2, note 3). Cette reconnaissance conditionnelle suffit à nos yeux pour assurer aux auteurs danois la pleine protection de ce droit spécial partout où celle-ci existe sur territoire unioniste, et cela d'autant plus que le système des formalités est aboli dans le régime de l'Union par une stipulation de droit impératif (Convention de 1908, art. 4, 2^e alinéa).

Il nous reste à diriger notre attention sur un dernier point. Convient-il de maintenir le premier alinéa de l'article 7, où il est dit que la durée de la protection accordée par la Convention revisée comprend la vie de l'auteur et cinquante ans après sa mort ? On s'étonnera peut-être de nous voir poser la question. Mais notre hardiesse s'explique. L'Union compte aujourd'hui deux pays qui protègent la propriété littéraire et artistique pendant plus de cinquante ans *post mortem auctoris*. Ce sont l'Espagne avec un délai de quatre-vingts ans et le Brésil avec un délai de soixante ans. Quelle durée appliquera-t-on dans les rapports hispano-brésiliens ? On avait considéré précédemment le délai de cinquante ans comme une sorte de maximum, d'idéal, vers lequel il importait d'entraîner les législations unionistes. Or, voici que cet idéal est dépassé

par deux sociétaires qui, s'ils invoquaient entre eux l'article 7, alinéa 2 (système de la comparaison des délais), s'accorderaient réciproquement dix ans de plus que les cinquante années de l'alinéa 1. Celui-ci a cessé d'être le bâti, il devient l'obstacle où risquent de trébucher les commentateurs. Car de deux choses l'une : ou bien la disposition de l'article 7, alinéa 1, a un sens précis, et alors ce ne peut être que celui d'arrêter la protection conventionnelle à la fin du délai de cinquante ans *post mortem*, ou bien elle n'a pas le caractère d'un précepte de droit matériel, et alors elle n'est pas nécessaire dans la Convention. Elle était anodine, tant que l'Espagne demeurait le seul pays contractant qui protégeait le droit d'auteur pendant plus de cinquante ans⁽¹⁾ ; du jour où le Brésil est venu, introduisant dans l'Union son délai de soixante ans, le problème de l'article 7, alinéa 1, s'est posé. Nous croyons que ce texte est actuellement plus nuisible qu'utile ; il tend à créer de la confusion. Le premier membre de l'alternative énoncée nous paraît devoir être écarté, parce qu'incompatible avec l'esprit général de la Convention de 1908 qui ne connaît le droit impératif que pour affirmer et étendre et non pour limiter les droits des auteurs. Mais si l'article 7, alinéa 1, est donc simplement une disposition de droit désirable stipulée à l'intention des États où la propriété littéraire et artistique dure moins de cinquante ans *post mortem*, il faut le dire sous une forme qui ne laisse pas place à l'équivoque. Nous pensons qu'un *vœu* de la Conférence de Rome répondrait parfaitement à la situation présente qui n'est plus celle de 1908. Du même coup, l'article 7, diminué de son premier alinéa, recevrait une teneur plus simple et plus brève :

La durée des différents droits de l'auteur sera réglée par la loi du pays où la protection sera réclamée, mais ne pourra pas excéder la durée fixée dans le pays d'origine de l'œuvre.

Il en sera ainsi pour les œuvres littéraires et artistiques en général et, en particulier, pour les œuvres photographiques et les œuvres obtenues par un procédé analogue à la photographie, pour les œuvres posthumes, pour les œuvres anonymes et pseudonymes.

Cette rédaction, bien entendu, n'est qu'un essai. Il faudra la revoir au moment de préparer les propositions à soumettre à la Conférence de Rome.

Le *vœu* destiné aux pays à protection insuffisamment longue pourrait être conçu à peu près comme suit :

La Conférence exprime le vœu que les pays qui n'ont pas encore introduit dans leur lé-

gislation la durée de protection de cinquante ans post mortem auctoris réalisent cette réforme dans le plus bref délai possible.

Un second vœu ne serait peut-être pas superflu. Il viserait à obtenir une computation uniforme des délais et à généraliser le système d'après lequel l'échéance de la protection tombe toujours sur la fin d'une année civile :

La Conférence exprime le vœu que les délais de protection se comptent uniformément à partir du 31 décembre, à minuit, de l'année dans laquelle s'est produit l'événement qui sert de base au calcul.

Quant à nos réflexions sur le domaine public payant, la licence obligatoire anglaise, le domaine d'État, le droit de suite, etc., elles n'ont rien qui rende expédié un changement du texte même de Berlin. Toutefois, si elles rencontraient à Rome une approbation que nous n'aurons pas l'imperitance d'escroquer trop ardemment, elles pourraient être consignées, à titre de règles interprétatives, dans les procès-verbaux de la Conférence.

Jurisprudence

FRANCE

PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE. MAÎTRESSE DE BALLET. DROIT POUR CELLE-CI DE S'OPPOSER À TOUTE MODIFICATION DES DANSES QU'ELLE A RÉGLÉES. PAS DIFFÉRENT EXÉCUTÉ. ATTEINTE AU DROIT MORAL DE L'AUTEUR ; DOMMAGES-INTÉRêTS.

(Tribunal civil de la Seine, 3^e ch., 10 février 1926. D^r Charles c. D^r Soutzo.)⁽¹⁾

Avant de reproduire l'arrêt dont nous venons de donner le sommaire, nous avons la bonne fortune de mettre sous les yeux de nos lecteurs de larges extraits des conclusions aussi intéressantes que spirituelles formulées dans cette affaire par M. le Substitut Raisin. On nous saura gré, nous aimons à le croire, de déroger — une fois n'est pas coutume — à notre habitude de publier seulement les décisions judiciaires et non point les manifestations oratoires qui précèdent la sentence du tribunal. Voici donc l'essentiel du remarquable discours prononcé par le représentant du ministère public. L'auteur, qui a obligéamment mis son manuscrit à notre disposition, voudra bien nous excuser d'avoir pratiqué par-ci par-là quelques discrètes coupures. Si nous avons, fort à contre-cœur, porté ainsi une légère atteinte à son droit moral, il nous pardonnera cette offense rendue nécessaire par le manque de place.

⁽¹⁾ Telle était la situation lorsque la Conférence de Berlin s'est réunie.

⁽²⁾ Voir *Gazette du Palais* du 24 mars 1926.

I. Conclusions de M. le Substitut Raisin

....A l'audience du 3 février dernier, Messieurs, les plaidoyers des avocats ont établi avec tant de précision et de force le point de fait et le point de droit dans l'affaire qui est soumise à votre jugement, qu'en vérité il reste bien peu de choses à dire pour donner une conclusion à ces débats.....

Tout d'abord, Messieurs, ce petit procès qui a déjà inspiré les chroniques les plus brillantes de la grande presse parisienne, à raison des personnalités qui s'y trouvent engagées, ce petit procès soulève-t-il une grave question de principe au sujet du droit de propriété artistique, dont le monde de la chorégraphie attendrait la solution avec impatience ?

Ou bien, s'agit-il d'une vulgaire question de préséance et de pointe entre la chorégraphie des Français et celle de l'Opéra ? Entre une ancienne étoile devenue professeur au Conservatoire et une jeune étoile du ciel de l'Opéra, qui bondissant d'un pied léger sur les règles de la tradition, aurait dansé devant les membres du Cercle de l'Union, sur la délicieuse musique d'Henri Busser, des pas réglés par le maître de ballet de l'Opéra et qui aurait commis la faute impardonnable de danser, en les présentant comme réglés par Mme Chasles ?

C'est là, Messieurs, tout le procès.

En vérité, la matière est un peu mince, et il me sera permis de dire que Mme Chasles, tout en ayant peut-être raison sur la question de principe — c'est ce que nous verrons dans un instant — a pris les choses un peu vivement, en assignant en fr. 25 000 de dommages-intérêts son ancienne élève Mme Soutzo, pour avoir dansé sous les yeux charmés des membres du Cercle ce « pas de la Séduction », qui par le fait de son papier-timbré se trouve transformé en « pas de l'Assignation ».....

