

LE DROIT D'AUTEUR

ORGANE MENSUEL DU BUREAU INTERNATIONAL

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

ABONNEMENTS :

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

DIRECTION :

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

ANNONCES :

OFFICE POLYTECHNIQUE D'ÉDITION ET DE PUBLICITÉ, A BERNE

SOMMAIRE

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales: LA CONVENTION DE BERNE ET LA REVISION DE PARIS (*Quatrième article*). Oeuvres chorégraphiques, p. 13.
Jurisprudence: ESPAGNE. Reproduction non autorisée de la partition d'orchestre d'une pièce dramatico-musicale en vue de sa représentation. — Action du cessionnaire du droit de reproduction. — Condamnation, p. 17. — ÉTATS-UNIS. Reproduction d'une photographie. — Enregistrement d'une image modifiée après la publication de la photographie originale. — Défaut de protection. — Rejet de l'action, p. 19. — FRANCE. Propriété artistique. — Décors d'une pièce de théâtre. — Reproduction par la photographie. — Loi du 24 juillet 1793. — Défense, p. 19. — ITALIE. Contrefaçon de chromolithographies allemandes. — Conditions imposées à l'éditeur unioniste pour établir sa qualité. — Interprétation des articles 2 et 11 de la Convention de Berne, p. 20.

Nouvelles diverses: ALLEMAGNE. Les auteurs d'illustrations et leurs éditeurs, p. 21. — AUTRICHE-HONGRIE. Rapports réciproques en matière de droit d'auteur, p. 21. — CEYLAN. Projet de loi pour la protection des dépêches de presse, p. 21. — ITALIE. La Convention de Berne et les traités particuliers. — Pétition en faveur de l'adhésion à la Convention de Montevideo, p. 22.

Statistique: Livres publiés en Russie de 1890 à 1895, p. 22.

Faits divers: CONGRÈS international des Associations de la Presse, programme, p. 23. — ALLEMAGNE. Les honoraires de Schiller et de Goethe. — Schiller et la représentation de Wallenstein, p. 23. — BELGIQUE. Fabrique de faux tableaux. — GRANDE-BRETAGNE. Bibliothèques publiques. — ITALIE. Représentations mutilées, p. 24.

Bibliographie: Ouvrages nouveaux. Publications périodiques, p. 24.

PARTIE NON OFFICIELLE

Études générales

LA CONVENTION DE BERNE

ET

LA REVISION DE PARIS (1)

Quatrième article

Oeuvres chorégraphiques.

Les tentatives entreprises dans les Conférences diplomatiques de Berne en 1885 et de Paris en 1896 pour assurer aux œuvres chorégraphiques la protection formelle et générale du régime unioniste n'ont pas abouti. Malgré cela, il nous semble juste d'examiner ici la situation légale faite à ces œuvres et de marquer clairement les jalons déjà posés en vue d'une codification future. Celle-ci n'est peut-être pas aussi irréalisable, et la perspective d'une

entente est peut-être moins éloignée qu'on pourrait le croire. D'ailleurs, le sort des œuvres chorégraphiques a été, lors de l'élaboration de la Convention, étroitement lié à celui des photographies, dont la protection a été améliorée, comme nous le verrons dans un prochain article.

I.

C'est l'Italie, pays où les musiciens ont su, dès le XVI^e siècle, redonner faveur à ces sortes d'œuvres et les ont perfectionnées avec une prédilection marquée jusqu'à nos jours, qui a proposé, par l'organe de ses délégués aux deux Conférences précitées, d'étendre la protection de la Convention d'Union à la chorégraphie. En 1885, feu M. H. Rosmini justifiait sa proposition en signalant l'importance que cet art avait acquis depuis quelque temps dans son pays, en France, en Allemagne et ailleurs à la suite de la publication d'œuvres remarquables en ce genre. Certes, disait l'orateur, la Convention protège déjà le libretto et la musique, mais il y aurait

lien de protéger également l'action chorégraphique qui constitue une véritable œuvre d'art et, dans son ensemble, une œuvre dramatico-musicale. M. Reichardt, délégué de l'Allemagne, objecta que, dans l'intérêt du développement de cette matière, il serait préférable d'abandonner à l'appréciation des tribunaux le problème de la protection de « l'ensemble des danses, des poses, des tableaux, des figures, etc. ».

