

# LE DROIT D'AUTEUR

REVUE MENSUELLE DU BUREAU INTERNATIONAL DE L'UNION

POUR LA PROTECTION DES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES, A BERNE

## SOMMAIRE

### PARTIE OFFICIELLE

**Union internationale:** ESTHONIE. Adhésion, sous deux réserves, à la Convention de Berne révisée, du 13 novembre 1908, et au Protocole du 20 mars 1914, additionnel à cette Convention, p. 89.

**Législation intérieure:** POLOGNE. Rectifications à apporter au texte de la loi polonaise relative aux droits d'auteur, du 29 mars 1926, p. 89.

**Conventions particulières:** CONVENTION INTÉRESSANT UN DES PAYS DE L'UNION. ÉTATS-UNIS—POLOGNE. I. Proclamation du

Président des États-Unis concernant l'application des dispositions de la loi du 4 mars 1909, y compris celles qui visent le contrôle des instruments de musique mécaniques, aux citoyens polonais, du 14 février 1927, p. 90. — II. Note du Ministre de Pologne à Washington, du 14 février 1927, p. 90.

### PARTIE NON OFFICIELLE

**Études générales:** LA SAISIE DU DROIT D'AUTEUR (*troisième et dernier article*), p. 90. — REVUE DES PRINCIPAUX ÉVÉNEMENTS SURVENUS DANS LE DOMAINE DU DROIT D'AUTEUR D'OCTOBRE 1926 A JUIN 1927, p. 94.

## PARTIE OFFICIELLE

### Union internationale

#### ESTHONIE

##### ADHÉSION

SOUS DEUX RÉSERVES, À LA CONVENTION DE BERNE RÉVISÉE, DU 13 NOVEMBRE 1908, ET AU PROTOCOLE DU 20 MARS 1914, ADDITIONNEL À CETTE CONVENTION

*Circulaire du Conseil fédéral suisse aux Pays de l'Union* (du 30 juillet 1927)

Monsieur le Ministre,

Nous avons l'honneur de porter à la connaissance de Votre Excellence que, par note du 9 juin 1927, la Légation d'Esthonie en Suisse nous a fait savoir que l'Assemblée d'État Esthonienne a adopté, le 31 mars 1927, une loi approuvant l'adhésion de l'Esthonie à la Convention de Berne révisée pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, signée à Berlin le 13 novembre 1908, ainsi qu'au Protocole additionnel à cette Convention, signé à Berne le 20 mars 1914.

Conformément aux dispositions de cette loi, l'Esthonie fait usage du droit prévu à l'article 25 de la Convention de 1908, en remplaçant les dispositions de cette Convention qui ont trait à la protection du droit de traduction des œuvres littéraires et du droit de représentation des œuvres dramatiques ou dramatico-musicales par celles contenues dans l'article 5 de la Convention conclue à Berne, le 9 septembre 1886 (rédaction donnée à cet article dans l'Acte additionnel signé à Paris le 4 mai 1896), ainsi que par celles contenues dans

l'article 9, alinéa 2, de la même Convention de 1886.

L'adhésion déploie ses effets à partir du 9 juin 1927, date de la note esthonienne.

Cette note porte, en outre, que l'Esthonie désire être rangée dans la sixième classe pour sa participation aux dépenses du Bureau international.

Nous ajoutons que, suivant une note de la même Légation, datée du 12 juillet 1927, la protection du droit d'auteur est réglée en Esthonie par l'ancienne loi russe du 20 mars 1914 sur le droit d'auteur, loi dont une traduction française a paru dans le journal officiel du Bureau international de Berne, *Le Droit d'Auteur*, année 1911, p. 96.

Nous vous prions de vouloir bien prendre acte de cette adhésion et agréer, Monsieur le Ministre, l'assurance de notre haute considération.

Au nom du Conseil fédéral suisse:

*Le Président de la Confédération,*  
MOTTA.

*Le Chancelier de la Confédération,*  
KESLIN.

### Législation intérieure

#### POLOGNE

##### RECTIFICATIONS

À APPORTER AU TEXTE DE LA LOI POLONAISE RELATIVE AUX DROITS D'AUTEUR, DU 29 MARS 1926

En publiant, dans le *Droit d'Auteur* du 15 décembre 1926, p. 133 et suiv., la traduction française de la loi polonaise sur les

droits d'auteur, nous avons signalé, à la demande de M. le professeur Zoll, quelques erreurs ou inexactitudes provenant d'une insuffisance dans le contrôle des travaux d'impression de la loi. Ces erreurs ont été rectifiées, nous écrit notre correspondant, par une *ordonnance* du Président de la République Polonaise, du 11 avril 1927, publiée dans le n° 36 du *Journal officiel*, ordonnance qui a force de loi en vertu de l'article 44 de la Constitution polonaise et de la loi du 2 août 1926.

Les rectifications portent sur les quatre points suivants:

##### I

A l'article 1<sup>er</sup>, dernier alinéa, il faut remplacer les mots « ne procédant pas directement d'une œuvre existante » par les mots « qu'elles procèdent ou non d'une œuvre d'art existante ».

##### II

A l'article 8, dernière ligue, il faut, en polonais, remplacer le mot « odpowiednie » par « odpowiednio ». Cette modification a pour effet d'indiquer que les ouvrages indivis de l'esprit sont régis par les prescriptions relatives à la propriété commune, à condition qu'il y ait une base pour appliquer par analogie lesdites prescriptions.

##### III

A l'article 14, chiffre 1, il faut remplacer le mot « complètes » par le mot « succinctes ».

##### IV

Une dernière rectification porte sur l'article 59, mais elle est sans répercussion sur le texte français que nous avons publié.

## Conventions particulières

### Convention intéressant un des pays de l'Union

#### ÉTATS-UNIS — POLOGNE

##### I

##### PROCLAMATION

du

PRÉSIDENT DES ÉTATS-UNIS DE L'AMÉRIQUE  
DU NORD  
concernant

L'APPLICATION DES DISPOSITIONS DE LA LOI  
DU 4 MARS 1909, Y COMPRIS CELLES QUI  
VISENT LE CONTRÔLE DES INSTRUMENTS DE  
MUSIQUE MÉCANIQUES, AUX CITOYENS POLONAIS

(Du 14 février 1927.)<sup>(1)</sup>

Attendu qu'il est prévu par la loi du Congrès approuvée le 4 mars 1909 et intitulée « Loi modifiant et codifiant les lois concernant le droit d'auteur » que la protection accordée par ladite loi, à l'exception des avantages prévus à la section 1, lettre *e*, dont la jouissance est subordonnée à des conditions spéciales, ne s'étendra aux œuvres d'auteurs ou propriétaires, sujets ou citoyens d'une nation ou d'un État étrangers, que sous certaines conditions établies dans l'article 8 de ladite loi, c'est-à-dire dans les cas suivants :

- a) quand l'auteur ou propriétaire étranger sera domicilié aux États-Unis au moment de la première publication de son œuvre ;
- b) quand la nation ou l'État étrangers dont l'auteur ou le propriétaire est ressortissant garantit, soit par traité, arrangement ou convention, soit par sa loi aux citoyens des États-Unis les bénéfices de la protection du droit d'auteur sur une base qui est essentiellement la même que celle sur laquelle ils traitent leurs propres citoyens, ou une protection égale en substance à celle garantie à l'auteur étranger par la présente loi ou par un traité, ou quand cette nation ou cet État sont partie contractante dans un arrangement international qui établit la réciprocité en ce qui concerne la protection du droit d'auteur et qui contient des dispositions permettant aux États-Unis d'y adhérer à leur gré ;

Attendu qu'il est prévu par la section 1, lettre *e*, de ladite loi du Congrès, approuvée le 4 mars 1909, que les dispositions de cette loi « autant qu'elles garantissent un

(1) Le texte de cette proclamation nous a été obligamment communiqué par le Secrétaire du Département des Beaux-Arts au Ministère des Cultes et de l'Instruction publique de la République Polonaise.

droit d'auteur consistant à contrôler les parties d'instruments servant à reproduire mécaniquement les œuvres musicales ne comprendront que les compositions publiées et enregistrées après l'entrée en vigueur de la loi, et ne s'appliqueront pas aux œuvres d'auteurs ou compositeurs étrangers, à moins que l'État ou la nation dont cet auteur ou compositeur est citoyen ou sujet n'assure aux citoyens des États-Unis des droits similaires soit par traité, convention ou arrangement, soit par la loi » ;

Attendu que le président est autorisé par ledit article à déterminer par proclamation faite en tout temps l'existence des conditions prévues plus haut de réciprocité quand l'application de la présente loi le rendra nécessaire ;

Attendu que des assurances officielles satisfaisantes ont été reçues qu'à partir du 16 février 1927, les citoyens des États-Unis peuvent obtenir en Pologne la protection de leurs œuvres sur une base qui est essentiellement la même que celle accordée par la législation des États-Unis, y compris des droits similaires à ceux qui sont prévus par la section 1, lettre *e*, de la loi américaine sur le droit d'auteur approuvée le 4 mars 1909 ;

En conséquence, MOI, CALVIN COOLIDGE, Président des États-Unis d'Amérique, déclare et proclame qu'à partir du 16 février 1927, les conditions établies dans les sections 8, lettre *b*, et 1, lettre *e*, de la loi du 4 mars 1909 existent maintenant et sont remplies en ce qui concerne les citoyens de la Pologne, et qu'à partir du 16 février 1927 les citoyens de la Pologne jouissent de tous les bénéfices de la loi du 4 mars 1909, y compris la section 1, lettre *e*, et des dispositions qui ont amendé ladite loi.

Toutefois, la jouissance pour une œuvre des droits et bénéfices accordés par la loi du 4 mars 1909 et par celles qui l'ont modifiée est subordonnée à l'accomplissement des conditions et formalités prescrites, en ce qui concerne ces œuvres, par les lois des États-Unis sur le droit d'auteur.

En outre, les dispositions de la section 1, lettre *e*, de la loi du 4 mars 1909, autant qu'elles garantissent un droit d'auteur qui consiste à contrôler les parties d'instruments servant à reproduire mécaniquement les œuvres musicales, ne s'appliqueront qu'aux compositions publiées après le 1<sup>er</sup> juillet 1909 et enregistrées aux États-Unis, pourvu qu'elles n'aient pas été reproduites aux États-Unis avant le 16 février 1927 après un arrangement en vertu duquel l'œuvre pouvait être exécutée mécaniquement.

EN FOI DE QUOI, J'ai signé la présente proclamation et y ai fait apposer le sceau des États-Unis.

Donné dans la Ville de Washington le 14 février 1927, cent cinquante-quatrième année de l'indépendance des États-Unis.

(L. S.) CALVIN COOLIDGE.

Par le Président :

FRANK B. KELLOGG,  
Secrétaire d'État.

##### II

##### NOTE

du

MINISTRE DE POLOGNE À WASHINGTON À  
L'HONORABLE FRANK B. KELLOGG,  
SECÉTAIRE D'ÉTAT

(Du 14 février 1927.)

Monsieur,

Mon Gouvernement m'a donné pour instruction de vous faire savoir que, à la suite d'une proclamation à faire par le Président des États-Unis, au moment même que la présente note sera déposée au Département d'État, proclamation qui déclarera qu'à partir du 16 février 1927, les citoyens de la Pologne jouissent de tous les bénéfices accordés par la loi américaine du 4 mars 1909 sur le droit d'auteur et par celles qui l'ont modifiée, les citoyens des États-Unis jouiront, à partir du 16 février 1927, des bénéfices de la loi polonaise du 29 mars 1926 pour la protection des droits d'auteur, conformément à l'article 5, numéro 4, de ladite loi polonaise du 29 mars 1926 et à toutes les dispositions modificatives.

Veuillez agréer, Monsieur, les assurances renouvelées de ma haute considération.