Enfin, dernier écueil et dernier attrait de ce procès : A la fin de la dernière audience, Mme Soutzo, qui, nous a-t-on dit, danse à ravir, vous a fait, par l'intermédiaire de son honorable défenseur, M^e Poultier, membre du Conseil de l'Ordre, la proposition la plus charmante et la plus inattendue.

Elle nous a dit : « Mais de quoi m'accuse-t-on ? On m'accuse d'avoir dansé, d'une façon trop réaliste, les pas de la « Danse lente » devant les membres du Cercle de l'Union et devant leurs familles. Ce n'est pas vrai. J'ai dansé de la façon la plus convenable et la plus artistique. Cela est attesté par les témoignages les plus autorisés, celui du compositeur qui était au pupitre et celui, enfin, des membres de la Commission des Fêtes. Mais, si le tribunal n'est pas édifié, je suis à sa disposition pour exécuter devant lui, en Chambre du Conseil ou dans tel lieu qui

serait désigné, les pas incriminés et qui ont valu à Terpsichore le dangereux honneur de paraître devant Thémis. »

Ah, Messieurs ! que voilà une proposition bien tentante qu'il aurait été agréable de pouvoir accepter, et pourquoi suis-je obligé de dire, à mon très grand regret, que nous devons la décliner !

En effet, Messieurs, si après avoir dansé — dansé délicieusement certainement en Chambre du Conseil — M^e Soutzo gagnait son procès, ne dirait-on pas, M^e Poultier, qu'elle a gagné son procès avec ses entrechats ? Ce serait réellement méconnaître le mérite de votre très remarquable plaidoirie.

Et puis, surtout, de quoi s'agit-il dans ce procès ? S'agit-il de savoir si M^e Soutzo a bien ou mal dansé ?

Jamais de la vie. Nous sommes tous persuadés, que, première danseuse de l'Opéra, dansant devant une assemblée d'élite, M^e Soutzo a déployé toutes ses grâces.

Cela nous est attesté par le compositeur et par les membres du Cercle de l'Union qui ont certainement plus de compétence que les magistrats de la 3^e Chambre, pour apprécier l'excellence des pas d'une danseuse de l'Opéra.

Il s'agit, Messieurs, de savoir, si malgré la défense qui lui a été notifiée par voie d'huissier, par exploit de l'huissier Caron, M^e Soutzo avait le droit de passer outre à l'interdiction qui lui était faite, sous la forme la plus impérative, par son maître à danser, et si elle avait le droit, malgré cette notification, d'exécuter les pas litigieux devant les membres du Cercle de l'Union.

Tout le procès est là.

C'est une question de droit et, dans ces conditions, il est bien évident que la petite reconstitution à laquelle on nous conviait n'aurait eu aucune utilité et n'aurait apporté aucune lumière nouvelle au tribunal, pour bien juger ce procès, en l'examinant du point de vue juridique, le seul évidemment qui puisse nous intéresser.

Ayant ainsi, Messieurs, repoussé, écarté avec regret, ce premier incident, j'arrive au fond du procès, à la question de principe qui nous est posée : « L'art chorégraphique est-il protégé par la loi ? »

C'est là une question intéressante qui, je dois le dire, n'a jamais été résolue d'une façon absolument catégorique par la jurisprudence, quoi qu'en disent Pouillet et Dalloz.

L'art chorégraphique, c'est-à-dire l'art du maître à danser, qui compose un ballet, qui compose un divertissement chorégraphique, est-il protégé par la loi du 19 juillet 1791 sur les spectacles ?

Le texte de cette loi, vous le savez, est ainsi conçu :

« Les ouvrages des auteurs vivants ne pour-

ront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue du royaume, sans le consentement formel et par écrit de l'auteur ou de ses héritiers. »

Ainsi le législateur de la fin du XVIII^e siècle n'a pas nommé expressément les chorégraphes, les maîtres à danser — et cependant, Dieu merci, nous savons qu'à cette époque, à la fin du XVIII^e, la chorégraphie était représentée de la façon la plus brillante par ces danses charmantes de l'ancien régime qui s'appellent le menuet, la gavotte, la pavane — mais si le législateur n'a pas nommé expressément les chorégraphes, personne ne l'a été, ni le musicien, le dramaturge. Le législateur a parlé d'une façon générale des ouvrages des auteurs vivants, susceptibles d'être représentés au théâtre.

Il est bien évident, Messieurs, qu'un ballet et un divertissement chorégraphique constituent, au premier chef, des ouvrages fort agréables à regarder, qui se jouent sur un théâtre.

Par conséquent, la loi de 1791 est applicable, sans aucune espèce de difficulté, à l'art chorégraphique.....

Car, si au lieu d'examiner les textes, ce qui est un travail un peu sévère, un peu aride, quand il s'agit de ballerines, nous examinions ce qui constitue l'art du maître à danser, l'art chorégraphique, nous verrions qu'il mérite d'être protégé et qu'il doit l'être.

C'est le maître de ballet, en effet, qui reçoit la partition des mains du compositeur, qui la lit, qui s'en imprègne et qui a cette mission, parfois difficile, de trouver les pas, les gestes, les attitudes, les mouvements d'ensemble, qui traduiront le mieux la pensée du musicien et du librettiste.

C'est lui, en un mot, qui doit transposer l'art du domaine musical dans le domaine plastique.....

Et c'est lui, enfin, qui parfois, après de longs travaux d'érudition, des recherches dans les musées, des lectures et des voyages, trouvera le rythme des danses antiques avec la pureté et la noblesse de leurs attitudes.

Et bien, Messieurs, tout cela représente un travail d'érudition, un travail historique, qui mérite d'être protégé.....

Je vous disais, Messieurs, que la doctrine et la jurisprudence avaient adopté ce point de vue.

Les honorables avocats qui ont plaidé à la dernière audience vous ont donné des références, en ce qui concerne Pouillet et son ouvrage sur *La propriété littéraire et artistique*, ouvrage qui fait autorité en la matière, aux numéros 46, 740 et 747.

Je n'y reviens pas. Je n'ajouterai à ces références qu'une seule, que j'ai trouvée dans le répertoire pratique de Dalloz, *Propriété littéraire et artistique*, n° 34, et qui est ainsi conçue :

« Les œuvres chorégraphiques, pantomimes, ballets, divertissements, ont droit à la même protection que les œuvres dramatiques et musicales. »

Ainsi, Messieurs, la doctrine représentée par Pouillet et par le savant ouvrage de Dalloz est absolument formelle. Ils déclarent que l'art chorégraphique est protégé, aussi bien que l'art dramatique, par la loi du 17 juillet 1791.

Mais lorsqu'on se reporte aux sources, c'est-à-dire aux jugements et aux arrêts, qui sont autrement intéressants car c'est le droit en formation, la question est peut-être plus difficile et plus sujette à controverses.

Il y a, en tout et pour tout, en matière de droit du chorégraphe, trois décisions, l'une rendue en 1862 par le Tribunal de la Seine dans l'affaire de Marie Petitpas, la grande ballerine de l'Opéra, au sujet du ballet *Cosmopolitina*. La deuxième, rendue en 1875 par le Tribunal de commerce de Rouen au sujet d'un ballet pantomime, créé par un sieur Paul et la troisième, c'est une décision plus récente de la Cour d'appel de Paris du 5 juillet 1919, infirmant une décision de cette Chambre, je crois, au sujet du ballet bien connu *La Fête chez Thérèse*.

Prenons rapidement ces décisions et voyons quelle est la portée qu'il faut leur attribuer.