Voici son argumentation :

« En proclamant *sans réserve et sans distinction*, la protection des œuvres chorégraphiques, ne court-on pas le danger de comprendre *implicitement* dans cette protection telle ou telle *pseudo*-chorégraphie qui ne mériterait point d'être rangée parmi les œuvres d'art? Voulez-vous protéger à ce titre toute pantomime, toute scène chorégraphique représentée au cirque, à la foire, dans les baraques, même en pleine rue? Ne sera-ce pas plutôt la nature dramatique ou dramatico-musicale d'une œuvre chorégraphique qui sera son droit à la protection? Il n'existe point encore dans la science, ni dans les législations, ni, à la connaissance de l'orateur, dans la jurisprudence, de définition nette des œuvres chorégraphiques. »

MM. Reichardt et d'Orelli insistèrent encore spécialement sur le fait que l'inscr-

(1) V. *Droit d'Auteur* 1897, p. 32, 53; 1898, p. 1.

tion pure et simple, dans l'article 4 de la Convention, desdites œuvres aurait pour conséquence d'imprimer à la protection un caractère impératif et obligatoire. La Commission à laquelle la proposition fut renvoyée, fit également observer que « la définition de ces œuvres, dont la protection n'a été admise qu'assez récemment dans certains pays, rencontre encore des difficultés sérieuses ». La majorité se borna donc à proposer l'insertion, dans le Protocole de clôture, d'une disposition en vertu de laquelle les pays dont la législation range implicitement ces œuvres parmi les œuvres dramatico-musicales, les admettent expressément au bénéfice des dispositions de la Convention; cette solution fut adoptée sans opposition.

A Paris, la proposition de faire figurer lesdites œuvres parmi les œuvres protégées aux termes de l'article 4, fut présentée par M. Roux, délégué de l'Italie. Le rapport de M. L. Renault s'exprime à ce sujet de la manière suivante :

« La proposition italienne s'est heurtée à une objection de principe de la Délégation allemande; d'après celle-ci, il n'existe pas encore, dans la science, la législation ou la jurisprudence, de définition satisfaisante des œuvres chorégraphiques; de plus, on ne s'entend pas sur les limites de la protection à accorder à ces œuvres. Dans ces conditions, la Commission ne pouvait que maintenir le *statu quo*, en n'introduisant pas les œuvres chorégraphiques dans l'énumération de l'article 4 et en laissant subsister le n° 2 du Protocole de clôture. »

Voici le dernier texte qui mérite d'être rappelé ici :

« 2. Au sujet de l'article 9, il est convenu que ceux des pays de l'Union dont la législation comprend implicitement, parmi les œuvres dramatico-musicales, les œuvres chorégraphiques, admettent expressément lesdites œuvres au bénéfice des dispositions de la Convention conclue en date de ce jour.

Il est d'ailleurs entendu que les contestations qui s'élèveraient sur l'application de cette clause demeurent réservées à l'appréciation des tribunaux respectifs. »

Nous avons déjà eu l'occasion d'établir⁽¹⁾ qu'à notre avis ce texte clair exclut l'idée d'une protection limitée par une condition de réciprocité, c'est-à-dire s'exerçant seulement à l'égard des États où les œuvres chorégraphiques peuvent revendiquer le régime applicable aux œuvres dramatico-musicales.⁽²⁾ Au contraire, sous la réserve de la décision souveraine des tribunaux, toutes les œuvres chorégra-

phiques unionistes sans exception seront protégées dans ceux des pays contractants dont la législation, même sans mentionner explicitement cette catégorie d'œuvres, permet de leur appliquer le système réservé aux œuvres dramatico-musicales. Il va sans dire qu'à plus forte raison, là où ces œuvres sont protégées en vertu d'une disposition *explicite*, les œuvres unionistes le sont également grâce à ces deux principes de la Convention : *minimum* d'unification et assimilation de l'auteur unioniste à l'auteur national. A cet égard, nous n'envisageons donc pas comme M. Soldan (p. 43) que le mot *implicitement* « est peut-être mal choisi » et aurait gagné à être remplacé par le terme *expressément*, eu égard aux prescriptions formelles de la loi italienne. Au contraire, le choix du mot utilisé paraît indiquer plutôt qu'on a entendu, non pas circonscrire, mais élargir le cadre des pays qui doivent ouvrir la marche dans la voie de la protection des œuvres chorégraphiques.