## PARTIE NON OFFICIELLE

### Études générales

#### LA SAISIE DU DROIT D'AUTEUR

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE)<sup>(1)</sup>

Le système de la saisissabilité du droit d'auteur sur l'œuvre publiée du moment que l'auteur est mort, est enfin celui adopté par la jurisprudence et la doctrine en France, si, faute d'arrêts touchant directement la question pour la comprendre, on se reporte au cas analogue de la communauté de biens entre époux, qui a été jugé à plusieurs reprises. Dans son arrêt de 1902, dont nous avons parlé plus haut, la Cour de cassation française s'est ralliée en principe à l'opinion exprimée déjà antérieurement dans la doc-

(1) Voir *Droit d'Auteur*, 1927, p. 65, 77.

trine qui admet qu'avec la mort de l'auteur l'élément personnel ou moral du droit d'auteur qui fait obstacle à la saisie disparaît et fait apparaître l'élément pécuniaire seul. Mais une telle disparition de l'élément moral ou personnel nous paraît douteuse. Si la loi autorise l'héritier à publier une œuvre inédite, ce qui implique une véritable substitution de l'héritier à l'auteur, cette substitution vaut aussi bien pour l'exécution des autres droits de l'auteur, et on ne comprend pas pourquoi l'héritier serait mieux en mesure d'exécuter la volonté présomptive de l'auteur en publiant pour la première fois une œuvre inédite qu'en consentant à une seconde publication de l'œuvre que l'auteur a publiée seulement d'une façon restreinte. Le droit accordé à l'héritier de publier une œuvre inédite est une mesure extraordinaire et fort discutable, parce que la qualité d'héritier fournit souvent peu de garanties que la volonté de l'auteur sera respectée; l'intérêt évident du public de jouir de toutes les œuvres de l'intelligence qui méritent la publication serait souvent mieux sauvegardé si une instance plus haut placée que l'héritier, une académie ou une association professionnelle des auteurs, était appelée à décider sur la publication. Mais aussi longtemps que la loi confie cette mission délicate à l'héritier, il n'est que logique de lui confier aussi le rôle de décider si une publication ultérieure d'une œuvre déjà publiée doit se faire ou non. Les héritiers sont, d'après les législations actuelles, les seules personnes appelées à exercer le droit moral négatif de l'auteur, c'est-à-dire le droit de s'opposer à des altérations de l'œuvre et à des suppressions du nom de l'auteur; qu'on leur confie donc aussi le droit moral positif de supprimer toute publication ultérieure qui leur paraît contraire à la volonté de l'auteur! Cette liberté des héritiers de supprimer toute nouvelle publication doit conduire, comme nous l'avons déjà démontré, à l'insaisissabilité du droit de consentir à de telles publications. En permettant aux créanciers de faire saisir le droit d'auteur, on laisserait passer l'œuvre dans les mains des adjudicataires qui sont complètement étrangers au culte de la mémoire de l'auteur, tandis que les héritiers sont pourtant mieux qualifiés qu'eux pour la respecter.

#### B. Insaisissabilité même après la publication

Les pays qui poussent le plus loin le caractère privilégié d'une œuvre littéraire et artistique sont ceux qui déclarent insaisissables les droits de l'auteur après sa mort comme pendant sa vie, et après aussi bien qu'avant une première publication. Ce sont: l'Autriche (§ 14 de la loi de 1920, *Droit d'Auteur*, 1920, p. 109), la Bulgarie (art. 10 de la loi de 1921, *ibid.*, 1922, p. 13), la

Hongrie (art. 4 de la loi de 1921, *ibid.*, 1922, p. 49), la Suède (art. 19 de la loi de 1919 concernant les œuvres littéraires et musicales et art. 12 de la loi de 1919 concernant les œuvres des arts figuratifs, *ibid.*, 1919, p. 121), la Syrie-Liban (art. 157 de l'arrêté de 1924, *ibid.*, 1924, p. 99). Quelques-uns de ces États, comme la Hongrie et la Suède, ont même assimilé les légataires aux héritiers, de sorte que le droit d'auteur ne pourra pas même être saisi en mains d'un légataire à titre particulier pour couvrir les dettes de celui-ci. Généralement ce n'est qu'aux héritiers et non aux légataires que la loi confère le droit de décider de la publication d'une œuvre posthume ou de défendre l'œuvre contre toutes atteintes au droit moral; cela étant, il ne serait pas justifié d'exclure la saisie de l'œuvre dans une poursuite pour les dettes du légataire si les héritiers ne s'opposent pas à la saisie pour éviter une publication inopportune par des tiers acquéreurs.

A ces pays il faut ajouter le Danemark (art. 12 de la loi de 1912, *Droit d'Auteur*, 1912, p. 73) qui, sans exclure toute saisie du droit d'auteur d'une façon aussi catégorique que les autres législations, défend quand même aux créanciers des héritiers, aussi bien qu'à ceux de l'auteur vivant, d'acquiescer le droit d'entreprendre une nouvelle publication de l'œuvre déjà parue et, comme il entend par publication non seulement l'édition mais tous les autres modes de communication au public, y compris les représentations et les exécutions, il ne reste pratiquement aucun droit que les créanciers des héritiers puissent saisir. Il est vrai que la loi n'exclut pas expressément le droit de consentir à des adaptations ou autres œuvres de seconde main; mais il est évident que si elle exclut de la saisie toute seconde édition ou nouvelle représentation, elle entend *a fortiori* exclure de pareils remaniements de l'œuvre sans le consentement des héritiers.

Il existe deux autres pays où, après la mort de l'auteur comme pendant sa vie, l'insaisissabilité du droit d'auteur n'est que partielle du moment que l'œuvre a déjà été publiée: en Tchécoslovaquie (art. 14 de la loi de 1926) la saisie n'est prévue que pour les œuvres littéraires et musicales, c'est-à-dire pour toutes les œuvres à l'exception des œuvres des arts figuratifs; ces dernières peuvent être saisies du moment qu'elles sont prêtes à la vente, donc même avant la publication d'une reproduction ou de l'original. Enfin la Suisse ne permet la saisie de l'œuvre déjà publiée, contre les héritiers aussi bien que contre l'auteur vivant, que dans la mesure où l'auteur ou l'héritier a déjà exercé lui-même son droit (art. 10 de la loi de 1922,

*Droit d'Auteur*, 1923, p. 61); elle exclut ainsi de toute saisie le droit des héritiers de procéder à une nouvelle forme de communication à laquelle ils n'ont pas encore consenti, par exemple à la représentation d'un drame déjà édité mais non encore représenté; elle exclut en outre surtout l'adaptation d'une œuvre publiée à des instruments mécaniques ou à des œuvres cinématographiques. Cette réserve de la loi suisse nous paraît d'une importance considérable pour la sauvegarde du droit moral de l'auteur, et elle devrait être imitée par les autres législations qui ne désirent pas exclure, en principe, toute saisie du droit d'auteur, même contre les héritiers et après la publication de l'œuvre.

### III. LA SAISIE DU DROIT D'AUTEUR EN MAINS DU CESSIONNAIRE

L'auteur qui a cédé son œuvre dans le but de la faire publier a abandonné toute possibilité de la reprendre ou de la supprimer s'il change d'idée. Les lois modernes qui accordent à l'auteur, même après la cession, le droit de modifier ou de supprimer l'œuvre ne le font que pour des cas très extraordinaires et sous réserve d'une indemnisation complète du cessionnaire (cfr. la loi polonaise, art. 32, qui autorise l'auteur, avant la remise du manuscrit, à résilier le contrat d'édition si ses intérêts moraux réels le contraignent à renoncer à son œuvre). La cession de son droit implique, si l'œuvre n'est pas encore publiée, un consentement de l'auteur à la publication de l'œuvre par le cessionnaire, consentement que l'auteur ne peut plus détruire. C'est pourquoi la plupart des lois qui règlent l'insaisissabilité du droit d'auteur ne la prévoient que pendant la période où l'auteur ou ses héritiers sont les titulaires du droit. Il y a cependant quelques lois qui se servent d'une formule tellement générale interdisant toute saisie du droit sur une œuvre non publiée, comme les lois belge, japonaise et luxembourgeoise, qu'on pourrait croire qu'elles excluent une saisie même de la part des créanciers du cessionnaire d'une œuvre non publiée. Mais, en Belgique au moins, cette disposition est interprétée d'une façon restrictive admettant que la cession enlève à l'œuvre son caractère d'inédite (v. Wauwermans, *loc. cit.*, p. 314) et nous pensons que dans les autres pays avec une disposition aussi générale, la jurisprudence doit arriver à la même restriction. Mais, en vérité, peut-on attribuer ce même effet à toutes les cessions? Il peut y avoir, quoique assez rarement, des cessions qui n'ont pas pour but d'autoriser et d'obliger le cessionnaire à publier une œuvre et, dans des cas pareils, la cession ne permet pas la saisie de l'œuvre en mains

du cessionnaire avant la publication, ce que les lois italienne et suisse ont eu le soin de préciser spécialement (Italie, art. 57: lorsque le droit a été transféré à un tiers, l'exécution forcée est admise dans le seul cas où il résulterait de preuves écrites ou de faits importants précis et concordants entre eux que l'auteur avait destiné l'œuvre à la publication; Suisse, art. 10: un autre ayant cause ne peut être poursuivi que si l'auteur ou ses héritiers ont aliéné le droit d'auteur en vue de rendre l'œuvre publique). Ici aussi nous n'hésitons pas à revendiquer la même restriction pour les autres législations qui ont omis de préciser que ce n'est que la cession en vue de publication qui permet la saisie de l'œuvre jusqu'alors inédite.

Les créanciers du cessionnaire ne peuvent valablement faire saisir le droit d'auteur cédé que si ce droit pouvait être aliéné par le cessionnaire; un droit en soi inaliénable n'est pas non plus saisissable, car la saisie n'a normalement d'effet que si l'objet saisi peut être réalisé par la vente. La cession du droit d'auteur ne confère pas toujours au cessionnaire la faculté de transmettre le droit acquis par lui à d'autres acquéreurs. Si la cession a été consentie à un éditeur par contrat d'édition, c'est-à-dire dans l'intention d'obliger le cessionnaire à publier l'œuvre, la question de savoir si le droit découlant pour l'éditeur de ce contrat est aliénable ou non est, à défaut de stipulation expresse des parties en cause, très discutable. Il y a des lois qui ne permettent à l'éditeur que la cession de l'ensemble de tous ses droits d'auteur, c'est-à-dire en transférant tout son fonds de commerce, tandis que la cession individuelle d'un droit d'édition est exclue sans le consentement de l'auteur (v. loi polonaise de 1926, art. 34), consentement que l'auteur, il est vrai, ne peut refuser sans motifs sérieux (v. loi allemande sur le contrat d'édition, art. 28). Dans les pays où le problème n'est pas résolu par la loi, par exemple en France, les opinions sont partagées. Les uns sont d'avis que le droit d'édition ne peut être cédé qu'avec le fonds de commerce de l'éditeur, parce que le contrat d'édition est fait *intuitu personae* (ou, comme on a précisé plus exactement, *intuitu domus*; v. M. Bry, *Propriété industrielle*, p. 673) et qu'une cession des droits découlant du contrat sans qu'en même temps les obligations soient également reprises par le cessionnaire pourrait léser gravement les intérêts de l'auteur; une reprise des obligations de l'éditeur ne pouvant pas avoir lieu sans le consentement de l'auteur, il ne serait que justifié de faire dépendre aussi la cession de ce consentement. D'autres vont encore plus loin en excluant même la possibilité pour l'éditeur de céder son