L'affaire Petitpas est la plus importante. Petitpas avait découvert, dans une partition ancienne qui était l'œuvre d'un sieur Perrot, un ballet qui lui avait plu, un ballet délicieux, qui avait été dansé, si je ne me trompe sur les plus grandes scènes, à Saint-Pétersbourg, à Londres, et qui s'appelait *Cosmopolitina*. C'était un assemblage de danses nationales des principaux pays.

Eh bien, Marie Petitpas avait fait jouer *Cosmopolitina* sur la scène de l'Opéra, en transformant le nom de *Cosmopolitina* en celui de *Cosmopolite*, et en biffant le nom de Perrot qu'elle avait remplacé par celui de Marie Petitpas.

Elle avait dansé ce ballet avec un grand succès, en le présentant comme ayant été composé par elle.

C'était là le comble de l'audace, même pour une artiste, et le tribunal, avec raison, a déclaré qu'il y avait là contrefaçon et qu'un grave préjudice avait été porté aux droits de propriété de Perrot sur son ballet. Il avait chiffré ce préjudice — il y avait eu plusieurs représentations de l'œuvre de Perrot à l'Opéra — à fr. 300 en tout et pour tout. Il n'est pas inutile de rappeler ces chiffres à titre d'indication pour la solution du procès actuel, en ce qui touche le « quantum » du dommage subi par M^{me} Chasles.

J'arrive, Messieurs, à la deuxième décision qui a peut-être moins d'autorité, parce qu'elle émane des juges consulaires, mais

qui me paraît cependant très intéressante : c'est celle du Tribunal de Rouen.

Le Tribunal de commerce de Rouen a motivé sa décision ainsi qu'il suit :

« Attendu que les lois de 1791 et de 1793 protègent et reconnaissent les droits des auteurs pour n'importe quelle production artistique, littéraire et musicale, etc. ;

D'où il suit que quel que soit le mérite de l'œuvre, il constitue un droit qui reste la propriété de son auteur,

PAR CES MOTIFS, fait défense à Loisel de jouer à l'avenir le ballet-pantomime *La vengeance de Gelma l'Indien*, qui est la propriété du sieur Paul.... »

Nous arrivons à la troisième décision. Elle a été rendue par la Cour d'appel le 5 juillet 1919⁽¹⁾ sur jugement du Tribunal de la Seine du 10 février 1911 (la guerre ayant éclaté dans l'intervalle avait retardé le cours de la justice), au sujet d'un ouvrage que vous avez peut-être connu et qui s'appelle *La Fête chez Thérèse*, œuvre de Catulle Mendès et du musicien Raynaldo Hahn.

La chorégraphie de cet ouvrage important avait été réglée par M^{me} Stechel, maîtresse de ballet à l'Opéra. Le ballet avait été joué à l'Opéra sans que son nom paraisse sur l'affiche, d'où assignation devant le Tribunal de la Seine, délivrée non pas contre Catulle Mendès, mais contre sa veuve et contre Raynaldo Hahn, aux fins suivantes :

- 1^o voir ordonner que le nom de la chorégraphe, M^{me} Stechel, serait porté sur l'affiche et sur les programmes;
- 2^o dire et déclarer qu'elle avait été la collaboratrice du musicien et du librettiste, qu'elle avait le droit de partager avec eux, par parts égales, les bénéfices résultant de la représentation de cet ouvrage, lesquels, par conséquent, devaient être partagés en trois parties égales, une pour le librettiste, une pour le musicien et une pour la chorégraphe.

Le Tribunal de la Seine a admis la thèse que le maître de ballet, qui avait composé un divertissement chorégraphique, était le collaborateur, dans toute l'acceptation du mot et avec toutes ses conséquences juridiques, du librettiste et du compositeur.

Mais, sur appel, la Cour a réformé cette décision et elle l'a réformée de la façon la plus formelle. Je vous lis uniquement les derniers considérants de cette décision :

« Considérant que dans ces circonstances de faits, l'œuvre chorégraphique de la D^{me} Stechel, dont l'exécution entre dans ses fonctions de maîtresse de ballet nommée du théâtre de l'Opéra, est susceptible, à la vérité, d'un droit de propriété distinct. »

Ceci est intéressant pour M^{me} Chasles : La Cour a reconnu que la chorégraphe pouvait

avoir un droit de propriété distinct. Mais voici la suite :

« Elle n'en apparaît pas moins comme un travail à part, d'adaptation scénique, que tout en concourant aux mêmes fins que le livret et la partition elle n'en fait pas partie intégrante, pouvant varier entre les mains d'autres maîtres de ballet.

En conséquence, déclare la D^{me} Stechel non fondée en sa demande, l'en déboute et la condamne aux dépens de première instance et d'appel, ordonne la restitution de l'amende. »

Ainsi, Messieurs, ces trois décisions qui constituent toute la jurisprudence, ont reconnu le droit du chorégraphe à la propriété de son œuvre, mais pour des ballets-pantomimes, pour des ballets d'action, et ont proclamé d'une façon souveraine cette thèse que l'auteur du ballet, celui qui a écrit la chorégraphie du ballet, n'était pas le collaborateur du compositeur ou du librettiste.

Vous savez quelle est la portée du terme collaborateur en matière artistique. La jurisprudence a admis que lorsqu'il y a collaboration, les œuvres sont indivisibles. C'est le cas pour le librettiste et le compositeur d'un opéra. On ne peut jouer la partition isolément sans le consentement de l'un et de l'autre collaborateur.

En ce qui concerne les œuvres d'adaptation, de danses connues à des musiques nouvelles, — c'est le cas au procès actuel — peut-on dire qu'il y a là une création artistique susceptible d'être protégée par la loi de 1791 et par les tribunaux, au même titre que le ballet pantomime et le ballet action ?

A cette question, Messieurs, à laquelle l'honorable M^e Poultier a répondu il y a huitaine par la négative, je répondrai au contraire de la façon la plus catégorique par l'affirmative.

Et je réponds oui avec d'autant plus de conviction qu'il y a trois mois, certain dimanche d'octobre 1925, j'ai eu la bonne fortune d'assister moi-même au Théâtre-Français à la représentation des *Trois Sultanes*, je puis donc vous apporter le témoignage personnel d'un spectateur absolument ravi par la distinction, par le goût et par le charme des divertissements chorégraphiques qui avaient été réglés par M^{me} Chasles....

C'est de l'art. Je ne dirai pas que c'est du grand art, mais c'est un art que j'ai apprécié et j'estime que les tribunaux lui doivent leur protection.

Dans quelle mesure, Messieurs, — et cela est plus délicat — doit-on protection à M^{me} Chasles pour sa chorégraphie ?

Dans quelle mesure peut-elle imposer son droit aux compositeurs, aux directeurs de théâtres, et surtout aux interprètes, aux artistes qui exécutent son œuvre ?

(1) On trouvera le texte intégral de cet arrêt dans le *Droit d'Auteur* du 15 mars 1920, p. 33. (Réd.)

Il y aurait là, Messieurs, trois questions intéressantes à examiner séparément. Vous me permettrez d'examiner seulement la troisième et de voir dans quelle mesure M^{me} Chasles peut imposer son droit aux artistes qui exécutent les danses des *Trois Sultanes*.

Et bien, pour cela, elle n'a qu'un titre....

Il n'y a pas eu de contrat intervenu entre elle et le compositeur. Il y a uniquement un bulletin de déclaration qui porte leur double signature et qui a été déposé à la Société des auteurs et compositeurs de musique le 10 août 1923 quelques jours avant celui de la première qui a eu lieu, vous le savez, non pas à Paris, mais au Théâtre du Casino de Deauville, le 8 septembre 1923.