Enfin, il n'est pas sans importance de constater que la disposition examinée, au lieu de rappeler l'article 4, se rapporte à l'article 9 de la Convention de Berne, en d'autres termes, qu'elle vise particulièrement le droit d'exécution et de représentation.

II.

Avant de nous occuper des lois et traités, analysons rapidement les éléments dont se compose une œuvre chorégraphique. Celle-ci est désignée encore par diverses autres dénominations, telles que *pas de ballet*, *pas de danse*, *ballet-pantomime*; elle représente, comme l'indique son nom, un cortège dansant, parfois aussi un chœur dansé, qui a pour but de reproduire scéniquement un sujet déterminé, souvent des allégories ou des groupements symboliques. A cette reproduction servent les moyens fournis par la danse, le langage mimique et la musique.

En effet, l'exécution d'une œuvre chorégraphique n'est guère concevable, sans être accompagnée de musique, avec ou sans paroles. Or, les compositions musicales sont protégées contre la contrefaçon conformément à l'article 4 et contre l'exécution illicite, conformément à l'article 9, alinéa 3, de la Convention. Toutefois, il se peut aussi que des œuvres musicales, tombées déjà dans le domaine public, soient choisies pour accompagner l'action.

Ensuite, la représentation ne saurait

être organisée sans qu'il existe une instruction de celui qui a imaginé l'action. C'est dans la description de celle-ci que le chorégraphe est amené à régler les détails de la mise en scène, des décors et des installations, le nombre et la distribution des rôles, la division de l'action en scènes et actes selon les entrées des divers personnages, figures, danseurs et danseuses, enfin les mouvements et les gestes des acteurs qu'il s'agit de guider et d'inspirer. Ces obligations pour ainsi dire professionnelles du chorégraphe ont donné naissance à un art moderne qui consiste à faire noter les différentes phases d'une œuvre chorégraphique en ses détails par des signes conventionnels. Ces signes, que les praticiens savent lire et qu'on décrit comme des espèces d'hiéroglyphes, donnent le dessin très simplifié de l'arrangement scénique et du jeu individuel, ainsi, par exemple, le dessin géométrique de la position des pieds ou celui des formes principales ou des figures les plus saillantes de l'action.⁽¹⁾ Outre ces indications destinées aux acteurs, il y a les commentaires et livrets destinés au public, où est tracé le canevas de l'action et où sont résumées les diverses situations représentées. Tous ces textes, qu'ils soient manuscrits ou imprimés, publiés ou non publiés, constituent des œuvres intellectuelles, des *écrits*, et jouissent de la protection contre la réimpression illicite; on ne peut ajouter: contre la représentation non autorisée, car ce n'est pas le texte en propre qui est représenté, comme l'est une scène dialoguée.

Reste la représentation elle-même, le sujet tel qu'il se déroule devant les yeux du spectateur. Cette partie de l'œuvre est si bien quelque chose à part qu'on peut concevoir sa mise en scène sans texte, d'après les instructions purement orales de l'auteur, et avec accompagnement d'autres morceaux de musique que ceux choisis primitivement par lui. Cette action chorégraphique est muette; elle renonce à la coopération du langage et diffère par là de la représentation des œuvres dramatico-musicales, où les personnages parlent soit la langue originale, soit celle du traducteur.⁽²⁾ Or, la matière représentée peut être reproduite de deux manières:

⁽¹⁾ Cp. Larousse, art. *Chorégraphie*, dans lequel la meilleure méthode de noter les pas et les figures est attribuée à Feuillet (*La chorégraphie et l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, 1701).

⁽²⁾ C'est pour cela que le second alinéa de l'article 9 de la Convention a trait au droit de *traduction* de l'œuvre.

⁽¹⁾ V. *Droit d'Auteur* 1895, p. 118.

⁽²⁾ M. Darras (*Du droit des auteurs dans les rapports internationaux*, p. 587) déclare aussi qu'il lui paraîtrait difficile de voir dans le n° 2 la consécration d'une Union restreinte telle que M. Droz (J. d. D. I. P., 1895, p. 490) semblait l'avoir en vue.

1° par la reproduction graphique ; ainsi on peut prendre des vues photographiques du spectacle⁽¹⁾ et en tirer des images, ou bien les reproduire de nouveau graphiquement par le cinématographe ;

2° par une nouvelle représentation de ce qui a été déjà mis à la scène suivant les données du texte et du livret.