droit en même temps que son fonds de commerce. D'autres enfin n'admettent pas, si le contrat d'édition ne renferme aucune réserve à cet égard, que la cession soit faite en considération seulement de la personne commerciale de l'éditeur (v. Pouillet, p. 349). La loi italienne (art. 40) admet que le cessionnaire d'un droit exclusif peut faire une nouvelle cession à d'autres acquéreurs si la diffusion de l'œuvre à laquelle l'éditeur s'était obligé ne subit point de dommage du fait de cette cession. Mais une condition comme celle prévue par la loi italienne fait dépendre la validité de la cession d'un fait futur, à savoir l'accomplissement de l'obligation de diffusion, et remet tout en question, tandis qu'il faut savoir exactement, au moment de la cession, si celle-ci est valable ou non. La personnalité commerciale de l'éditeur nous semble jouer dans la conclusion du contrat d'édition un rôle si prépondérant que nous ne saurions reconnaître à l'éditeur la faculté de faire accomplir par un tiers auquel l'auteur ne donne pas son assentiment les obligations délicates que comporte le contrat. Le contrat d'édition est un contrat *uberrimae fidei*: ce n'est pas seulement la reproduction d'une œuvre qui dépend dans sa qualité des aptitudes personnelles de l'éditeur choisi par l'auteur (surtout s'il s'agit d'une œuvre de l'art figuratif), mais la diffusion aussi peut changer complètement d'ampleur et de correction suivant les qualités de l'éditeur. Dans la plupart des cas, le bénéfice de l'auteur se calcule à raison d'un tantième du prix de revient de l'éditeur, et cette participation suppose de la part de l'auteur une confiance absolue dans la probité commerciale de l'éditeur. La grande majorité des auteurs juridiques modernes s'est donc, nous le constatons avec plaisir, même dans un pays comme la France dont la législation n'a pas pris position dans cette question, déclarée nettement en faveur de l'incessibilité du droit de publication de l'éditeur (exception faite de la transmission de fonds de commerce; v. les auteurs cités par Pouillet, p. 349, note 4) et nous en concluons que les créanciers de l'éditeur ne sauraient faire saisir ce droit sans le consentement de l'auteur.

La cession du droit d'auteur, abstraction faite du contrat d'édition dont nous avons parlé jusqu'à présent, peut se borner au droit de consentir à la représentation d'une œuvre dramatique ou à l'exécution d'une œuvre musicale et nous assimilons au premier de ces cas la représentation d'une œuvre cinématographique. Si nous envisageons d'abord le contrat de l'auteur dramatique qui consent à la représentation de son drame par un théâtre, nous constatons très

souvent que c'est à un intermédiaire (commissaire) que l'auteur cède son œuvre, en lui conférant le pouvoir d'autoriser les théâtres choisis par lui à représenter l'œuvre. Cet intermédiaire n'est pas autorisé à céder ce droit de représentation à d'autres personnes; il ne peut qu'accorder des licences aux théâtres avec lesquels il traite. Le droit de représentation qui lui a été cédé ne peut donc pas faire l'objet d'une saisie de la part de ses créanciers. Il en est de même du droit de représenter l'œuvre que le théâtre a acquis par l'entremise du commissaire ou directement de la part de l'auteur; ce droit ne constitue qu'une licence personnelle et non transmissible. Pour les œuvres cinématographiques, il est ainsi dans les usages du commerce de céder le droit de représentation, non pas directement aux établissements cinématographiques, mais à des intermédiaires; ces derniers, par contre, sont généralement investis du pouvoir absolu de vendre les films; ils seront par conséquent tenus de subir aussi une saisie des films et du droit de les représenter. Les propriétaires de cinématographes, en revanche, ne reçoivent qu'une licence personnelle qui ne peut pas faire l'objet d'une saisie de la part de leurs créanciers<sup>(1)</sup>.

#### IV. LA SAISIE DES EXEMPLAIRES DE L'ŒUVRE

Il y a quelques législations qui ne permettent pas la saisie du manuscrit d'une œuvre littéraire ou musicale quand le droit de publier l'œuvre est insaisissable: la loi allemande, par exemple, exclut de la saisie pendant la vie de l'auteur non seulement le droit d'auteur comme bien immatériel, mais encore l'œuvre elle-même en tant que bien corporel, partant évidemment de l'idée que le manuscrit ne reçoit de valeur vénale que par la publicité à laquelle l'acquéreur aura droit. Mais, tandis que cette loi étend l'insaisissabilité au manuscrit d'une œuvre littéraire et musicale et à tous les originaux des œuvres de l'art figuratif (architecture, plastique, peinture), d'autres lois déclarent ces derniers saisissables s'ils sont prêts et destinés à être vendus (v. loi tchécoslovaque, § 14, al. 3, *Droit d'Auteur*, 1927, p. 31). Il faut avouer que le manuscrit d'une œuvre littéraire peut avoir, s'il s'agit de l'œuvre posthume d'un auteur renommé, une grande valeur, même lorsque le possesseur l'a acquis sans le droit de publier l'œuvre. Mais ces cas plutôt exceptionnels ne devraient pas amener le législateur à admettre la saisie de toutes les œuvres non publiées, car alors la vente des manuscrits aux enchères indui-

(1) Voir à ce sujet le commentaire de la loi allemande sur le droit d'auteur de M. W. Goldbaum, qui est un expert spécialement qualifié en matière de cinématographie.

rait forcément l'acquéreur en erreur sur la portée de ses droits, en lui faisant croire que la vente sans réserve lui donne le droit de publier l'œuvre. Pour empêcher d'une manière efficace qu'une œuvre inédite soit publiée sans le consentement de l'auteur, il faut évidemment que le manuscrit soit complètement insaisissable. La même solution s'impose aussi en ce qui concerne le négatif d'une œuvre cinématographique; un tel négatif constitue l'original de l'œuvre et sert à la fabrication des exemplaires de reproduction (films). Si la loi exclut l'œuvre originale de la saisie-exécution, le négatif de l'œuvre cinématographique en est aussi exclu. L'auteur de cette œuvre est, à notre sens, l'entrepreneur au service duquel ont travaillé tous ceux qui ont créé l'œuvre (les metteurs en scène, régisseurs, acteurs, architectes, peintres, photographes); si un scénario écrit ou fixé autrement existe, il est l'objet d'un droit d'auteur qui sera cédé à l'entrepreneur. Il est pratiquement impossible d'allouer un droit d'auteur également à tous les régisseurs, artistes, etc. qui collaborent à l'œuvre cinématographique; ni la durée de la protection du film, ni la nationalité de tous ces auteurs ne pourraient être déterminés par des tiers; il serait également impossible d'attribuer à chacun de tous ces nombreux collaborateurs inconnus le droit moral d'être nommés comme auteurs à l'occasion de chaque représentation du film. En droit, il ne nous semble pas impossible d'admettre que l'employeur acquiert un droit d'auteur originaire par la création de ses employés, tout comme l'employeur acquiert la propriété d'une chose nouvelle créée par la spécification de son employé. La logique pure aura, pour admettre une telle représentation dans l'acte de création, les mêmes difficultés qu'elle a eues déjà pour l'admettre dans la déclaration de volonté faite par le représentant avec effet direct pour le représenté. La saisie du droit d'auteur et du négatif est donc exclue aussi longtemps que l'entrepreneur ne les a pas cédés, si la législation exclut la saisie en général contre l'auteur. On a nié, il est vrai, que l'auteur possède sur le négatif des intérêts personnels qui pourraient motiver une telle insaisissabilité. Mais à cela on peut répondre par l'adage: *cessante ratiōne legis non cessat lex ipsa*. En outre, il faut réserver aussi à l'auteur d'une œuvre cinématographique la liberté de la publier ou non. Il peut encourir par la publication d'un film une responsabilité non seulement morale, mais aussi pénale ou civile, et il doit être en mesure de l'éviter en retirant encore au dernier moment l'autorisation de répandre les films copiés selon un négatif qu'il a créé. On s'est demandé si le négatif peut être saisi sépa-

rément, sans que le soit en même temps le droit d'auteur, et le Tribunal de Turin a, dans un arrêt célèbre du 27 avril 1916 (*Droit d'Auteur*, 1916, p. 96), répondu négativement à cette question. Mais l'instance supérieure, la Cour d'appel de Turin, a infirmé cet arrêt et décidé dans le sens contraire (v. Tiranty, *La cinematographia e la legge*, Milano-Torino-Roma, 1921, p. 52). Et il faut reconnaître, en effet, que le sort juridique du droit d'auteur peut différer de celui de l'œuvre originale, non seulement dans le domaine des arts figuratifs, mais aussi dans celui des livres, où le manuscrit n'appartient pas forcément au titulaire du droit. Il est vrai que le droit d'auteur sans la possession du négatif n'aura pratiquement point de valeur. Mais cette impuissance pratique ne change rien à la question de droit. Tant que le cessionnaire du droit n'a pas acquis le négatif, il risque de voir son droit condamné à cette impuissance de fait. Si le droit d'auteur est saisi sans le négatif, qui reste la propriété d'un tiers, l'acquéreur du droit ne pourra pas demander la délivrance du négatif.

Certaines lois ont assigné aux œuvres des arts figuratifs une situation spéciale et l'on comprend facilement pourquoi: il est en effet choquant de déclarer insaisissable une œuvre architecturale achevée et érigée sur une place publique si l'auteur en est resté propriétaire et n'en a pas publié de reproductions graphiques. L'original d'une telle œuvre ne tient pas sa valeur de la possibilité d'en faire des reproductions, mais possède avant tout une valeur intrinsèque à l'objet corporel, abstraction faite de la faculté de le reproduire. Si le droit de le reproduire, qui reste insaisissable sans le consentement de l'auteur, ne peut pas être transféré à l'acquéreur avec l'exemplaire original qu'il a acquis aux enchères publiques ensuite de saisie, il ne peut pas prétendre avoir cru acquérir ce droit, car une vente privée de l'exemplaire n'aurait pas non plus eu pour effet de lui conférer sans plus le droit de publier des reproductions. Nous nous rallions donc à l'opinion qui soumet l'original d'une œuvre de l'art figuratif à la saisie des créanciers dès que l'œuvre est achevée et destinée par l'auteur ou ses ayants cause à être transférée à des tiers; toutefois le droit de reproduire l'œuvre ne passe pas à l'acquéreur de l'original et ne peut pas être saisi séparément sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause.