Dans ce bulletin se trouve la mention d'usage :

« Je, soussigné, déclare être l'auteur de l'ouvrage ci-dessus indiqué, etc. »

Et suivent, Messieurs, ces deux autres mentions, sur lesquelles je me permets d'attirer l'attention du tribunal, car c'est tout le procès :

On y lit ceci, à gauche :

« Le présent ouvrage doit être annoncé ainsi qu'il suit : *Les Trois Sultanes*, comédie en trois actes de Favart, musique de scène de Busser, danses réglées par M^{me} Chasles. Signé : Busser, Chasles. »

Et à droite :

« Répartition des droits entre les auteurs : Caisse sociale 6 % ; Busser 5 % ; Chasles 1 %, toutes les fois qu'il sera fait usage de sa chorégraphie. »

Je me permets de souligner cet avant-dernier mot : « de sa chorégraphie ».

Il n'est pas écrit : « Toutes les fois qu'il sera fait usage de la chorégraphie », mais : Toutes les fois qu'il sera fait usage de „sa“ chorégraphie ». C'est-à-dire de la chorégraphie qui a été faite, qui a été écrite sur le manuscrit qui se trouve au dossier de M^{me} Laskine, l'avocat de M^{me} Chasles.

C'est là, Messieurs, une source de procès. Il y a, on peut dire, contradiction entre ces deux termes : à gauche, cette affirmation que l'ouvrage ne peut pas être joué sans être annoncé : « Comédie avec danses réglées par M^{me} Chasles ».

Cela paraît indiquer que toujours la comédie devra être donnée avec les danses réglées par M^{me} Chasles (thèse soutenue par M^{me} Laskine).

Et, de l'autre côté, se trouve, sous la répartition des droits, cette mention formelle et expresse que M^{me} Chasles n'a droit à un pour cent des droits que lorsqu'il est fait usage de sa chorégraphie.

Ces deux termes doivent, à mon avis, en suivant les règles fixées par l'article 1161 du Code civil, se compléter, s'expliquer l'un par l'autre. On doit interpréter le premier

avec le second et il me paraît en résulter pour M^{me} Chasles qu'elle n'a pas le droit d'imposer, partout, en tous lieux, toujours, jusqu'à sa mort, le droit d'exiger qu'on ne joue *Les Trois Sultanes* qu'avec sa chorégraphie.

En matière de ballet, l'exécution est conditionnée par le personnel, c'est la première des choses. Et lorsqu'on joue *Les Trois Sultanes* en province, ou à l'étranger, on ne trouve pas toujours de grandes artistes comme celles du Théâtre-Français qui sont capables de danser, de chanter et de dire des vers.

Alors on est obligé de faire appel à des artistes de second plan, de leur « faire des pas » : on est obligé parfois de donner le spectacle sans le divertissement chorégraphique. Il serait absolument ridicule de vouloir imposer à tous les directeurs de théâtres de jouer cet ouvrage avec la chorégraphie, car il y a des moments où l'on se trouve en présence d'impossibilités absolues.

Enfin, Messieurs, il y a bien plus que l'ambiguïté et la contradiction de ces deux termes : C'est la contradiction flagrante qui existe entre M^{me} Chasles et le maître, le compositeur Henri Busser.

C'est là un point sur lequel M^{me} Poultier a insisté. Vous me permettrez de le rappeler d'un mot.

Le compositeur a adressé à la date du 27 janvier 1926 à l'honorable M^{me} Poultier une lettre qui est ainsi conçue :

« Mon cher Maître,

Je ne connais pas exactement les termes de la difficulté qui existe entre M^{me} Chasles et M^{me} Soutzo. Ce que je puis vous dire, c'est que j'ai abandonné à M^{me} Chasles une partie de mes droits d'auteur, lorsque l'on ferait usage de la chorégraphie pour les numéros 16, 16^{bis} et 17 de la partition des *Trois Sultanes* dont j'ai écrit la musique.

Mais fréquemment cette chorégraphie est réglée par les maîtres de ballet des théâtres où les *Trois Sultanes* sont représentées, ce qui rentre dans leurs attributions professionnelles.

J'ai autorisé M^{me} Soutzo à danser le numéro 9 de ma partition, sur le pas que lui a réglé M. Statz. Ce pas n'avait pas été chorégraphié ni par M^{me} Chasles, ni par qui que ce soit, étant donné qu'on le jouait comme introduction à l'acte deux.

Je conduisais l'orchestre au Cercle de l'Union artistique et j'ai trouvé que la danse de M^{me} Soutzo était tout à fait en harmonie tant avec ma musique qu'avec l'ensemble de l'œuvre de Favart. »

Je sais que M^{me} Chasles proteste énergiquement contre les allégations contenues dans cette lettre et conteste le droit du compositeur à donner la moindre autorisation relative à l'exécution de danses. D'après elle, M. Busser n'aurait pas plus le droit à donner ces autorisations qu'elle-même n'aurait

rait celui d'autoriser un directeur de théâtre à modifier la partition de son collaborateur.

A cela, je répondrai que M^{me} Chasles n'est pas la collaboratrice du compositeur. « Il y a collaboration entre deux auteurs lorsque, dans aucun cas et sous aucun prétexte, l'ouvrage créé par une collaboration ne peut être divisé. »⁽¹⁾

En ce qui concerne le maître de ballet qui a composé la chorégraphie, l'arrêt de la Cour d'appel de Paris du 5 juillet 1919 (affaire Stechel contre V^e Catulle Mendès et Reynaldo Hahn) a jugé définitivement qu'il n'était pas, au sens juridique du terme, « le collaborateur » du librettiste et du compositeur.

Cela dit, Messieurs, je crois que l'on peut fixer comme suit la limite des droits de M^{me} Chasles :

- 1^o lorsque la pièce est jouée avec sa chorégraphie, M^{me} Chasles a le droit d'exiger que son nom soit sur l'affiche et que son nom soit sur le programme;
- 2^o elle a enfin le droit d'exiger que sa chorégraphie soit respectée lorsqu'elle est placée sous le pavillon de son nom.

En dehors de ces deux priviléges, elle n'a droit absolument à rien, à moins qu'elle ne mette en cause le compositeur Busser et ne prouve qu'il s'est lié les mains en s'interdisant le droit de faire jouer *Les Trois Sultanes* avec une chorégraphie autre que la sienne.

Ces principes étant admis, la solution du procès est facile à trouver, pour les représentations des 17 et 18 juin 1924 au Cercle de l'Union artistique, et pour les représentations du mois de décembre suivant, à Saint-Germain-en-Laye. Pour les représentations du Cercle de l'Union, nous n'avons qu'à nous reporter au programme. Ces représentations de gala étaient données devant une assemblée d'élite. Elles avaient été précédées bien entendu de nombreuses répétitions et dès que M. Busser avait su que l'on devait jouer, au Cercle de l'Union, *Les Trois Sultanes*, il avait prévenu les artistes du Théâtre-Français et de l'Odéon, qui devaient remplir les principaux rôles. Il avait également prévenu les artistes de l'Opéra qui devaient exécuter certains numéros de chorégraphie.

Toutes ces artistes avaient pris rendez-vous avec M^{me} Chasles qui, comme maîtresse de l'œuvre — de l'œuvre chorégraphique s'entend — avait donné des leçons ou des conseils sur la meilleure manière de danser les pas.

Faire danser et apprendre à danser à des sociétaires du Théâtre-Français, faire danser

⁽¹⁾ Pandectes, *La propriété littéraire artistique*, n° 285, 286, 290.

des premières danseuses de l'Opéra, sont deux choses bien différentes.

Il est difficile d'imposer les mêmes manières à des professionnelles et à des personnes qui ne dansent que par occasion, pour qui on est obligé d'imaginer et d'écrire une danse plus facile à interpréter.

Vouloir endiguer la fougue et la jeunesse d'un premier sujet de notre grande scène nationale, c'est là, évidemment, œuvre téméraire....