D'après l'heureux exposé de M. Rosmini⁽²⁾, cette action chorégraphique est une création de l'auteur ; le chorégraphe digne de ce nom est poète et artiste (*egli deve riunire il genio del poeta e il genio del pittore: quello per ideare, questo per eseguire*) ; il crée le sujet ; il ordonne les scènes, les décors, les costumes, les tableaux, les couleurs, la suite, l'intrigue, le développement des pantomimes et des danses, qui expriment le drame fantastique, mythologique ou historique ; *così il bello richiede un'azione, una forma, un svolgimento, proporzione nelle parti, armonia nell' tutto*. Le travail du chorégraphe est jugé plus calmement, mais en termes intéressants, par le tribunal de commerce de Rouen :⁽³⁾

« Attendu que si un ballet, une pantomime ne peuvent être considérés comme étant des œuvres de haute importance, une de ces productions de l'esprit qui laissent un nom, une grande illustration à leurs auteurs, il n'en faut pas moins reconnaître que dans la conception d'un *scenario* même, la mise en scène, le mouvement, l'action et le dénouement, puissent laisser des impressions agréables au spectateur, et de là, une certaine prospérité pour un théâtre : d'où suit que, quel que soit le mérite de l'œuvre, elle constitue un droit, et reste la propriété de son auteur, et doit lui rapporter profit selon son importance. »

La condition principale pour rendre cette œuvre susceptible de protection est qu'elle soit originale et nouvelle, ou, du moins, si elle est une combinaison de danses existantes, qu'elle soit une composition *distincte* ;⁽⁴⁾ elle ne doit pas non plus être une adaptation illicite ou une imitation déguisée qui se trahit par le fait qu'un spectateur peut reconnaître avec facilité dans la pièce partiellement contrefaite la pièce originale jouée auparavant. Il faut que l'idée du ballet, ou, comme dit M. Kohler, *das dramatische Gedankenbild*, appartienne en propre à l'auteur. En raison de ces conditions, on peut écarter la crainte de voir la protection

réclamée pour des productions de bas étage. « Des spectacles qui ont pour seul but de montrer l'adresse, l'agilité ou la beauté corporelles, ou même un dressage spécial d'animaux, ou dont c'est là le but principal, ne constituent en aucune manière des productions dramatiques ; de telles œuvres ne sont pas destinées à produire devant le spectateur une suite d'événements dominée par des idées définies ni à rendre manifestes les motifs et les sentiments des personnes engagées dans ces événements. »⁽¹⁾ En cas de contestation, les tribunaux sont seuls compétents pour attribuer ou refuser ce caractère d'originalité aux œuvres ; ce principe est admis universellement.

III

L'examen des diverses lois nous montre l'absence de toute disposition spéciale dans celles de la Belgique, de Haïti, de Luxembourg, de Monaco, de la Suisse et de la Tunisie.⁽²⁾ Nous ne connaissons pas non plus d'arrêts judiciaires rendus dans ces pays. Les commentateurs de la loi belge ne soulèvent pas ce point. Quant à la loi suisse, M. d'Orelli émet dans une courte note (p. 63) l'opinion que le ballet ne peut être considéré comme une œuvre dramatico-musicale, la pantomime n'étant pas un drame, et qu'il peut, dès lors, être protégé seulement en tant qu'œuvre musicale. Cependant, ce commentateur reconnaît que la question est controversée.

Trois pays possèdent dans leurs lois des prescriptions relatives à ces œuvres ; ce sont la Grande-Bretagne, l'Italie et la Norvège.

Grande-Bretagne. En vertu de la loi du 10 juin 1833 concernant la propriété dramatique, l'auteur d'une tragédie, d'une comédie, d'un drame, d'un opéra, d'une farce ou de toute œuvre dramatique ou d'un divertissement (*entertainment*) ou d'une composition musicale quelconque, que cet auteur ou son ayant cause n'aura pas imprimés et publiés, possède le droit exclusif de les représenter ou exécuter en un lieu quelconque où sont donnés des spectacles dramatiques. Ce droit a été confirmé par la loi du 1^{er} juillet 1842 (art. 2), qui déclare que les mots « pièce dramatique » désignent toute tragédie, comédie, pièce, opéra, farce ou autre di-

vertissement scénique, musical ou dramatique.