Quant aux *exemplaires reproduits* (non originaux) de l'œuvre (livres, gravures, films, etc.), leur insaisissabilité n'est prévue par aucune loi des pays de notre Union. D'autre part, il n'y a que les lois autrichienne et

tchécoslovaque qui les déclarent expressément saisissables; mais les autres lois doivent être interprétées dans le même sens puisqu'elles sont censées suivre la règle de la saisissabilité de tous les biens qui n'en sont pas expressément exclus. L'insaisissabilité du droit d'auteur pourra-t-elle faire obstacle à la saisie des exemplaires de la reproduction de l'œuvre? Nous ne répondons affirmativement que pour autant que l'œuvre n'était pas encore publiée avant la saisie. Si l'auteur est son propre éditeur, s'il entend faire imprimer et répandre l'œuvre à son propre compte, est-ce que les exemplaires qu'il a en mains peuvent être saisis avant leur publication, puis répandus par un tiers qui les a acquis aux enchères? La réponse doit être négative, parce qu'il serait contraire au principe de la faculté exclusive de l'auteur de publier ou d'interdire la publication si les exemplaires étaient répandus sans le consentement de l'auteur. Les deux lois qui parlent de la saisie d'exemplaires ont eu soin de la restreindre aux exemplaires d'une œuvre déjà publiée (Autriche, art. 14, p. c., et Tchécoslovaquie, art. 14, al. 3). Mais, si le droit de reproduire l'œuvre a été cédé à un éditeur, la question se pose de savoir si les exemplaires non vendus qui se trouvent en stock chez l'éditeur peuvent être saisis et vendus aux enchères par les créanciers de l'éditeur. Dans une affaire qui présente quelque analogie, la Cour de Paris a statué que les créanciers de l'éditeur auxquels ce dernier a donné en nantissement son stock d'exemplaires d'une œuvre littéraire qu'il avait éditée pouvaient vendre aux enchères leur gage malgré l'opposition de l'auteur, qui demandait aux créanciers de l'éditeur la redevance stipulée, payable lors de la mise en vente des exemplaires (Pataille, *Annales*, 1900, p. 124). La Cour n'a fait aucune distinction entre le droit corporel sur les livres résultant du nantissement et le droit immatériel de l'auteur de consentir à la diffusion de son œuvre. En cela ses motifs sont incomplets: le droit corporel sur les livres n'implique pas *eo ipso* le droit de répandre l'œuvre dans le public. Mais l'arrêt de la Cour se justifie par le motif que par le contrat d'édition le droit de l'auteur de répandre son œuvre a été cédé à l'éditeur, et que l'éditeur, en donnant les exemplaires en nantissement, droit qui implique de par sa nature la réalisation par la vente, consentait d'avance au transfert de son droit de diffusion de l'œuvre à des tiers acquéreurs. En publiant ce jugement, les *Annales* de Pataille l'ont fait suivre d'une note qui le critique en exprimant l'avis que l'auteur ne se dessaisissait de ses droits qu'à la condition de recevoir la redevance stipulée, et que les exemplaires

## REVUE DES PRINCIPAUX ÉVÉNEMENTS

SURVENUS

## DANS LE DOMAINE DU DROIT D'AUTEUR

d'Octobre 1926 à Juin 1927 (1)

sur lesquels cette redevance n'avait pas été payée n'étaient pas la pleine propriété de l'éditeur. Nous n'estimons pas que le défaut de paiement de la redevance due à l'auteur puisse diminuer les droits réels de l'éditeur sur les exemplaires imprimés : la redevance fait l'objet d'une simple obligation qui n'existe qu'entre l'auteur et l'éditeur et non entre l'auteur et les créanciers gagistes de l'éditeur. L'auteur qui n'a pas reçu la redevance que l'éditeur lui doit au moment de la vente peut, si l'éditeur est insolvable, demander des sûretés pour le paiement de ces redevances, et si les sûretés ne sont pas fournies, il peut demander la résiliation du contrat d'édition. Si l'auteur résilie le contrat pour cause d'insolvabilité de l'éditeur, ce dernier ne possède plus aucun droit de répandre l'œuvre que ses créanciers pouvaient faire saisir ; le stock des exemplaires non encore vendus ne peut alors faire l'objet d'une vente aux enchères sans le consentement de l'auteur. Si, par contre, l'auteur renonce à résilier le contrat d'édition, il est censé avoir abandonné le stock encore existant au moment de la faillite de l'éditeur et consenti à la vente aux enchères ; il ne pourra donc plus invoquer son droit de s'opposer à une diffusion à laquelle il n'a pas consenti.

*Conclusions*

Il n'est pas sans difficulté de trouver une formule brève et concise qui, dans la loi-type, puisse tenir compte de toutes les éventualités dans lesquelles la question de l'insaisissabilité du droit d'auteur se présente. Nous nous sommes rangés à l'avis de ceux qui excluent en principe la saisie du droit d'auteur non seulement avant toute publication mais aussi après une première publication. Les développements qui précèdent nous suggèrent un texte qui pourrait être formulé comme suit :

Le droit d'auteur sur une œuvre littéraire et artistique ne peut faire l'objet d'une saisie-exécution des biens de l'auteur et de ses héritiers sans le consentement de l'ayant droit.

Il en est de même pour les originaux de ces œuvres, à l'exception de ceux des arts figuratifs, lesquels sont soumis à la saisie-exécution dès qu'ils sont préparés pour la vente. Toutefois, la vente forcée d'un original d'œuvre des arts figuratifs n'autorise pas l'acquéreur à reproduire l'œuvre si le droit d'auteur ne lui est pas cédé.

La saisie-exécution des reproductions n'est exclue que pour les œuvres littéraires et musicales non publiées et pour les œuvres des arts figuratifs non prêtes pour la vente.

Huit mois seulement ont passé depuis le brillant Congrès de Varsovie et déjà l'Association littéraire et artistique internationale, avide de choses nouvelles, comme les Gaulois du temps de César, aspire à connaître les derniers événements survenus dans le domaine du droit d'auteur. Je craindrais fort de décevoir une pareille curiosité, qui honore à la fois ceux qui l'éprouvent et celui qui est chargé de la satisfaire, si les circonstances ne venaient à mon secours et ne me permettaient de vous entretenir de plusieurs faits assez marquants pour que mon commentaire, quelque insuffisant qu'il soit, ne puisse pas les affaiblir. Je me contenterai, d'ailleurs, d'examiner le développement de l'Union, le mouvement des traités et l'activité législative, renonçant, par souci de brièveté, à un exposé de la jurisprudence. (Les arrêts rendus en matière de propriété littéraire et artistique sont nombreux en Allemagne, en France, en Italie ; mais il est plutôt rare que les tribunaux aient à appliquer la Convention de Berne : deux cas sont rapportés dans le *Droit d'Auteur*, des 15 janvier 1927, p. 11-12 et 15 février 1927, p. 27.)

## I

L'Union internationale enregistre une adhésion nouvelle : celle de la Roumanie, que le Congrès de Varsovie avait prévue et qui est devenue effective le 4<sup>er</sup> janvier 1927. Envisagée et presque promise dès le Congrès de Bucarest en 1906, cette accession avait été constamment différée sans que nous ayons toujours compris les motifs d'un retard qui a duré vingt ans. Bornons-nous aujourd'hui à nous réjouir de l'heureuse fin d'une longue attente, tout en avouant que l'adhésion roumaine nous a causé sur un point une légère déception. Le Gouvernement de Bucarest, en effet, n'a pas accepté sans réserve la Convention de Berne révisée : il a déclaré qu'il entendait

(1) Nous publions ci-après, avec quelques légères adjonctions, le rapport lu à la dernière réunion de l'Association littéraire et artistique internationale, à Lugano, par M. Bénigne Mentha, secrétaire du Bureau international de la propriété littéraire et artistique. En général, les travaux présentés aux Congrès de l'A. L. A. I. par les délégués de l'Office de Berne ne sont pas reproduits dans le *Droit d'Auteur*. Pour cette fois, nous dérogeons à l'usage, parce que le rapport de notre collaborateur aborde certains sujets, notamment l'avant-projet de loi égyptien et la nouvelle loi tchécoslovaque, qui n'ont pas encore été traités ici, et qui devraient être sous une autre forme, si l'exposé de M. Mentha ne trouvait pas place dans nos colonnes.

(Réd.)

substituer à l'article 9 du texte de Berlin l'article 7 de la Convention de Berne primitive de 1886. Les rapports entre la Roumanie et les autres pays unionistes sont donc réglés, en ce qui concerne les articles de revues et de journaux, par une disposition vieille de quarante ans et sensiblement moins favorable aux auteurs que l'article 9 de la Convention de Berne révisée. Tout article paru dans un journal ou un recueil périodique de l'Union peut être reproduit librement en Roumanie, en original ou en traduction, à moins que les auteurs ou éditeurs ne l'aient expressément interdit. Au surplus, cette interdiction ne saurait d'aucune manière viser les articles de discussion politique, les nouvelles du jour et les faits divers. Ainsi, maintenant encore, les romans-feuilletons, les contes, les variétés scientifiques, publiés sans mention de réserve dans un périodique unioniste, sont des proies livrées et quasiment désignées aux directeurs des périodiques roumains. Une restriction de cette importance apportée au droit de l'auteur ne laisse pas d'être surprenante, et l'on se demande pourquoi la Roumanie n'a pas cru devoir adhérer purement et simplement à la Convention révisée. Désirait-elle se ménager la faculté de remplir à bon marché les colonnes de ses journaux et revues ? Il faut le supposer. Mais de tels desseins cadrent mal avec les principes dont s'inspire la nouvelle loi roumaine sur la propriété littéraire et artistique, du 28 juin 1923. Cette loi protège assez bien les journalistes. Elle abandonne, il est vrai, à la libre reproduction l'ensemble des articles anonymes d'une part, et, d'autre part, parmi les articles signés, les articles politiques, de polémique, d'intérêt général, les faits divers, informations, télégrammes et correspondances (art. 47). Cependant, comme la grande majorité des articles qui n'ont pas un caractère prononcé d'actualité sont signés, il en résulte qu'en fait les travaux d'une valeur tant soit peu durable et qui paraissent d'abord dans un périodique roumain sont protégés. Était-il équitable, était-il conforme à l'esprit de la Convention de traiter moins bien les articles parus dans les périodiques unionistes ?

Si l'on cherche à pénétrer les intentions qui ont pu guider le Gouvernement roumain, on en vient à penser qu'il a désiré assurer aux revues de son pays la possibilité de cueillir à droite et à gauche dans l'Union des articles sans bourse délier. Pourtant ce calcul, s'il a été fait, risque de se révéler faux, parce que beaucoup de revues portent en tête de chaque livraison la mention générale d'interdiction déclarée suffisante par l'article 7 de la Convention de 1886 pour donner un caractère illicite à

toute reproduction non autorisée. Restent les études, de plus en plus nombreuses, littéraires, scientifiques, historiques qui paraissent dans les journaux et qui sont parfois de véritables petites monographies. Ces œuvres-là, en effet, pourront être librement reprises par les périodiques roumains, si elles ne sont pas munies d'une mention de réserve. Mais il en serait de même sous le régime de l'article 9, 2<sup>e</sup> alinéa, de la Convention de Berne révisée, du moins en ce qui touche la reproduction dite *de journal à journal*. En définitive, la réserve roumaine profite aux éditeurs et propriétaires de périodiques seulement pour les articles parus sans mention de réserve dans les *revues* de l'Union, et pour les romans-feuilletons et les nouvelles publiés dans les mêmes conditions par les *journaux* unionistes, en d'autres termes : pour les œuvres protégées d'une façon absolue par l'article 9 de la Convention de Berne révisée.

Encore doit-on se demander, en l'espèce, si l'article 19 du Traité d'Union n'est pas applicable, qui prévoit, en termes peut-être un peu réticents mais néanmoins très intelligibles, que pourront toujours être invoquées les dispositions plus larges édictées par la législation d'un pays unioniste en faveur des étrangers en général. Or, on sait que la loi roumaine protège tous les auteurs<sup>(1)</sup> étrangers sans condition de réciprocité. Ces derniers bénéficieront donc aussi de la réglementation relativement libérale, nous l'avons vu, qui a trait aux articles de revues et de journaux. En particulier, tous les articles signés, publiés dans les périodiques unionistes, devront être considérés comme rigoureusement protégés en Roumanie, à l'exception des articles politiques, de polémique, d'intérêt général, etc. L'article 9 de la Convention de Berne révisée n'est pas beaucoup plus favorable aux auteurs. Il présente surtout l'avantage de protéger inconditionnellement les travaux de revues. Mais la loi roumaine les protège aussi, à l'exception des articles anonymes de revues, peu fréquents<sup>(2)</sup>. Quant aux articles de discussion et d'actualité qui sont, au total, ceux que la loi roumaine prive radicalement de la protection, on en trouve évidemment dans les revues unionistes et, sous le régime actuel, ils ne sont pas protégés en Roumanie. Serait-il excessif de proposer aux périodiques roumains de ne plus utiliser les revues unionistes si ce n'est du consentement des ayants droit? L'actualité véritable est largement exploitée, découpée, servie sous toutes les formes dans les journaux; il ne paraît pas nécessaire

de se réserver par surcroît la faculté d'effeuiller gratuitement les revues.