Aussi, M^{me} Soutzo s'est vite lassée de danser à la manière du Français et, après une répétition, elle a écrit à M^{me} Chasles une lettre ainsi conçue, qui est au dossier :

« Chère Madame,

Après la répétition de l'autre jour, vous avez dû vous rendre compte, comme moi, etc.... En rentrant chez moi, j'ai feuilleté la partition et j'y ai découvert un motif qui m'a beaucoup plu : la danse lente ; je me propose de le danser... Bien entendu, je suis d'accord avec M. Busser... »

Et M^{me} Soutzo explique que le pas réglé par M^{me} Chasles, pour des artistes du Français, ne lui convient pas, à elle, professionnelle de la danse.

Là-dessus, M^{me} Chasles a pris sa plume et a écrit de la bonne encre une lettre à son ancienne élève, lettre recommandée, pour lui notifier qu'elle entendait faire défense que l'on danse sans son autorisation une chorégraphie autre que la sienne.....

Craignant que cette lettre recommandée ne parvienne à sa destinataire, elle s'est adressée à l'huissier Caron, qui, le jour même, a été trouver M^{me} Soutzo et lui a remis son exploit.

M^{me} Soutzo a passé outre à cette défense. Elle a eu soin de se faire autoriser par le maître Busser, l'auteur de la partition, qui, au moment de la représentation, était au pupitre et dirigeait lui-même l'orchestre, pour danser autre chose que les pas réglés par M^{me} Chasles.

Bien entendu, ces danses n'étaient pas de son improvisation. Elle avait eu également soin de les faire régler par une personne qui avait évidemment toute compétence pour cela, puisque c'était le maître de ballet de l'Opéra, M. Staals.

Tout cela avait été approuvé par le compositeur et c'est dans ces conditions qu'à la date du 17 juin et du 18 juin 1924, dans les salons du Cercle de l'Union, où les membres du Cercle avaient invité leurs femmes, leurs filles et leurs sœurs, les *Trois Sultanes* ont été jouées avec une interprétation hors de pair.

Le programme portait, au-dessous de la distribution des rôles : « Danses réglées par M^{me} Chasles ». Et plus bas : « M^{me} Soutzo, X... de l'Opéra ».

Que s'est-il passé ?

Les trois danses de caractère qui avaient été réglées par M^{me} Chasles, sous les numéros 16, 16^{bis} et 17 et qui s'appellent la Circassienne, la Fandango et le Passe-Pied, ont été dansées au Cercle par des comédiennes. C'était dans leurs attributions, dans leurs rôles.

Mais les divertissements chorégraphiques ou l'intermède, qui étaient peut-être un peu moins dans la note historique du XVIII^e siècle, très réservée et mesurée qu'avait conçu M^{me} Chasles, ont été dansés par des professionnelles....

Alors, quel est le préjudice et quelle est la faute ? Quel est le crime commis par M^{me} Soutzo ?

On vous dira : question de programme.

M^{me} Soutzo ne saurait en être responsable. Le programme était déjà composé au moment de l'incident et il était impossible lorsque l'huissier est intervenu, d'y apporter la moindre modification.

On ne peut pas lui faire grief d'avoir conçu le programme. Il faudrait mettre en cause la commission artistique du Cercle de l'Union. Cette objection ne saurait à mon sens être retenue : En effet, qui avait reçu le papier timbré ? M^{me} Soutzo.

Qui avait reçu la lettre de M^{me} Chasles ? C'était encore M^{me} Soutzo.

Il ne faut pas faire joujou avec ces choses-là. M^{me} Soutzo ayant reçu cette défense formelle et impérative, aurait dû le dire aux membres du Cercle....

Si on avait, au dernier moment, modifié le programme, il n'y aurait pas de procès, à mon avis du moins.

Mais si le temps matériel manquait pour faire cette modification, un membre du Cercle aurait pu s'avancer sur la scène et dire : « Nous devons annoncer que les danses qui vont être exécutées devant vous ont été réglées en partie par M^{me} Chasles et en partie par M. Staals, maître de ballet à l'Opéra, qui a réglé les danses exécutées par les artistes de l'Opéra. »

On ne l'a pas fait.

C'est uniquement à M^{me} Soutzo qui avait reçu le papier timbré et le commandement de M^{me} Chasles que l'on peut faire grief de ne pas avoir fait faire ces modifications au programme.

C'est elle, et elle seule qui a commis une faute.

Oh ! la faute est légère ; elle est loin, à mon avis, de valoir le chiffre élevé de dommages-intérêts.

Je m'en rapporte pour cela à la sagesse du tribunal. Et je me demande si ce ne serait pas déjà bien assez punir cette jeune pécheresse en la condamnant aux dépens.

C'est là une question d'appréciation pour laquelle je m'en rapporte également à vous....

M^{me} Chasles a-t-elle subi un préjudice quelconque, par suite de cette représentation ?

M^{me} Chasles, qui a une haute conscience de la probité artistique, avait, je vous l'ai dit, conçu le divertissement des *Trois Sultanes* à sa manière, c'est-à-dire en respectant la tradition du XVIII^e. Je trouve que c'est une excellente manière pour un ouvrage du vieux répertoire qui ne saurait être modernisé sans danger.

Elle a trouvé que cette danse finale, un peu déchainée et réaliste, pouvait être gracieuse, mais n'était pas du tout dans le style XVIII^e de l'œuvre de Favart.

Est-ce parce qu'il n'y avait que sept à huit cents personnes au Cercle de l'Union qu'il n'y a aucun préjudice moral causé à M^{me} Chasles ?

Mais c'est l'opinion de ces personnes qui représentent l'élite de la société parisienne, qui intéresse le plus M^{me} Chasles, qui est une artiste probe et consciencieuse.

Dans ces conditions, je crois qu'il lui est dû réparation.

En ce qui concerne le gala de Saint-Germain, la cause est entendue. Au gala de Saint-Germain les danses ont été exécutées par M^{me} Soutzo. Toutes ces danses... ont été réglées par M. Staals... je parle de celles dansées par M^{me} Soutzo....

Le nom de M^{me} Chasles ne figure pas sur ce programme. On n'a pas exécuté sa chorégraphie.

Dans ces conditions, Messieurs, quel est le préjudice qui a pu lui être causé ?....

Tout à l'heure, j'ai admis un principe, qu'elle avait le droit, toutes les fois qu'on employait sa chorégraphie, toutes les fois que son nom était sur l'affiche, de faire respecter son nom qui représente son patrimoine artistique.

La son nom n'a pas été mis sur l'affiche. Par conséquent il ne lui est absolument rien dû....

Votre jugement donnera raison, pour le principe, à M^{me} Chasles, qui paraît devant vous avec un long passé de travail, de probité artistique. Elle a le droit — c'est indiscutable à mon sens — d'exiger que son nom ne déploie pas son pavillon tutélaire sur des danses réglées par Pierre ou par Paul alors même que Pierre ou Paul serait le premier maître de ballet du monde.

Mais elle me permettra de lui dire qu'après avoir affirmé son droit, elle serait peut-être bien inspirée de rester sur ses positions, de ne pas continuer la série des procès tentissants à l'occasion d'un fandango ou d'un passe-pied. Et, si plus tard elle compose, pour le plus grand plaisir des gens de goût, d'autres divertissements chorégraphiques, elle fera bien d'assurer ses droits

en passant avec les compositeurs et les librettistes des accords plus précis que ceux résultant de simples bulletins de déclaration à la Société des auteurs dramatiques.

Quant à M^{me} Soutzo, la jeune et charmante artiste que le procès actuel a conduite aux pieds du tribunal, ce n'est pas un peu de papier timbré ni une condamnation aux dépens qui l'empêchera de danser avec grâce.

Mais elle fera bien, lorsque le nom de M^{me} Chasles sera sur le programme, de réfréner la fougue de ses vingt ans pour ne faire à l'avenir nulle peine même légère à son professeur à qui elle doit peut-être une part de son talent.