Drone⁽¹⁾ exprime à ce sujet l'avis suivant : *A pantomime or a ballet may be a drama*. « La mise à la scène de ces productions est une représentation dramatique ; la description écrite pour les acteurs est une composition dramatique relatant l'action ou l'histoire. En effet, bien des scènes ou événements qui constituent en eux-mêmes des drames ou des parties essentielles de drames, peuvent être représentés scéniquement par l'action seule ; si l'on veut se servir à leur égard du langage, on ne peut que les décrire ; pourtant ce sont des productions dramatiques. » Copinger⁽²⁾ se borne à relever qu'il a été décidé dans le procès *Lee c. Simpson* qu'une pantomime ou plutôt l'introduction écrite pour une pantomime, la seule partie écrite du divertissement dramatique (*entertainment*), est protégée contre la contrefaçon en vertu de la loi de 1833.

Italie. La loi italienne du 19 septembre 1882 protège directement l'*azione coreografica*. Les articles 3, 10, 23 et 27 qui règlent le droit exclusif de représentation, sa durée (80 ans à partir de la première publication ou représentation), les conditions de son exercice (déclaration de réserve pour les œuvres inédites), se rapportent aux œuvres suivantes mentionnées toujours ensemble : « une œuvre propre à être représentée publiquement, une action chorégraphique et une composition musicale quelconque ».

Norvège. La loi du 4 juillet 1893 prescrit, dans l'article 7, alinéas 1^{er} et 2, ce qui suit :

« L'auteur du texte et le compositeur ont chacun, en ce qui concerne son œuvre, le droit de publication. »

« Les dispositions ci-dessus s'appliquent également aux ballets, pantomimes et autres œuvres analogues pour lesquelles une musique spéciale a été composée. »

Les dispositions auxquelles il est fait allusion ici (art. 6 et 7) concernent l'exercice des droits respectifs en cas de collaboration ; elles n'ont de raison d'être que s'il existe un droit d'auteur sur les productions composées en commun. La conclusion logique est donc que les œuvres chorégraphiques jouissent de la protection de la loi.

Deux pays, l'Espagne et la France n'ont pas légiféré spécialement sur les œuvres

⁽¹⁾ Voir à ce sujet l'arrêt publié ci-après (p. 19) concernant la protection, en France, des décors de théâtre.

⁽²⁾ Actes de la Conférence de 1885, p. 21. *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, p. 722 et 723.

⁽³⁾ Jug. du 12 nov. 1875. *Annales* 1877, p. 212.

⁽⁴⁾ Trib. civ. de la Seine, 11 juillet 1862. *Annales*, 1863, p. 236.

⁽¹⁾ Dambach, *Fünfzig Gutachten*, p. 185 et 186.

⁽²⁾ Parmi les pays non unionistes, l'Autriche seule déclare applicable sa loi de 1895 (art. 4) aux « œuvres dramatiques, dramatico-musicales et chorégraphiques (œuvres scéniques) ».

⁽¹⁾ *A treatise on the law of copyright*, p. 588.

⁽²⁾ *The Law of copyright*, 3^e éd., p. 334 et 342.

en question, mais les protègent néanmoins.

C'est, du moins, ce que nous lisons, pour le premier de ces pays, dans le commentaire de la législation espagnole de M. Dauvila (p. 385) qui dit que les ballets sont une véritable pièce de théâtre et, partant, une production de l'esprit *nécessairement protégée par la loi*.

En France, les tribunaux ont décidé que les ballets-pantomimes sont des productions artistiques protégées par les lois de 1791 et 1793; ils constituent la propriété de leur auteur et ne peuvent être exécutés sans son consentement; pour pouvoir exercer le droit de représentation, l'auteur n'a pas besoin de déposer l'œuvre.⁽¹⁾

Ce régime adopté, la France n'a pas hésité à stipuler, dans la convention littéraire conclue avec l'Italie le 9 juillet 1884, la protection expresse des œuvres chorégraphiques qui figurent, dans l'énumération des œuvres à protéger, entre les œuvres dramatiques, dramatico-musicales, les compositions musicales et les œuvres de dessin. L'article 2 de cette convention et le n° 3 du protocole de clôture contiennent une défense formelle de toute représentation publique non autorisée; celle-ci sera même interdite d'office en Italie par l'autorité locale en faveur d'une œuvre française lorsque l'auteur de celle-ci aura déclaré à qui de droit qu'il entend se réserver la représentation; cette déclaration est, cependant, entièrement facultative et donne lieu à la perception d'une taxe de 10 francs par œuvre déclarée ou de 30 francs pour toutes les œuvres réunies du même auteur.