Le Bureau international n'a pas manqué de soumettre ces arguments aux autorités roumaines; nous ignorons s'ils ont eu quelque prise.

Puisque je suis en train de parler de la loi roumaine, je désirerais signaler à l'Association une controverse intéressante que nous avons eue avec le chef du Bureau juridique de la Gramophone Company de Grande-Bretagne. J'avais soutenu à trois reprises dans le *Droit d'Auteur* (années 1924, p. 34, 3<sup>e</sup> col.; 1926, p. 56, 3<sup>e</sup> col. et 121, 3<sup>e</sup> col.) que la loi roumaine sur la propriété littéraire et artistique protégeait les étrangers au même titre que les nationaux, sauf à ne pas admettre que la durée du droit d'auteur pût dépasser en Roumanie le terme fixé par la loi du pays d'origine de l'œuvre. C'était, en somme, la solution de l'article 7 de la Convention de Berne révisée et de bien d'autres traités. Elle se heurtait toutefois à un argument de texte très sérieux : l'article 4, avant-dernier alinéa, de la loi roumaine prescrit en effet que les cessionnaires et héritiers des auteurs étrangers jouiront des mêmes droits que les héritiers des auteurs roumains, mais *sous la condition de la réciprocité*. Mon contradicteur estimait, en conséquence, que la protection des héritiers et cessionnaires des auteurs étrangers était subordonnée, en Roumanie, à la réciprocité, tandis que j'avais cru que cette protection était accordée sans réciprocité véritable, sous la seule réserve que le délai roumain de 30 ans *post mortem* ne pourrait pas être prolongé et qu'il serait même, au besoin, écourté de manière à ne jamais dépasser la durée de protection établie au pays d'origine. J'ai dû, Messieurs, rendre les armes : la lettre de la loi roumaine est contraire à ma thèse. Il est entendu que l'auteur, le créateur étranger *en personne*, est protégé en Roumanie indépendamment de toute réciprocité. Mais, dès que le droit passe à quelqu'un d'autre (éditeur, héritier), le principe de la réciprocité intervient. Cette distinction entre l'auteur étranger d'une part, et ses successeurs *mortis causa* ou non d'autre part, est assez singulière et c'est pourquoi je m'y arrête un instant. Si le législateur roumain a jugé équitable de protéger *tous* les auteurs, roumains et étrangers, quel que soit le lieu de publication de leurs œuvres, pourquoi s'est-il montré moins libéral envers les *héritiers* des auteurs étrangers? En décidant que la propriété littéraire se prolonge au delà de la mort de l'écrivain ou de l'artiste, on proclame implicitement que les héritiers sont fondés à jouir des fruits de cette propriété, et l'on ne voit pas que les héritiers des auteurs étrangers soient à

cet égard moins dignes d'attention que les héritiers des auteurs roumains. Pour les *cessionnaires* on peut en principe accepter le traitement différentiel, en considérant que la sollicitude du législateur roumain s'étend aux auteurs du monde entier, parce que le droit d'auteur se rapproche par certains côtés du droit au respect de la personnalité humaine, et que les cessionnaires des écrivains et artistes étrangers investis simplement de prérogatives pécuniaires ne peuvent pas prétendre à une protection basée sur la qualité d'auteur, qu'ils ne possèdent point.

Il n'en reste pas moins que le système choisi par le législateur roumain conduit à de grandes complications. Afin de savoir si une œuvre étrangère est protégée en Roumanie, il faut examiner tout d'abord si la réciprocité existe en matière de propriété littéraire et artistique entre la Roumanie et le pays d'origine de cette œuvre. Dans l'affirmative, le délai de protection applicable sera, comme sous le régime de la Convention de Berne révisée, le délai le plus court. Si la réciprocité n'existe pas, on commencera par rechercher si l'auteur est décédé ou vivant. Dans le premier cas, l'œuvre étrangère est nécessairement devenue la proie du domaine public au plus tard à la date de la mort du créateur. Dans le second cas, l'œuvre peut être ou dans le domaine privé, ou dans le domaine public. Elle est dans le domaine privé, et y demeurera jusqu'au jour du décès de l'auteur, si ce dernier n'a pas aliéné son droit sur elle; mais, si l'auteur n'est plus titulaire du droit de propriété littéraire et artistique, l'œuvre étrangère est tombée dans le domaine public en Roumanie au jour et du fait de la cession.

Je ne pense pas exagérer, Messieurs, en qualifiant de subtile l'interprétation que j'ai essayé de vous présenter. Tant d'hypothèses diverses inquiètent le bon sens; on voudrait plus de simplicité. Et je n'ai pas tout dit. *Quid*, si tel droit afférent à une œuvre étrangère<sup>(1)</sup> a été cédé, tandis que tel autre reste attaché à la personne de l'auteur? Un écrivain, par exemple, a vendu un roman pour l'édition et la traduction, tout en conservant son droit à l'adaptation théâtrale et cinématographique. L'ouvrage sera-t-il dans le domaine public ou le domaine privé suivant qu'il s'agira de le publier en version roumaine, ou de l'adapter, en Roumanie, à la scène ou à l'écran? En vérité, félicitons-nous de ce que la Convention de Berne établisse la réciprocité entre la Roumanie et les autres pays unionistes, et nous dispensons ainsi, dans bien des cas, du raisonnement que j'ai eu, et je m'en excuse, la cruauté de vous infliger.

(1) Prendre ici ce terme dans son sens strict.

(2) Ils peuvent d'ailleurs bénéficier de la protection grâce à la mention de réserve prévue par l'article 7 de la Convention de 1886.

(1) Non sujette au traitement réciproque.

Au Congrès de Varsovie, M. Émile Stanislas Rappaport avait lu une étude très intéressante de M. Hermangiu, conseiller à la Haute Cour roumaine de cassation, sur la propriété littéraire et artistique en Roumanie. M. Hermangiu relevait dans ce mémoire la générosité du législateur roumain envers les étrangers, générosité qui rendait superflue — ce sont les propres termes du rapporteur — la conclusion de toute convention diplomatique avec les autres pays. Voilà qui confirmerait l'opinion que j'ai émise dans le *Droit d'Auteur*. Me serais-je trop pressé de l'abandonner pour plaire à un contradicteur courtois? L'avenir le dira : car nous avons prié l'Administration roumaine de nous donner son avis. En attendant, je note que dans la revue *Ostrecht* (numéro de février 1927), un avocat du barreau de Bucarest, M. A. Schwefelberg, appuie la théorie de la Compagnie anglaise du Gramophone.

L'Empire romain s'enorgueillissait de voir ses aigles maîtresses de tout le littoral méditerranéen. Bien que l'Union de Berne étende ses conquêtes jusqu'en Amérique (avec le Canada et le Brésil) et en Extrême-Orient (avec le Japon), elle ne s'est point encore installée sur le pourtour entier de la mer latine.

La Grèce, berceau de la civilisation occidentale, ignore longtemps nos efforts; elle n'a adhéré à la Convention révisée qu'à partir du 9 novembre 1920, en multipliant au surplus les réserves.

La Turquie subordonne son accession à l'autorisation qui devrait lui être accordée de traduire librement en langue turque toutes les œuvres étrangères. A Paris en 1925, à Varsovie en 1926, l'Association a protesté contre cette exigence, à laquelle il ne serait pas possible de céder sans porter un coup peut-être mortel à la Convention. Il convient jusqu'à nouvel ordre de renoncer à conquérir la Turquie plutôt que de payer d'un prix funeste un succès certes désirable, mais non point absolument nécessaire.

Les nouvelles de Yougoslavie, en revanche, sont bonnes. Le projet de loi sur le droit d'auteur, auquel travaillent les autorités de ce pays, est à la veille d'être achevé. Une commission de rédaction, composée de MM. Straznicki, Lapajne, professeurs, et Choumane, directeur de l'Office national de la propriété industrielle, doit siéger incessamment, si elle ne s'est pas déjà réunie, afin de mettre la dernière main au texte présenté au pouvoir législatif. Une fois la loi votée, l'adhésion du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes à la Convention de Berne suivra sans difficulté.

Un autre pays méditerranéen qui a sa

place marquée dans l'Union et qui, souhaitons-le, ne tardera plus guère à la prendre, c'est l'Égypte. Au Congrès de Paris, en 1925, M. Ernest Eeman, ancien président de la Cour d'appel mixte d'Alexandrie, a brillamment démontré que l'Égypte pouvait adhérer du jour au lendemain à la Convention, la jurisprudence intelligente des tribunaux mixtes garantissant, en l'absence d'une loi, le respect des droits de l'auteur. Un jugement du 8 février 1927 nous incite aujourd'hui à un peu moins d'optimisme. Reniant une tradition qui semblait solide, les juges du tribunal sommaire mixte d'Alexandrie ont débouté la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, qui réclamait des droits pour des exécutions musicales organisées dans une salle d'hôtel, où les auditeurs étaient admis sur invitations payantes. On pouvait à la rigueur discuter la question de savoir si cette manifestation était publique ou privée, et hésiter dans la détermination de la personne responsable (l'hôtelier, le chef d'orchestre, l'association qui avait loué la salle). Mais le principe même de la propriété musicale aurait dû demeurer en dehors de la discussion. Or, précisément, les juges ont déclaré que l'intérêt des auteurs à recevoir un salaire pour les représentations et exécutions de leurs œuvres ne pouvait être considéré comme un *droit*, tant que cet intérêt n'avait pas reçu sa consécration législative. Dès lors, faute d'une loi spéciale, les compositions musicales sont acquises en Égypte au domaine public, pour ce qui concerne leur exécution, immédiatement après la vente du cahier de musique (v. *Journal du Caire* du 7 avril 1927). M. Linant de Bellefonds, conseiller royal au Ministère égyptien de la Justice, auteur d'une remarquable brochure sur le droit des écrivains et artistes en Égypte<sup>(1)</sup>, craint que le jugement du 8 février 1927 n'ébranle « toute l'œuvre antérieure de la jurisprudence mixte en contestant au juge le pouvoir de reconnaître, en matière de propriété littéraire et artistique, un droit que « la législation positive n'a pas encore consacré ». J'espère, Messieurs, qu'il n'en sera rien et que M. Linant de Bellefonds aura été victime d'un petit accès de défaitisme. Mais il a eu grandement raison de rappeler que la jurisprudence la plus éclairée ressemble quelquefois au soleil qui subit des éclipses. Puisse la nouvelle doctrine du tribunal sommaire d'Alexandrie disparaître sans laisser de traces. Déjà je constate qu'elle n'a pas été suivie au Caire, où M. José Padilla, l'heureux auteur de la *Valencia*, a obtenu les 24 février et 14 mars 1927 des jugements

(1) Tirage à part d'une étude parue dans *L'Égypte contemporaine*, revue de la Société royale d'économie politique, de statistique et de législation, tome XVIII, p. 89 à 121.

qui sauvegardent pleinement ses droits (voir *Journal des tribunaux mixtes d'Égypte* des 11-12 avril 1927).

Du reste, le temps approche où l'Égypte aura sa loi sur le droit d'auteur, loi toute neuve qu'elle exhibera, comme une robe de mariée, pour adhérer à l'Union. C'est d'une charmante délicatesse, disait le *Droit d'Auteur* du 15 juin 1926. C'est aussi d'une louable prudence, puisque nous venons de voir que les tribunaux participent de l'inconstance humaine. L'avant-projet de loi égyptien sur le droit d'auteur a paru dans le *Journal des tribunaux mixtes d'Égypte* des 11 et 12 mars 1927. Il est l'œuvre d'une commission de cinq membres, dont faisait partie M. Linant de Bellefonds. C'est un document très intéressant, mais qu'il serait peut-être prématuré d'analyser en détail, parce qu'il n'a pas encore reçu l'approbation du Ministère de la Justice. Je me contenterai de quelques observations tout à fait générales.