* * *

II. Jugement du Tribunal civil de la Seine

Le Tribunal,

Attendu que la D^{me} Chasles, directrice de la danse à la Comédie-Française et à l'Opéra-Comique, a composé, pour la pièce *Les Trois Sultanes*, un divertissement enregistré le 10 août 1922 sous le n° 15 429 à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, sous le titre *Les Trois Sultanes*, comédie en trois actes de Favart, musique de scène de Henri Busser, danses réglées par M^{me} S. Chasles, 1% de droit d'auteur lui étant attribué chaque fois qu'il serait fait usage de sa chorégraphie;

Attendu que les 17 et 18 juin 1924, au cours de deux soirées privées réservées à ses membres et à leurs familles, le Cercle de l'Union artistique fit représenter ladite comédie;

Attendu que les annonces, publicité et programme étaient ainsi libellés : « Une fête chez Soliman; 2^e acte des *Trois Sultanes*, comédie de Favart, musique de scène et danse de M. Henri Busser. Danses réglées par M^{me} Chasles; M^{les} Soutzo, Valsi, Moreinti, de l'Opéra. Orchestre sous la direction de l'auteur »;

Attendu cependant que trois jours avant la représentation, par lettre du samedi 14 juin 1924, la D^{me} Soutzo, une des interprètes, après avoir pris part aux répétitions de M^{me} Chasles, lui écrivit que le pas qu'elle lui avait appris étant surtout réglé pour une artiste de comédie, elle se proposait d'en danser un autre; que passant outre à ses protestations et même à une sommation de Caron, huissier à Paris, en date du 17 juin 1924, elle exécuta un pas nouveau, spécialement composé pour elle par le sieur Staats, maître de ballet de l'Opéra;

Attendu que, ce faisant, au risque de créer dans l'esprit des spectateurs une confusion entre l'œuvre annoncée et le pas différent introduit par elle, la D^{me} Soulzo a porté atteinte au droit moral de la demandante,

deresse, l'auteur d'un ballet comme celui d'une œuvre littéraire dramatique et musicale ayant le droit absolu de s'opposer à toute altération, modification, correction ou addition, si minime qu'elle soit, susceptible de dénaturer sa pensée;

Attendu, par contre, en ce qui concerne le gala de Saint-Germain du 14 décembre 1924, visé dans ses conclusions ultérieures, que les programmes et affiches n'ayant pas mentionné : « Danses réglées par la D^{me} Chasles », la D^{me} Soutzo ne saurait encourir aucun reproche de ce chef;

Sur le préjudice:

Attendu qu'il résulte des attestations produites aux débats, notamment du sieur Henri Busser et des membres des commissions des fêtes et de musique du Cercle de l'Union artistique, que les danses intercalées par la D^{me} Soutzo, en parfaite harmonie tant avec la musique qu'avec la comédie, qualifiées de « bon ton et de goût parfait », sont dignes du talent et de la réputation de la demanderesse à laquelle elles n'ont pu nuire;

Attendu, en conséquence, que le tribunal a les éléments suffisants pour fixer le montant des dommages-intérêts pour le principe à la somme de 1 fr.

PAR CES MOTIFS,

Condamne la D^{me} Soutzo à payer à la D^{me} Chasles la somme de 1 fr. à titre de dommages-intérêts; la condamne en outre en tous les dépens, lesquels comprendront tous droits, doubles droits, amendes de timbre et d'enregistrement.

Nouvelles diverses

Droit d'auteur et T.S.F.

Une Commission internationale radiophonique

Le journal *Comœdia* du 7 mars 1926 annonce qu'au cours d'une réunion de la Société française des auteurs et compositeurs dramatiques, présidée par M. Julien Luchaire, directeur de l'Institut international de coopération intellectuelle, la décision fut prise de former un Comité d'étude qui serait chargé de préparer la constitution d'une Commission radiophonique internationale des auteurs et compositeurs, en vue de protéger dans le monde entier les droits de ceux dont les œuvres sont transmises par les ondes hertziennes.

Les groupements intellectuels de tous les pays sont invités à envoyer leur adhésion de principe au secrétaire du Comité d'étude, au siège de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 12, rue Henner, à Paris 9^e, et à désigner les délégués qui

pourraient être convoqués à la prochaine réunion où la constitution de la Commission internationale sera discutée.

L'initiative de M. Julien Luchaire mérite assurément d'être encouragée. Elle répond à une nécessité du moment. On peut toutefois se demander si un nouvel organisme est bien nécessaire pour atteindre le but que l'on se propose et si, par exemple, le Comité international de la T.S.F. qui a déjà tenu à Paris en avril 1925 un très intéressant congrès (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 53) et qui publie la *Revue juridique internationale de la radioélectricité* ne pourrait pas, d'entente avec l'Institut de coopération intellectuelle, assumer la lâche que M. Luchaire a très opportunément entrevue. Ce serait de la coopération intellectuelle, et de la meilleure, parce qu'elle éviterait peut-être un double emploi.

États-Unis

Un nouveau bill concernant le droit d'auteur

Rousseau disait :

Belle Philis, on désespère
Alors qu'on espère toujours.

Nous sommes presque tentés de reprendre ces vers en songeant à l'entrée sans cesse retardée des États-Unis dans l'Union internationale pour la protection de la propriété littéraire et artistique. Et pourtant ce ne serait pas tout à fait équitable. Si la grande république du Nord-Amérique n'a pas encore adhéré à la Convention de Berne, ce n'est point qu'il ne se soit pas trouvé chez elle des esprits convaincus de la nécessité de cette accession. Bien au contraire. M. Tborvald Solberg en particulier, le chef si dévoué du *Copyright Office* de Washington, a multiplié depuis des années les efforts en vue de faire prendre à son pays la place qui lui est réservée au milieu des Etats membres de l'Union de Berne. Toujours les circonstances furent plus fortes que la bonne volonté de nos amis. Dans le dernier article qu'il a écrit pour notre revue, notre regretté Directeur, M. le professeur Röhlisberger, estimait que les obstacles à vaincre étaient encore « sinon infranchissables, du moins très réels et sérieux » parce que « portant sur des dispositions d'une importance capitale » (v. *Droit d'Auteur*, 1926, p. 9, 1^{re} col.).

Pouvons-nous croire que cette appréciation s'inspirait d'un pessimisme légèrement excessif? M. Röhlisberger ne demandait qu'à se tromper et il serait aujourd'hui le premier à se réjouir d'avoir été mauvais prophète. Ce qui est à tout le moins certain, c'est que les tentatives se multiplient pour essayer d'arracher les États-Unis à leur isolement dans le domaine du droit d'auteur. La société des auteurs d'Amérique, après de longues et très consciencieuses délibérations, vient à son tour d'élaborer

un bill sur la propriété littéraire et artistique et de le déposer sur le bureau du Congrès, en date du 8 mars 1926⁽¹⁾, par l'entremise de M. Albert H. Vestal, député du département de l'Indiana. Ce nouveau bill est basé essentiellement sur celui de M. Thorvald Solberg, dont nous avons entretenu nos lecteurs à diverses reprises (v. *Droit d'Auteur*, 1925, p. 11, 62, 68). Le projet de la société des auteurs prévoit, lui aussi, la suppression des formalités, la protection des œuvres publiées et non publiées, une durée de protection allant jusqu'à 50 ans *post mortem auctoris*, l'abandon de la clause de refabrication pour les livres de provenance non américaine, l'entrée des États-Unis dans l'Union de Berne. Nous donnons ci-après la traduction de deux articles du projet qui, en raison de leur portée internationale, présentent à nos yeux une importance particulière⁽²⁾:

ART. 2. — Le droit d'auteur s'applique à toutes les œuvres publiées et non publiées qui ont pour auteur des citoyens des États-Unis; il s'applique pareillement aux œuvres des auteurs étrangers:

- a) si l'œuvre a été publiée pour la première fois aux États-Unis ou simultanément aux États-Unis et dans un pays étranger ayant adhéré à l'Union internationale pour la protection de la propriété littéraire et artistique;
- b) si l'œuvre, dans le cas où elle n'est pas publiée, a pour auteur un citoyen ou sujet d'un pays étranger membre de l'Union internationale;
- c) si l'auteur est citoyen ou sujet d'un pays resté en dehors de l'Union, et qui soit par traité, soit par arrangement international garantit aux citoyens des États-Unis le bénéfice de la protection du droit d'auteur sur la même base qu'à ses propres ressortissants.