Comme la convention entre l'Espagne et l'Italie de 1880 contient, à l'article 4, la clause de la nation la plus favorisée, les auteurs espagnols peuvent aussi invoquer, en Italie, les stipulations précitées de la convention franco-italienne, à côté du Protocole de clôture de la Convention de Berne.

L'Allemagne a pris jusqu'ici dans cette question une attitude à part. Les spécialistes qui ont écrit sur la matière ne sont pas d'accord, quelques-uns refusant, les autres reconnaissant à ces œuvres le droit à la protection⁽²⁾. En 1884, l'Italie négocia

une convention particulière avec l'Allemagne; le protocole de clôture du 20 juin 1884 reflète clairement le résultat des négociations au sujet des œuvres en discussion; voici sa teneur:

« 2. Le plénipotentiaire italien ayant, au nom de son Gouvernement, exprimé le vœu de voir expressément indiquées les œuvres chorégraphiques parmi les œuvres à protéger, d'après l'article 8, contre la représentation publique, le plénipotentiaire allemand a déclaré qu'il lui était impossible de répondre à ce vœu, parce que, d'après la tendance de la législation allemande qui ne mentionne pas les œuvres chorégraphiques, il faut abandonner aux tribunaux le soin de décider, le cas échéant, si la protection accordée aux œuvres dramatiques ou dramatico-musicales contre la représentation publique, s'étend ou ne s'étend pas aux œuvres chorégraphiques. »

Le n° 3 du même protocole de clôture porte que la protection préventive assurée en Italie contre la représentation illicite des œuvres scéniques, dramatico-musicales et chorégraphiques (v. ci-dessus la convention franco-italienne) sera également accordée dans ce pays, malgré l'absence de réciprocité, aux auteurs allemands moyennant accomplissement de la formalité de la déclaration et paiement des taxes.

Ainsi que M. Scheele le fait observer dans son excellent commentaire de la législation allemande (p. 133), il résulte de ces négociations qu'on n'a pas voulu faire une opposition de principe contre la possibilité de faire participer les pantomimes et les ballets à la protection accordée par l'article 50 de la loi de 1870 aux œuvres dramatiques et dramatico-musicales. On ne saurait nier, cependant, d'après M. Scheele, que le législateur, en s'occupant de cette dernière catégorie, a eu en vue des œuvres dans lesquelles les idées sont exposées par le langage, non pas par une simple action, et dont tout le contenu peut être *imprimé*. Mais, abstraction faite de la circonstance que cela est le cas pour le scénario d'une œuvre semblable, cette opinion a été réfutée d'avance dans une consultation approfondie de la Commission des experts littéraires, du 1^{er} février 1886⁽¹⁾; par des arguments solides, la commission a affirmé, dans sa grande majorité, que les pantomimes et ballets doivent, en vertu des expressions géné-

rales de l'article 50, alinéa 1^{er}, de la loi, être considérés comme des œuvres *dramatiques* et protégés contre la représentation non autorisée. Au dire de la commission, cette question n'avait pas encore fait l'objet de décisions judiciaires en Allemagne et, dans l'espèce, elle a été liquidée à l'amiable. La commission établit que ces œuvres possèdent une des qualités essentielles des œuvres dramatiques, celle de représenter devant le public, par l'intermédiaire d'acteurs, des événements du passé ou des événements qui pourraient se réaliser, comme des actions se déroulant dans l'actualité. Il importe peu que cette action soit représentée par des moyens différents de ceux employés pour la comédie ou l'opéra. La commission ajoute:

« La loi impériale poursuit le but de protéger la production intellectuelle indépendante dans la mesure la plus large; il serait donc absolument impossible de comprendre pourquoi, tout en favorisant le plus libéralement les branches du drame et du vaudeville, elle aurait voulu abandonner à l'exploitation arbitraire par des tiers uniquement et exclusivement les œuvres des auteurs de pantomimes et de ballets; cela s'expliquerait d'autant moins que, lors de la promulgation de la loi, ceux-ci occupaient, sur le répertoire des théâtres allemands les plus en vue et, en particulier, des théâtres des Cours, un rang égal à celui des autres œuvres dramatiques, et que les directeurs payaient des honoraires et des tantièmes aussi bien aux auteurs de livrets de ballet qu'aux auteurs de drames et de livrets d'opéra. »

La commission fait encore observer que, même à considérer ces œuvres comme une catégorie inférieure des œuvres dramatiques, le mérite scientifique, artistique et esthétique d'une œuvre intellectuelle n'entre pas en ligne de compte au point de vue de la protection légale, que celle-ci est aussi assurée aux pièces à décors, aux féeries, et qu'exclure de la protection les pantomimes et les ballets, qui leur ressemblent beaucoup, serait une injustice et un manque de logique manifestes.