La nomenclature des ouvrages protégés correspond à celle des lois les plus récentes sur le droit d'auteur. Elle comprend notamment les œuvres des arts appliqués à l'industrie et les projets de travaux d'ingénieur, lorsqu'ils constituent des solutions originales de problèmes techniques (art. 1<sup>er</sup>). Cette dernière formule, qui paraît contestable<sup>(1)</sup>, est reprise de la loi italienne de 1925, ainsi que l'article 4, beaucoup plus heureux, qui protège le titre de l'ouvrage, à moins qu'il ne s'agisse d'un titre générique.

Le droit de l'auteur embrasse d'une part les prérogatives *personnelles*, d'autre part les prérogatives *patrimoniales* ou *pécuniaires*.

Les premières, qui constituent le *droit moral*, sont définies à l'article 22. L'auteur a toujours, et en tout temps, une action pour empêcher que la paternité de son œuvre ne soit méconnue, ou que l'œuvre ne soit exploitée ou altérée au préjudice de ses intérêts moraux. Après la mort de l'auteur, cette action peut être exercée par les proches ou, à leur défaut, par l'État. On voit que seul le droit de défense, ou droit moral *négalif*, a retenu l'attention des rédacteurs de l'avant-projet. Le droit *positif* au repentir, au reniement public des erreurs passées, le droit plus radical encore de retirer une œuvre de la circulation ne sont pas mentionnés.

Les prérogatives *patrimoniales* se résument dans le droit d'exploiter l'œuvre. L'avant-projet (art. 5) le constate et énumère les principaux modes d'exploitation connus (publication, exécution, représentation, traduction, modification); il y ajoute la diffusion en précisant que ce terme s'applique à tous les moyens de propager l'œuvre, y compris

(1) Voir sur ce point *Droit d'Auteur*, 1927, p. 52, 1<sup>er</sup> col.

les procédés mécaniques et radioélectriques, tels que le téléphone, la radiophonie ou tout autre analogue. Il s'ensuit que la radiodiffusion des ouvrages de l'esprit est sujette au consentement de l'auteur. En effet, dit encore l'article 7, la diffusion radioélectrique est considérée, en tout cas, comme une exécution publique. C'est la thèse que le *Droit d'Auteur* avait soutenue en 1924 (numéro du 15 octobre).

Le problème de la *collaboration* est traité sensiblement de même que dans la loi italienne. Il prend une importance toujours croissante en matière de films, aussi les rédacteurs de l'avant-projet ont-ils réglé avec soin le droit d'auteur sur les œuvres cinématographiques. Ils ont estimé (art. 12) que devaient être considérés comme collaborateurs :

- 1° l'auteur initial, c'est-à-dire celui qui a conçu l'œuvre cinématographique ou composé l'ouvrage (roman, pièce de théâtre) dont elle est tirée ;
- 2° les réalisateurs du film, c'est-à-dire :
  - a) celui qui a adapté l'œuvre au cinéma ;
  - b) le metteur en scène et
  - c) l'éditeur-producteur, si ce dernier a contribué à la réalisation artistique du film.

Il y aura donc quatre collaborateurs, et même cinq, si l'œuvre cinématographique comporte une partie musicale originale, écrite spécialement pour elle. Cette tentative de rendre à chacun ce qui lui est dû est très méritoire.

Il est probable d'ailleurs que le développement de l'industrie cinématographique rendra de plus en plus malaisée la détermination des auteurs physiques des films, tandis que croîtra en importance le rôle du capital détenu par la société anonyme éditrice. Dans cet ordre d'idées, je m'en voudrais de ne pas mentionner ici un article très juste publié par le *Bulletin de la société française de législation comparée* (numéro de janvier-mars 1927) et dû à la plume de M. Lapie, avocat à la Cour de Paris.

Les restrictions que l'avant-projet égyptien apporte au droit d'auteur sont normales. L'article 16, consacré aux *périodiques*, protège de façon absolue les romans-feuilletons et les contes. En revanche, les articles scientifiques ou littéraires peuvent être réimprimés de périodique à périodique, s'ils ne sont pas au bénéfice d'une défense expresse de reproduction, tandis que les articles de discussion politique, les nouvelles du jour et les faits divers sont abandonnés au domaine public. Cependant, l'indication de la source est toujours obligatoire. Les emprunts dits pédagogiques (art. 18) sont autorisés dans des limites raisonnables ; les citations de même (art. 5), une fois que l'œuvre est publiée. La seule limitation

vraiment excessive du droit d'auteur est, à mon avis, le privilège accordé aux musiques de l'armée et de la marine, qui ont le droit d'exécuter en public des œuvres musicales sans aucune contre-prestation, pourvu que l'exécution n'ait pas lieu dans un but de lucre (art. 19). Il me semble qu'un droit de principe tout au moins pourrait et devrait être exigé des musiques militaires.

Sur le chapitre de la *durée*, l'avant-projet ne donne pas toute satisfaction. Le droit d'auteur, dispose l'article 23, prend fin trente ans après la mort de l'auteur. Les photographies sont protégées pendant quinze ans à dater de la première publication (art. 25), les productions cinématographiques également, lorsqu'elles ne sont qu'une reproduction des scènes de la nature (art. 25). Faut-il en conclure qu'un film dramatique comportera deux parties : l'action proprement dite représentée par une suite de photographies protégées jusqu'à 30 ans *post mortem auctoris*, et le cadre de cette action dont les photographies ne jouiraient que de la protection plus brève, si elles reproduisent des vues qui n'ont pas été spécialement arrangées pour le film ? Ce serait plutôt compliqué. — Le droit exclusif de traduction est en général assimilé au droit de reproduction quant à la durée ; cependant si, dans les dix années consécutives à la première publication, l'auteur d'une œuvre scientifique ou didactique n'a pas publié lui-même ou fait publier une version dans une langue déterminée, son droit exclusif de traduction prend fin pour cette langue, et chacun peut ensuite traduire l'œuvre librement, à condition de respecter les droits parallèles d'autres traducteurs qui auraient déjà profité de la tolérance instituée par la loi. Tel est, si je ne me trompe, le sens de l'article 24 qu'il convient de rapprocher de l'article 27 de la loi italienne, en exprimant le souhait qu'au moment d'adhérer à l'Union l'Égypte s'inspire du généreux exemple de l'Italie et renonce à toute réserve en ce qui concerne le droit de traduction. L'article 24 de l'avant-projet ne s'appliquerait alors pas aux œuvres unionistes. D'autre part, comme le principe général du délai de trente ans est contraire à l'un des vœux essentiels de l'Association, peut-être l'assemblée réunie ici voudrait-elle affirmer son désir de voir le Gouvernement égyptien adopter en dernière heure le délai conventionnel de cinquante ans.

L'exposé détaillé de M. le Directeur Oster-tag au Congrès de Varsovie me dispense de vous parler longuement des *États-Unis*. Habités depuis bientôt quarante ans à attendre l'adhésion américaine, nous ne pouvons que conserver une attitude qui nous vaudrait l'approbation de Guillaume d'Orange,

l'auteur du mot célèbre : « il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre ni de réussir pour persévérer ». A la vérité, nous ne cessons pas d'espérer, persuadés que notre confiance au long cours (v. *Droit d'Auteur*, 1927, p. 2, 2<sup>e</sup> col.) sera récompensée. M. Vestal, qui patronne le dernier bill soumis au Congrès américain, est un ami sincère de l'Union, et M. Thorvald Solberg affiche une indestructible jeunesse chaque fois qu'il plaide notre cause, ce qui lui est arrivé récemment encore dans un bel article du *Yale Law Journal* (numéro de novembre 1926). Il serait téméraire d'escompter la victoire à très brève échéance ; elle n'en est pas moins promise à nos efforts comme la fraîcheur des palmiers après la traversée du désert.

De l'*Esthonie*, de la *Finlande*, de la *Lettonie*, de la *Lithuanie* et des républiques de l'*Amérique du Sud*, je n'ai rien de spécial à dire. La situation demeure dans ces pays ce qu'elle était en septembre 1926, lors du Congrès de Varsovie<sup>(1)</sup>.

En revanche, le Bureau international a appris de bonne source que la principauté du *Liechtenstein* édicterait prochainement une loi sur la protection de la propriété immatérielle (brevets, dessins et modèles, marques, droit d'auteur) et adhérerait ensuite aux deux Unions de Paris et de Berne.

## II

Le mouvement des *traités* est toujours lent. Il serait regrettable qu'il en fût autrement. La Convention doit, en règle générale, suffire aux rapports entre pays unionistes. Aussi bien n'ai-je à signaler que des arrangements conclus entre pays unionistes d'une part, et non-unionistes de l'autre.

Le 28 juin 1926, l'*Allemagne* et la *Lettonie* ont signé un traité de commerce, entré en vigueur le 1<sup>er</sup> décembre 1926, qui contient la clause de la nation la plus favorisée pour la protection de la propriété industrielle, littéraire et artistique, les parties contractantes se réservant au surplus de stipuler des accords concernant la sauvegarde réciproque de la propriété intellectuelle et industrielle. L'*Allemagne* a décidé, d'autre part, d'accéder à la *Convention littéraire de Montevideo*, du 11 janvier 1889, et au Protocole du 13 février 1889, additionnel à cette Convention. Une loi allemande du 26 mars 1927 approuve cette adhésion qui doit encore être reconnue par les contractants sud-américains pour devenir effective. On peut admettre que la République Argentine et peut-être le Paraguay procéderont à la reconnaissance de l'adhésion allemande. Celle-ci porte à six les États eu-

(1) Depuis que ces lignes ont été écrites, l'*Esthonie* est entrée dans l'Union (cfr. ci-dessus, p. 89).

ropéens membres de l'Union de Montevideo. Ce sont : l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, l'Espagne, la France et l'Italie.

Entre la *Pologne* et les *États-Unis*, un accord a été passé suivant lequel, à dater du 16 février 1927, les auteurs citoyens des États-Unis bénéficient des dispositions de la loi polonaise sur le droit d'auteur, du 29 mars 1926, et les auteurs de nationalité polonaise de la loi américaine sur le *copyright*, du 4 mars 1909. Cette protection réciproque embrasse aussi les adaptations des œuvres musicales aux instruments mécaniques de reproduction.

Un accord similaire existe entre les *États-Unis* et la *Tchécoslovaquie*, selon les renseignements tout récents que le Bureau international tient de son distingué correspondant de Prague, M. Jean Löwenbach. A partir du 1<sup>er</sup> mars 1927, jour de l'entrée en vigueur de la nouvelle loi tchécoslovaque du 24 novembre 1926, les auteurs américains sont protégés en Tchécoslovaquie *de plano* pour leurs œuvres publiées et non publiées, et les auteurs tchécoslovaques en Amérique pour les œuvres qu'ils publieront en accomplissant les formalités prescrites par la loi du 4 mars 1909. Toutefois, la protection réciproque des droits musico-mécaniques n'a pris naissance que le 27 avril 1927 : c'est ce que déclare expressément un avis du Gouvernement de Prague paru dans la *Feuille officielle tchécoslovaque* du 7 mai 1927.

Enfin, l'*Espagne* et le *Paraguay* ont signé un traité relatif à la propriété littéraire, artistique et scientifique, devenu exécutoire le 15 septembre 1926<sup>(1)</sup>, et qui se rapproche probablement beaucoup de la Convention hispano-mexicaine du 31 mars 1924 (v. *Droit d'Auteur* du 15 septembre 1925). *A priori* on peut se demander si la Convention de Montevideo ne réglait pas d'une manière suffisante les relations de propriété littéraire entre l'Espagne et le Paraguay.