L'existence des conditions susindiquées de réciprocité sera déterminée par le Président des États-Unis qui fera des proclamations au fur et à mesure que l'exigera l'application de la présente loi.

Une œuvre sera considérée, au sens de la présente loi, comme publiée simultanément dans deux pays, lorsque l'intervalle de temps compris entre la publication lícite dans le premier pays et la publication lícite dans le second pays n'excédera pas quatorze jours.

ART. 62. — Le Président des États-Unis est autorisé à effectuer et à proclamer l'adhésion des États-Unis à la Convention créant une Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, appelée aussi l'Union internationale du droit d'auteur, Convention signée à Berne le 9 septembre 1886 et révisée à Berlin le 13 novembre 1908 ainsi qu'au Protocole additionnel à ladite Convention, Protocole signé à Berne le 20 mars 1914.

Bien des fois déjà nous avons escompté l'entrée de la grande République américaine dans notre Union et chaque fois notre espoir s'est dissipé comme un mirage. Pas tout à fait cependant. Il n'est pas possible que rien ne soit resté de tant de travaux désinté-

ressés parmi lesquels nous n'oubliions pas ceux de notre ancien Directeur. C'est bien souvent à travers les échecs qu'une doctrine se forme et prend toute sa force. L'accession des États-Unis à la Convention de Berne sera peut-être encore différée, nous n'arrivons pas à concevoir qu'elle puisse jamais être définitivement abandonnée⁽¹⁾.

Russie

Une loi soviétique sur le droit d'auteur

Les nouvelles de Russie sont quelquefois si contradictoires qu'on n'est point très pressé de les accueillir. Demain confirmera-t-il ce que hier nous a appris? Trop souvent il n'en a rien été. Dans notre dernier article consacré à la Russie (v. *Droit d'Auteur*, 1923, p. 109 et suiv.) nous exprimions l'espérance d'assister bientôt à un révirement des maîtres de Moscou en faveur de la protection nationale d'abord, puis internationale des auteurs. De temps et autre, les journaux annonçaient qu'une loi russe sur la propriété littéraire était en préparation, mais il semblait toujours que ces véleités s'épuisaient d'elles-mêmes. En tout cas, les mois succédaient aux mois, sans jamais rien apporter de définitif. Tel projet que l'on disait élaboré par une Commission spéciale du Conseil des Commissaires du peuple prévoyait un délai de protection de 25 ans, — cependant le *dies a quo* n'était pas indiqué d'une manière précise, — tel autre accordait à l'auteur un droit viager qui se transmettait aux héritiers pendant une durée de quinze ans. Nous n'avions pas attaché une grande importance à ces tentatives qui ont été, semble-t-il, assez promptement abandonnées. Mais voici que le Journal officiel des Soviets a publié le texte d'une loi sur le droit d'auteur qui sera sans doute appelée à quelque retentissement. Le journal *Musique et Instruments*, du 10 avril 1926, en donne deux articles que nous reproduisons ici:

ARTICLE PREMIER. — Le droit d'auteur sur une œuvre publiée en Russie, ainsi que sur une œuvre à l'état de manuscrit, esquisse ou autre forme, est reconnu à l'auteur et à ses ayants droit, quelle que soit leur nationalité. Pour les œuvres, manuscrits, esquisses ou autres se trouvant à l'étranger, les droits d'auteur seront réglés d'après une convention entre la Russie et ledit pays.

ART. 6. — Les droits d'auteur, à l'exception des cas prévus par les articles 7, 8 et 9, appartiennent à l'auteur pendant vingt-cinq ans à partir du moment de l'édition.

Le principe admis par le législateur russe est — on le voit — celui de la territorialité, et celui-là seul. Toute œuvre existant en Russie est protégée quelle que soit la na-

tionalité de l'auteur. En revanche, la loi ne protège pas les œuvres qui existent hors du territoire soviétique, même si elles ont pour auteur des Russes. Cette rigueur dans l'application du principe territorial est intéressante: en général on ne la rencontre pas. Voici, à titre documentaire, les solutions adoptées par quelques lois récentes sur la propriété littéraire et artistique.

1. Le décret-loi *italien* du 7 novembre 1925 s'applique à toutes les œuvres publiées, représentées ou exécutées pour la première fois dans le Royaume, et, en outre, à toutes les œuvres publiées, représentées ou exécutées pour la première fois dans un État étranger, sous réserve de réciprocité. C'est la règle de la réciprocité légale et probablement de forme, en ce sens que même si l'étendue des droits accordés aux œuvres italiennes dans un pays étranger n'est pas rigoureusement la même qu'en Italie, il sera fait application, aux œuvres de ce pays, de la loi italienne. Toutefois, pour la durée de la protection, on s'en tiendra à celle du pays d'origine, si elle est plus courte que celle de la loi italienne.

2. La loi *roumaine* du 28 juin 1923 protège toutes les œuvres des sujets roumains, qu'elles soient inédites, publiées en Roumanie ou à l'étranger, peu importe. Elle protège de plus les œuvres étrangères sans condition de réciprocité, sous la seule réserve que si la protection au pays d'origine est plus courte qu'en Roumanie, cette moindre durée sera également applicable dans ce dernier pays.

3. La loi *suisse*, du 7 décembre 1922, s'applique à toutes les œuvres des citoyens suisses qu'elles soient inédites ou éditées (et, dans ce dernier cas, le lieu de l'édition est indifférent), ainsi qu'à toutes les œuvres d'auteurs étrangers éditées pour la première fois en Suisse. Quant aux œuvres d'auteurs étrangers éditées pour la première fois à l'étranger, elles sont en principe privées de la protection en Suisse, à moins qu'elles ne bénéficient des dispositions d'un traité international, par exemple de la Convention de Berne, ou que le Conseil fédéral n'ait, par déclaration expresse, reconnu qu'elles appartiennent à un pays accordant aux œuvres suisses la réciprocité. C'est là le système de la réciprocité dite diplomatique.

4. La loi *hongroise* du 31 décembre 1921 protège les œuvres des ressortissants hongrois, quel que soit le lieu de l'édition, et les œuvres des étrangers éditées pour la première fois en Hongrie. Les œuvres d'auteurs étrangers éditées pour la première fois hors de Hongrie ne sont pas protégées par la loi; elles ne peuvent l'être qu'en vertu d'un traité international qui sera lui-même bilatéral ou plurilatéral.

5. La loi *autrichienne* du 13 juillet 1920 se rapproche beaucoup de la loi hongroise. Il y a cependant lieu de signaler ceci: un décret du secrétaire d'État de la Justice peut rendre applicable la loi, sous condition

(1) Voir *Publishers' Circular* du 3 avril 1926, p. 407.
(2) Voir le bill intégral dans le *Publishers' Weekly* du 6 mars 1926, p. 729 et suiv.

de réciprocité, à certaines œuvres étrangères ayant paru à l'étranger. Nous retrouvons ici la réciprocité diplomatique de la loi suisse. Du reste, entre le système de la réciprocité diplomatique et celui des traités, il n'y a pas une différence de nature mais de degré : le premier étant en quelque sorte l'embryon du second.