* * *

En terminant notre étude, nous constatons que la plupart des grands pays unionistes reconnaissent pleinement les droits des chorégraphes, et que, pour plusieurs autres pays, il n'y a pas de raison fondée pour croire qu'ils n'assimileraient pas, le cas échéant, les œuvres en question aux œuvres dramatiques ou dramatico-musicales. M. Opet ayant parcouru toute la littérature sur ce point, arrive à cette conclusion⁽¹⁾ qu'il est per-

Hinschius, *Jahrb. für Dogmatik*, vol. 26, p. 188 et s.; Kadlec (*Immaterialgüter*, 1892, etc.); Kohler, *Autorrecht*, p. 188; *litter. und art. Kunstwerk*, p. 167; Opet, *deutsches Theaterrecht*, p. 35, 407; Schuster, p. 231; Vesque, p. 5, 46; *contra* Mandry, p. 308, 360; Klostermann, p. 67. V. d'autres sources dans l'énumération très complète de M. Opet, p. 35, note.

(1) V. Dambach, *Fünfzig Gutachten über Nachdruck und Nachbildung*, p. 176 à 188.

(1) V. Huard et Mack, *Répertoire*, p. 6 et 276. Ponillet, p. 56, 678, 706, 718. Constant, *code des théâtres*, p. 182.

(2) Se sont prononcés en faveur de la protection Daude (p. 88); Gierke, *deutsches Privatrecht*, I. 775-800;

(1) Opet, *Deutsches Theaterrecht*, 1897, p. 35, note.

mis de dire que, dans les ouvrages publiés hors d'Allemagne, il y a aujourd'hui unanimité quant à la reconnaissance du ballet comme œuvre dramatique. Et M. Kohler remarque⁽¹⁾ que sa thèse, d'après laquelle la pantomime, prise en elle-même et détachée de la musique, doit jouir du droit de représentation, a été vivement combattue autrefois, mais qu'actuellement elle rencontrera peu de résistance.

Celle évolution de la doctrine, qui n'a pas lieu de nous surprendre, sera suivie dans la pratique. Déjà les œuvres chorégraphiques figurent, à la suite des œuvres dramatiques et dramatico-musicales, dans l'énumération des œuvres à protéger, insérée dans l'article 5 de la Convention de Montevideo. La question ne se pose plus ainsi: Y a-t-il des raisons pour exclure les œuvres chorégraphiques de la protection légale? mais ainsi: Serait-il juste et admissible de laisser impuni le fait de représenter illicitement une œuvre chorégraphique caractérisée comme une œuvre originale et reconnue comme telle par l'autorité judiciaire? La réponse ne nous semble pas devoir être douteuse.

Jurisprudence

ESPAGNE

REPRODUCTION NON AUTORISÉE DE LA PARTITION D'ORCHESTRE D'UNE PIÈCE DRAMATICO-MUSICALE EN VUE DE SA REPRÉSENTATION. — ACTION DU CESSIONNAIRE DU DROIT DE REPRODUCTION. — CONDAMNATION.

(Cour de la province de Séville, 2^e chambre. Audience du 7 décembre 1898. — P. Martin Larroniz c. Barrilaro del Valle.)

Les faits suivants ont été établis par l'instruction ouverte au Tribunal de Saint-Vincent, à Séville, et par une procédure orale et publique :

1. Par acte notarié, expédié à Madrid le 1^{er} mars 1894, Ruperto Chapi y Llorente et P. Martin Larroniz avaient transformé en acte public un document d'ordre privé, stipulé entre eux le 10 novembre 1892, en vertu duquel M. Chapi, auteur de plusieurs œuvres musicales, avait cédé, en son nom, au nom de ses héritiers et ayants cause, au prix et aux conditions convenus, à M. Martin, éditeur de musique, qui a constitué le fonds de commerce (*archivo*) de son agence avec les partitions d'orchestre acquises de différents compositeurs, la propriété absolue et exclusive des partitions

manuscrites — avec texte, le cas échéant, — des œuvres musicales qu'il créerait dorénavant; le cessionnaire devait pouvoir en faire toutes les reproductions et tous les arrangements nécessaires dans le seul but de les louer ou vendre aux entreprises de théâtre, sociétés, lycées, concerts, etc., désireux de les mettre en scène ou d'en exécuter des parties; parmi les différentes œuvres créées par le *maestro* Chapi se trouvait aussi celle qui porte le titre *El tambor de granaderos*, inscrite au Registre de la propriété intellectuelle, à Madrid, sous le numéro d'ordre 18,827, et au bas de laquelle la mention de cession fut apposée.