### III

L'activité législative, assez intense en 1925-1926, ne s'est pas ralentie durant ces huit derniers mois. Nous avons pu louer à Varsovie la codification polonaise du droit d'auteur ; c'est aujourd'hui le moment de saluer la codification *tchécoslovaque* non moins remarquable<sup>(2)</sup>. Je ne tenterai pas ici

une étude même sommaire de la loi tchèque concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires, artistiques et photographiques, du 24 novembre 1926 : il importe de se borner. D'ailleurs les délégués de l'Association, passant à Prague au retour de Varsovie, ont pris connaissance de ce document auquel il ne manquait alors que la dernière sanction parlementaire. Le législateur tchécoslovaque avait pour tâche de substituer aux deux anciennes lois autrichienne et hongroise, des 26 décembre 1895 et 26 avril 1884, une loi unique et moderne adaptée aux besoins du jour. On peut dire que, dans l'ensemble, il s'est parfaitement acquitté de sa mission. La nouvelle loi tchécoslovaque est détaillée et précise : elle ne compte pas moins de 70 articles dont quelques-uns sont fort longs. Une première section intitulée « dispositions générales » groupe les règles qui ne se rapportent ni à l'étendue, ni à la durée, ni aux sanctions du droit d'auteur. Nous y trouvons par conséquent les articles relatifs aux œuvres protégées, à la collaboration, à la saisie et au transfert du droit d'auteur.

Les *œuvres protégées* sont, d'une part, les œuvres littéraires et artistiques, savoir toutes les créations du domaine des belles-lettres, de la littérature scientifique, de la musique et des arts figuratifs, sans égard à leur étendue, à leur but ou au degré de leur mérite ; et, d'autre part, les œuvres photographiques, savoir tous les produits et créations dans lesquels le procédé de la photographie ou tout autre semblable a été employé (art. 4). Ces deux définitions sont très larges ; la première englobe certainement les *œuvres d'art appliqué* qui sont du reste mentionnés, conjointement avec les œuvres d'architecture des jardins et de l'industrie artistique, dans une énumération énonciative des œuvres littéraires et artistiques (art. 4, n° 2, chiffre 7). Les projets d'ouvrages figuratifs de nature technique, ce que la loi italienne appelle les projets de travaux d'ingénieurs, sont-ils protégés ? C'est une question. J'inclinerais à la résoudre affirmativement, puisque le législateur tchécoslovaque n'a pas dressé la liste de *toutes* les œuvres protégées. Mais il est certain que les créations de la littérature scientifique ne couvrent pas, à première vue, les plans et croquis relatifs aux sciences pures ou techniques. — Les *œuvres cinématographiques* sont assimilées aux pièces de théâtre, lorsqu'elles comportent une action psychologique ou une intrigue quelconque qui leur donne véritablement le caractère d'une comédie muette ; mais elles peuvent aussi reproduire de simples scènes de la nature ou de la vie réelle et bénéficier cependant de la protection accordée aux œuvres littéraires,

si ces scènes constituent par leur arrangement une création originale : je songe en particulier à certains films documentaires comme ceux du *Voyage au Congo* d'André Gide ou du raid africain de l'aviateur suisse Walter Mittelholzer. De simples vues animées, par exemple les actualités que les cinémas projettent volontiers sur la toile avant les morceaux de résistance, ne sont pas des œuvres cinématographiques : elles recevront la protection accordée aux photographies. — A côté des œuvres originales, la loi distingue les *ouvrages de seconde main*, parmi lesquels je relève les adaptations d'œuvres littéraires et musicales à des instruments mécaniques. Ces adaptations seront réalisées tantôt par l'intervention d'un ou de plusieurs artistes-exécutants (virtuosos), tantôt par des procédés techniques (estampage, perforage, etc.). Dans le premier cas, l'auteur de l'œuvre de seconde main sera l'exécutant ; dans le second cas, ce sera celui dont l'activité détermine la reproduction, étant entendu que celle-ci doit présenter un caractère personnel (art. 7). Le remaniement d'un ouvrage de l'esprit donne naissance à un droit dépendant au profit du remanieur, sans préjudice du droit indépendant de l'auteur initial (art. 7 et 9). Toutefois, si le remaniement atteint une telle ampleur qu'il en résulte une nouvelle œuvre originale, il n'y a plus qu'un seul droit devenu indépendant : celui du créateur de l'ouvrage nouveau. Cela découle de l'interprétation combinée des articles 7 ; 22, chiffre 2 ; et 23, chiffre 1, de la loi. A la vérité, le législateur parle de remaniement même pour désigner l'œuvre nouvelle originale, issue en quelque sorte par spécification de l'œuvre antérieure, ce qui implique une certaine contradiction dans les termes.

Les *personnes protégées* sont les auteurs physiques, créateurs des œuvres (art. 9). Il n'y a donc pas de protection originaire des personnes juridiques : celles-ci ne peuvent être investies que d'un droit d'auteur à titre dérivé. Les progrès de l'industrie cinématographique n'imposeront-ils pas un jour une autre solution ? Je n'en serais pas surpris. Les grands films supposent tant de collaborateurs qu'on risque de se heurter à des difficultés toujours plus nombreuses, si l'on croit devoir traiter en auteurs ces agents multiples, tous subordonnés en fait, je l'ai dit plus haut, à la société anonyme éditrice. La loi tchèque paraît du reste ne retenir que deux activités dans la production d'une œuvre cinématographique : elle dispose que, pour la mise à l'écran, le régisseur sera considéré comme remanieur, d'où la conclusion qu'il existe à côté de ce dernier un auteur original. Cette réglementation est un peu sommaire ; l'avant-projet égyptien est plus explicite.

(1) Voir le journal *Correo del Cauca*, de Coli, numéro du 15 février 1927.

(2) La loi tchécoslovaque a suscité déjà plusieurs études, sans parler du remarquable commentaire de M. Jean Löwenbach, que nous avons signalé à nos lecteurs (v. *Droit d'Auteur*, 1927, p. 64, 3<sup>e</sup> col.). M. Otto Gellner, Dr en droit et avocat à Prague, a publié chez Heintz, Mercy Sohn, à Prague, la traduction allemande de la loi avec d'excellentes notes explicatives. Mentionnons aussi les articles de MM. Paul Abel et Willy Hoffmann dans les *Juristische Blätter*, de Vienne, du 29 janvier 1927, et dans le *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* du 22 juillet 1927.

Après les remanieurs, la loi passe aux *co-auteurs*, c'est-à-dire aux personnes qui ont créé en commun une œuvre formant un tout indivisible, même s'il est possible de discerner l'apport de chaque collaborateur (art. 10). Définition ingénieuse et qui s'applique à merveille, semble-t-il, au compositeur et au librettiste d'un opéra. Erreur : l'opéra, l'opérette sont aux yeux du législateur tchécoslovaque des œuvres composées, essentiellement divisibles (art. 11, chiffre 3). Le librettiste peut exploiter séparément son texte, et le compositeur sa musique, sans partager ses bénéfices avec l'autre partie. Quant à la représentation intégrale d'une œuvre dramatico-musicale, elle *ne* pourra *pas* se faire au profit d'un seul des collaborateurs, mais l'autorisation de représenter donnée par le compositeur suffit pour légitimer les tiers exploitants. On rencontre la même disposition en droit allemand<sup>(1)</sup>. *Quid* du cas d'un ballet, d'une pantomime ou d'un film pour lesquels une partition a été spécialement écrite? Ici la loi est muette, c'est à la jurisprudence qu'il appartiendra de décider lequel des collaborateurs est en droit d'autoriser seul l'exécution de l'œuvre totale. En définitive, les œuvres formant un tout indivisible au sens de la loi tchécoslovaque seront plutôt rares : je vois, d'un côté, les ouvrages qui mêlent intimement les apports des collaborateurs, au point de rendre impossible toute discrimination (œuvres des Goncourt, ou des Tbaraud), de l'autre les œuvres relevant d'une seule et même forme d'art, mais dont les diverses parties, organiquement liées bien que distinctes, ont pour auteurs des personnes différentes : par exemple *Le Roman des quatre* de Paul Bourget, Gérard d'Houville, Henri Duvernois et Pierre Benoit.

Le législateur tchécoslovaque accorde à l'auteur un *double* droit : *moral* et *pécuniaire*.

Le *droit moral* est sauvegardé par un certain nombre de textes épars dans la loi. L'article 16, alinéa 1, prévoit que, même après transfert de son droit, l'auteur conserve la faculté de défendre ses intérêts immatériels. Le cessionnaire (art. 16, al. 2) ne peut altérer ni l'œuvre elle-même, ni le titre de celle-ci, ni le nom de l'auteur ; sont seules admissibles les modifications pour lesquelles l'auteur ne saurait, suivant l'honnêteté et la bonne foi, refuser son consentement. L'atteinte à l'intégrité de l'œuvre est réprimée par les articles 44 et 46. L'article 44 pose le principe de la responsabilité, tant d'après les règles générales en vigueur que d'après les prescriptions spéciales de la loi sur le droit d'auteur ; l'article 46

prévoit certains délits spéciaux (fausse appellation d'une œuvre, etc.). La loi tchécoslovaque connaît-elle le droit moral *positif* qui consiste, pour l'auteur, à reprendre l'entière domination de son œuvre, alors qu'il a cédé le droit de l'exploiter par tel ou tel moyen? L'article 19 répond, mais imparfaitement, à cette idée. Le propriétaire de l'œuvre est tenu de souffrir que l'auteur, d'une manière convenable et tout en ménageant les intérêts du propriétaire, notamment ceux de caractère immatériel, fasse valoir ses intérêts d'auteur en tant qu'ils seront trouvés plus importants que ceux du propriétaire ; mais il n'est tenu dans ce but ni de livrer l'œuvre à l'auteur, ni de la conserver sans modification, ni de la protéger contre les dommages ou le dépérissement. Un écrivain, qui entendrait empêcher un éditeur avec lequel il a traité de publier son manuscrit, pourrait-il invoquer cette disposition? A première vue, elle me paraît surtout viser les œuvres artistiques vendues en original à des particuliers et que l'auteur désirerait, par exemple, copier ou photographier<sup>(1)</sup>. — En revanche, le droit moral positif apparaît dans l'article 17 : tout contrat par lequel une personne transfère son droit sur ses œuvres futures peut être dénoncé, à quelque époque que ce soit, moyennant un avertissement préalable d'un an, sauf délai plus court stipulé par contrat. — Après la mort de l'auteur, le droit moral passe aux héritiers et légataires. Ceux-ci l'exerceront principalement sous sa forme *negative*. Toutefois, ils bénéficieront aussi de certaines prérogatives d'ordre *positif* : ils auront la faculté de déclarer le véritable nom de l'auteur d'une œuvre anonyme ou pseudonyme, si le *de cuius* n'a pas manifesté de volonté contraire (art. 39, chiffre 2) ; ils décideront de la publication des ouvrages posthumes. S'il n'y a pas d'ayants cause (c'est-à-dire évidemment d'héritiers ou de légataires), ou que ceux-ci n'agissent pas, le législateur tchécoslovaque investit les corporations qui défendent les intérêts littéraires et artistiques du droit d'ouvrir une action civile contre quiconque disposerait abusivement de l'œuvre en la remaniant ou la modifiant d'une manière malencontreuse<sup>(2)</sup>. Cependant, ce droit (négatif), accordé sans limitation de durée à une catégorie déter-

(1) C'est aussi l'opinion de M. le prof. Hermann Otawský. Voir le rapport qu'il a présenté aux délégués de l'Association lors de leur venue à Prague en octobre 1926.