6. Les lois *marocaine* du 23 juin 1916 et *syro-libanaise* du 17 janvier 1924 protègent indifféremment toutes les œuvres inédites ou éditées, indigènes ou étrangères. Ni le lieu de la publication (édition) ni la nationalité de l'auteur n'influent sur la protection généreusement accordée. La formule syro-libanaise est à retenir comme particulièrement large : sont protégées toutes les manifestations de l'intelligence humaine, quels que soit leur mérite, leur importance, la nationalité de leur auteur et le lieu de leur création. Aucune restriction n'intervient d'autre part relativement à la durée d'où, pour le dire en passant, cette conséquence intéressante que les œuvres unionistes allemandes, autrichiennes, suisses, etc., qui jouissent dans leur pays d'origine de la protection trentenaire pourront bénéficier au Maroc, en Syrie et au Liban d'une protection de vingt ans plus longue, en vertu de l'article 19 de la Convention de Berne révisée⁽¹⁾, combiné avec les dispositions qui, dans ces pays, prévoient le délai de cinquante ans *post mortem auctoris*.

Revenons à la Russie après cette courte digression. On ne pouvait attendre des maîtres de Moscou qu'ils se montrassent soucieux du droit à l'égal des législateurs du reste de l'Europe. C'est déjà un important progrès que d'avoir obtenu d'eux une reconnaissance limitée de la propriété littéraire et artistique. L'ancienne Russie n'était d'ailleurs pas non plus très libérale envers les auteurs étrangers. Toutes les concessions de la Conférence de Berlin, qui dans l'espoir de gagner la patrie de Dostoïewski et de Tolstoï s'était résignée au fâcheux système des réserves, demeurèrent vaines : la Russie d'autrefois restait obstinément à l'écart de notre Union. Celle d'aujourd'hui fait de même. M. Lounatcharsky s'est bien laissé interviewer il y a quelques mois par un certain nombre de journalistes parisiens à l'ambassade russe en France ; les échos qui nous sont parvenus de cette conversation⁽²⁾ nous montrent à vrai dire que les Soviets, songent à composer avec les autres pays mais non point du tout à adhérer à la Convention de Berne. Le voudraient-ils que nous ne pourrions même pas nous en réjouir ; la Russie rouge est encore beaucoup trop éloignée de nos idées. Qu'on en juge : M. Lounatcharsky accorde que les Soviets ont érigé en doctrine le pillage des œuvres

(1) Voici cet article dont on a dit qu'il fondait la théorie du minimum de la protection : « Les dispositions de la présente Convention n'empêchent pas de revendiquer l'application de dispositions plus larges qui seraient édictées par la législation d'un pays de l'Union en faveur des étrangers en général. »

(2) Voir les *Nouvelles littéraires* du 12 décembre 1925.

de l'esprit, mais il ne renie nullement cette théorie. Au contraire : il affirme que toute œuvre écrite entre aussitôt dans ce qu'il appelle le domaine social, c'est-à-dire qu'elle devient la proie de tous ceux qui désireront la traduire, la mettre en scène et qui, pour réaliser leur dessein, seront libres de la modifier à leur guise. C'est la négation du droit d'auteur dans ce qu'il y a de plus élevé, dans sa partie personnelle et morale. Un artiste véritable protestera probablement davantage contre cette méconnaissance de ses prérogatives essentielles que contre une expropriation de ces droits pécuniaires.

Rappelons-nous l'éloquente intervention de l'Paul Hervieu à la Conférence de Berlin : « On ne saurait dire, nous citons les paroles de l'éminent dramaturge, que les œuvres littéraires et artistiques soient définitivement protégées lorsque l'on peut encore s'en emparer, soit au moyen d'une indemnité arbitrairement fixée, soit en profitant de l'oubli ou de l'erreur qu'aura fait un compositeur en ne mentionnant pas qu'il interdit qu'on lui prenne son bien. » Et il ajoutait : « Volontiers je m'écrierais que l'exploitant de l'ouvrage prenne le tout ! — si c'était la seule chance que cet ouvrage demeure entier, vivant, intact, tel qu'il est né⁽¹⁾. » — Précisément M. Lounatcharsky refuse d'admettre le droit de surveillance et de contrôle de l'artiste. Ce qu'il envisage c'est, en somme, le système de la licence obligatoire, avec toute licence — dans un autre sens — donnée au licencié d'user de l'œuvre comme bon lui semble. « Jusqu'ici, a-t-il confié à ses interlocuteurs, nous n'avons rien payé, c'est une chose élémentaire en temps de révolution. A l'avvenir, nous paierons, mais nous voulons garder le droit de traduire sans avoir à demander aucune autorisation. » Voilà qui est net. On peut seulement craindre que cela ne fasse guère l'affaire des auteurs possédant quelque dignité professionnelle. Car le droit primordial consiste à pouvoir autoriser ou interdire la reproduction, en toute souveraineté. Si l'on est privé de cette prérogative essentielle, la consolation d'être payé ne sera pas toujours très efficace. D'abord parce qu'un artiste digne de ce nom ne renoncera jamais de gaieté de cœur à son droit de surveillance, ensuite parce que, le droit de surveillance disparu, il aura beaucoup plus de peine à défendre ses prétentions pécuniaires. L'auteur est alors obligé de suivre en détail l'exploitation de son œuvre, d'entreprendre de multiples démarches afin de connaître et d'atteindre les exploitants, sinon ceux-ci auraient beau jeu pour éluder leurs obligations. Qu'on ne dise pas que sous le régime du droit exclusif il en est de même. Sans doute l'auteur unioniste lésé doit s'adresser aux tribunaux pour obtenir réparation. S'il n'agit pas, le dommage subsiste. Toutefois ce recours à la justice qui lui est réservé est une garantie, quoi qu'on pense des lenteurs de la pro-

cédure. En Russie, l'utilisation de l'œuvre reste libre, après quoi l'usager paiera une redevance, il est vrai, mais de quel montant ? M. Lounatcharsky ne le dit pas et, jusqu'à nouvel ordre, nous pensons que les auteurs seront bien inspirés de ne point trop compter sur cette recette s'ils ont à mettre en équilibre leur budget.

Enfin, il importe de rappeler que toute cette réglementation ne touchera pas les œuvres étrangères qui devront être sauvegardées spécialement par des traités. Souhaitons bonne chance aux négociateurs⁽¹⁾.

Bibliographie

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ ITALIENNE POUR LES ÉTUDES DE DROIT INDUSTRIEL.

Ce très vivant périodique que publie depuis quatre ans M. Mario Ghiron, professeur de droit industriel à l'Université de Rome et avocat à la Cour de cassation, a paru le 31 décembre 1925 sous la forme d'un fascicule exceptionnellement volumineux, consacré aux sources des droits de propriété intellectuelle dans la plupart des pays du monde. Cette intelligente compilation fait grand honneur à celui qui en a pris l'initiative. Au fur et à mesure que le droit se développe, la connaissance des lois devient plus difficile. Si l'on ne peut guère exiger, même du juriste le plus averti, qu'il retienne toutes les dispositions législatives édictées dans le domaine dont il a fait sa spécialité, la nécessité pour le juge, pour le magistrat, pour le savant sans mandat officiel d'être parfaitement documenté demeure en revanche la même qu'autrefois. Aussi bien les recueils, les répertoires auront-ils toujours dans la science juridique une grande importance.

M. Ghiron s'est adressé, pour chaque pays, à un spécialiste des droits intellectuels, afin d'offrir à ses lecteurs des renseignements tout à fait autorisés. Il y a réussi de la façon la plus satisfaisante. Nous avons particulièrement apprécié les résumés de jurisprudence qui presque toujours complètent les énumérations de lois et les indications bibliographiques relatives aux différents États. Il ne nous reste plus qu'à souhaiter que M. Ghiron consente à nous donner de temps à autre une suite à son répertoire, de manière que celui-ci puisse être constamment tenu à jour.

(1) D'après le journal danois *Politiken* cité par *Comedia* du 18 avril 1926, le Gouvernement russe serait disposé à accepter un accord international qui reconnaîtrait aux citoyens des Républiques soviétiques le droit de traduire des ouvrages étrangers, même si les auteurs ne le permettent pas. Des droits d'auteur pourront être payés, et l'on demandera aux traducteurs de ne pas altérer le texte de l'ouvrage traduit. On appréciera la prudence de ces formules...