(2) Pourquoi faut-il que la modification soit malencontreuse, c'est-à-dire, pour reprendre les termes mêmes de la loi, qu'elle se fasse manifestement aux dépens de l'importance ou de la valeur de l'œuvre? Après la mort de l'auteur, toute modification est condamnable, à moins que le *de cuius* n'ait laissé des instructions en sens contraire, ou qu'il ne s'agisse d'un ouvrage scientifique à mettre au courant des faits survenus depuis sa première publication.

minée de personnes morales, ne peut s'exercer qu'au profit d'une œuvre ayant une importance générale pour l'art, l'éducation ou la culture nationale (art. 16, al. 3). En Italie, une action du même genre compète au Ministère public (loi de 1925, art. 24). — Il faut enfin rattacher au droit moral l'article 14 de la loi tchécoslovaque qui déclare le droit d'auteur insaisissable tant que celui-ci appartient à l'auteur, à ses héritiers ou légataires.

Le droit *patrimonial* se décompose en plusieurs prérogatives qui sont énumérées séparément pour quatre catégories d'œuvres : les œuvres littéraires, les compositions de musique, les œuvres des arts figuratifs et les photographies. Le législateur tchécoslovaque a-t-il voulu conférer à l'auteur un monopole général et complet d'utilisation, ou bien une série de droits particuliers (droit de publier, de mettre en vente, d'adapter, d'exécuter, d'exposer, etc.)? M. Hermann Otawský, professeur à l'Université de Prague, n'hésite pas : à son avis, la loi pose le principe de ce qu'il appelle : l'unité intrinsèque du droit de l'auteur. Puisque M. Hermann Otawský le dit, je le crois ; mais j'avoue que je ne l'eusse pas deviné tout seul : la loi n'emploie nulle part des termes assez larges pour embrasser tous les procédés présents et futurs d'exploitation. Elle se borne (art. 21, 27, 31, 36) à indiquer les diverses facultés attribuées à l'auteur parmi lesquelles je relève le droit de radiodiffuser les œuvres littéraires et musicales<sup>(1)</sup> et celui de les adapter aux instruments mécaniques de reproduction. Ce dernier droit n'est soumis à aucune licence obligatoire.

En revanche, de nombreuses autres *restrictions* affectent le droit de l'auteur. — Les emprunts pédagogiques et scientifiques sont autorisés d'une façon très libérale. — Les œuvres *littéraires* publiées ne sont pas protégées contre la récitation publique et la radiodiffusion ; l'œuvre dramatique ou cinématographique publiée peut être librement représentée en public (art. 21). En outre, il est licite de faire usage pour une représentation publique des appareils destinés à la reproduction mécanique et mis en circulation avec l'assentiment de l'auteur (art. 23, chiffre 7). Autrement dit : si l'auteur d'une œuvre littéraire consent à ce que celle-ci soit adaptée aux instruments mécaniques et à ce que les réalisations matérielles de l'adaptation soient vendues, il renonce en même temps à son droit de contrôler les exécutions publiques qui seront faites à l'aide de ces réalisations matérielles. Nous

(1) Cfr. loi allemande concernant le droit d'auteur sur les œuvres littéraires et musicales de 1901/1910, article 28, alinéa 2.

(1) La radiodiffusion des œuvres artistiques n'est pas prévue, mais d'après la théorie de M. Hermann Otawský elle est dès maintenant réservée à l'auteur.

retrouvons aussi dans la loi tchécoslovaque (art. 23, chiffre 5) la disposition des droits allemand et autrichien, selon laquelle les poèmes peuvent être librement mis en musique. Il est licite de reproduire le texte d'une composition musicale, soit conjointement avec cette composition, soit séparément, pourvu, dans ce dernier cas, que ce soit en vue de l'exécution de l'œuvre musicale et que ce but apparaisse nettement sur les exemplaires de l'œuvre littéraire ainsi reproduite. L'auteur du texte est d'ailleurs en mesure d'interdire, par une mention de réserve, un pareil usage de son œuvre. Et, de toute façon, la reproduction des poèmes destinés, par leur nature, à être mis en musique est illicite. A teneur de l'article 24, chiffre 1, les articles et études publiés dans les *journaux* peuvent être reproduits par *d'autres journaux*, sauf interdiction figurant en tête de l'étude ou, ce qui est suffisant, en tête du journal. Le chiffre 2 du même article énumère ensuite certaines œuvres qui sont inconditionnellement protégées, même en l'absence d'une mention de réserve. C'est fort bien. Mais la formule choisie est malheureuse, parce que lesdites œuvres (romans-feuilletons, contes, poésies, variétés) sont envisagées non pas seulement en tant qu'articles de journaux, mais aussi en tant que travaux de revues. Or, le chiffre 1 ne parle pas des revues : c'est donc qu'il protège inconditionnellement tout ce qu'elles publient. Le chiffre 2, au contraire, ne protège inconditionnellement que *certaines* articles de revues : il y a contradiction. — Les œuvres musicales déjà parues peuvent être partiellement reproduites dans une autre composition de musique ; mais, si cette dernière est éditée, il est nécessaire d'indiquer le nom de l'auteur ou la source utilisée (art. 29, chiffre 2). (L'indication de la source est-elle donc correcte sans celle de l'auteur ?) — Les œuvres des arts figuratifs peuvent être reproduites par une autre forme d'art : un tableau par la sculpture, une gravure par la plastique (art. 33, chiffre 2). Le propriétaire d'une œuvre figurative est libre de l'exposer en public, s'il ne le fait pas dans un but commercial ou d'une façon attentatoire à la renommée de l'artiste (rappel heureux du droit moral, v. art. 33, chiffre 7). — Au total, les limitations du droit d'auteur sanctionnées par la loi tchécoslovaque sont très étendues, et il est permis de regretter que le législateur ait dû se résoudre à tant de concessions probablement passées dans les mœurs sous le régime antérieur. La situation en Tchécoslovaquie offre bien des analogies avec celle de la Pologne.

Mais, tandis que dans ce dernier pays on a délibérément exclu de la loi sur le droit d'auteur toute disposition concernant le droit de suite, les Tchèques ont été plus hardis : ils ont conféré ce droit aux artistes, par opposition aux écrivains et aux musiciens<sup>(1)</sup>. L'auteur d'une œuvre des arts fi-

guratifs (les ouvrages d'architecture exceptés) peut revendiquer une part du gain net et disproportionné que le propriétaire obtient en vendant l'œuvre originale ou des reproductions d'un caractère personnel effectuées par l'auteur (art. 35). Ce droit n'est pas déclenché automatiquement ; l'intéressé doit introduire une demande devant le tribunal compétent qui prononce en tenant compte des conditions de fortune des deux parties : le maximum que puisse recevoir le demandeur est le 20 % du bénéfice encaissé. On voit que le droit de suite tchécoslovaque est très différent de celui qui fonctionne en France ou en Belgique, où seules les ventes publiques sont frappées, mais suivant un tarif arrêté par la loi. En Tchécoslovaquie, il faut recourir au juge : c'est lui qui fixe, dans certaines limites, le montant de la redevance. Celle-ci est due sur le profit réalisé et non sur le prix global de la vente. La solution donnée par le législateur tchécoslovaque au problème du droit de suite est en théorie la meilleure ; en pratique, le contrôle des ventes privées est bien difficile.

La durée du droit d'auteur comprend normalement la vie de l'écrivain ou de l'artiste et cinquante ans après sa mort (art. 38). — Les photographies ne sont protégées que pendant dix ans après l'édition ; mais si l'œuvre est inédite lors du décès du photographe, le droit se prolonge pendant dix ans *post mortem* (art. 41). — Les œuvres anonymes ou pseudonymes (art. 39) tombent dans le domaine public cinquante ans après leur apparition, ce terme désignant tout mode quelconque de publication (art. 8, chiffre 2). Toutefois, l'auteur peut déclarer son nom véritable et le faire inscrire au registre public des droits d'auteur. Cette formalité enlève à l'œuvre son caractère de création anonyme ou pseudonyme et la met au bénéfice du délai ordinaire de protection. Nous avons vu que, sauf volonté contraire du *de cuius*, les héritiers avaient également le droit de révéler l'auteur d'une œuvre anonyme ou pseudonyme (art. 39, chiffre 2). — Aucun délai spécial n'est applicable en principe aux œuvres posthumes ; toutefois, si elles paraissent dans les dix dernières années de la protection, elles restent protégées pendant dix ans à dater de l'apparition (art. 38, chiffre 2). Une œuvre publiée plus de cinquante ans après la mort de l'auteur est immédiatement acquise au domaine public ; en revanche, si la publication a lieu dans la 49<sup>e</sup> année qui suit le décès, le droit privatif subsiste jusqu'à la 59<sup>e</sup> année. — Tous les délais tchécoslovaques partent du 1<sup>er</sup> janvier de l'année civile consécutive à l'événement qui sert de base au calcul (art. 43).

Mon sujet, Messieurs, n'est pas épuisé. Je devrais vous parler encore de l'arrêté russe sur les droits d'auteur du 14 octobre 1926, très peu satisfaisant du reste ; de la grande lutte pour le délai de cinquante ans qui agite et passionne actuellement l'Allemagne ;

des propositions de loi françaises sur la majoration du droit de suite, le domaine d'Etat, le droit exclusif de l'auteur de donner ses œuvres en location. Le temps presse et ces questions sont traitées dans le *Droit d'Auteur* du 15 avril et du 15 mai 1927 ; je n'y reviens donc pas. — D'un mot seulement je voudrais vous signaler la loi suédoise du 31 mars 1926, modifiant celle du 30 mai 1919 relative aux œuvres des arts plastiques. La loi du 31 mars 1926 innove sur un point capital : elle assimile les œuvres des arts appliqués aux œuvres des arts plastiques. Mais ce progrès, en lui-même très réjouissant, est empreint de quelque timidité : les œuvres nouvellement accueillies dans la grande famille des créations littéraires et artistiques ne seront protégées que pendant dix ans à partir de la première publication, ou de la mort de l'artiste si l'œuvre n'a pas été publiée de son vivant.

Je note enfin que le 12 août 1926 l'assemblée législative de la zone marocaine de Tanger a adopté une loi très libérale sur la protection des œuvres littéraires et artistiques (v. *Droit d'Auteur*, 1927, p. 53). Il semblerait même, à lire l'article 18 de ce document, que la zone ait adhéré à la Convention de Berne révisée, ce qui n'a jamais été notifié au Bureau international. Cependant, comme la loi de Tanger a pour objet la protection des droits des auteurs quelle que soit leur nationalité (art. 1<sup>er</sup>), et qu'elle s'applique à toutes les œuvres qui, au moment de son entrée en vigueur ne sont pas tombées dans le domaine public de leur pays d'origine par l'échéance du délai de protection (art. 31), les auteurs unionistes sont de toute façon protégés à Tanger. La question de savoir si cette ville fait partie de l'Union n'a par conséquent d'importance pratique que pour les auteurs de la zone, qui vraisemblablement ne sont pas nombreux. Néanmoins, une adhésion communiquée au Conseil fédéral suisse n'offrirait que des avantages.

Et maintenant j'ai hâte de conclure. On répète volontiers que le droit d'auteur est jeune. Il ne l'est peut-être pas par son âge, puisque les Romains flétrissaient déjà les plagiaires, ces impudents larrons de gloire. Mais il l'est assurément par je ne sais quelle ardeur subtile qu'il infuse à ceux qui s'occupent de lui. De toutes parts, aujourd'hui, les champions des droits intellectuels se lèvent, se groupent, s'organisent. C'est une course brillante à l'obstacle, où je me plais à penser qu'il y aura plus d'un vainqueur. Allons, tant mieux. L'Association littéraire et artistique internationale qui, ne l'oublions pas, a montré le but et frayé le chemin aux ouvriers de l'heure présente, voit ses idées se répandre de plus en plus. Telle une mère, elle sourit aux succès de ses enfants. Je voudrais que cette comparaison rendit hommage à sa vaillance et témoignât de sa séduction.

29 mai 1927.

(1) Si la mode de vendre les manuscrits autographes se maintient, il faudra élargir le cercle des bénéficiaires du droit de suite.