2. Dans une circulaire imprimée que M. Martin envoya, le 5 mars 1894, à l'intimé et que ce dernier reçut, était exposé, entre autres, ce qui suit: « Le contrat que j'avais déjà conclu avec le compositeur Chapi et en vertu duquel j'avais acquis le droit exclusif et absolu de reproduire la musique de toutes les pièces mélodramatiques et autres œuvres musicales créées et à créer par ledit compositeur, a été stipulé par devant notaire sous forme d'acte public, le 1^{er} dudit mois; en conséquence, toutes les partitions d'orchestre, instrumentales et vocales qui ne proviennent pas de ma maison d'édition sous forme dûment autorisée, constituent, conformément aux dispositions de la loi sur la propriété intellectuelle, un matériel contrefait, et je poursuivrai en toute rigueur, civilement et pénalement, ceux qui lésent mes intérêts légitimes. »

3. La pièce précitée en un acte, dont M. Chapi avait composé la partie musicale, fut remise pour la première à l'entreprise du théâtre *Eslava*, à Madrid, pendant la saison d'hiver de l'année 1894, et la première représentation eut lieu le 16 novembre de cette même année; elle fut représentée encore bien des fois avant de l'être au théâtre *Colon* de Huelva.

4. Dans les soirées des 7 et 8 mai 1896, M. Barrilaro, impresario du théâtre *del Duque*, à Séville, donna au directeur de la troupe qui y jouait alors, l'ordre de représenter la pièce *El tambor de granaderos*; cet ordre fut exécuté, mais M. Barrilaro se servit, pour cette représentation, non pas de la partition d'orchestre de la maison d'édition Martin, mais d'un autre matériel qu'il s'était procuré, soit en extrayant une partie d'une partition pour chant et piano qu'il avait achetée chez M. H. Bergali, représentant de la maison Martin, soit en utilisant des copies qu'il avait fait faire sans autorisation d'après diverses partitions originales.

5. Le matériel d'orchestre qui compose le fonds de la maison Martin et comprend plusieurs œuvres musicales, parmi lesquelles

la pièce dont il s'agit, est loué pour le délai minimum d'un mois, moyennant une finance de 15 *pesetas* par jour, que l'emprunteur représente pendant ce terme diverses œuvres ou qu'il n'en représente aucune ou qu'il en représente une à plusieurs reprises.

6. Le Procureur, M. R. Espinosa déposa, au nom de M. Martin, une plainte à la suite de laquelle M. Barrilaro fut mis en accusation. Après l'administration des preuves dans la procédure orale, le représentant du Ministère public déclara dans ses conclusions définitives que les actes commis constituaient le délit de violation de la propriété intellectuelle, dont était responsable comme auteur M. Barrilaro, sans qu'il y eût lieu d'admettre des circonstances atténuantes ou aggravantes; en conséquence, il demanda qu'il fût infligé à l'accusé une peine de deux mois et un jour d'arrêts majeurs (*arresto mayor*)⁽¹⁾ avec les conséquences légales prévues, une amende de 500 *pesetas*, avec contrainte par corps en cas d'insolvabilité, et le paiement des dépens; en outre, qu'il fût tenu de verser à M. Martin une indemnité de 465 *pesetas*, également avec contrainte par corps en cas d'insolvabilité, enfin que le matériel d'orchestre qui avait été utilisé pour la représentation de la pièce et saisi, fût remis à M. Martin.

A son tour, la partie civile, voyant dans les actes poursuivis (deux représentations) deux délits distincts de violation de la propriété intellectuelle, et tout en acceptant les conclusions du Ministère public concernant l'auteur et l'appréciation des circonstances du délit et l'action civile, demanda de prononcer contre l'accusé la peine de trois mois d'arrêts majeurs pour chacun des deux délits, ainsi qu'une amende de 650 *pesetas* et le paiement des dépens.

Enfin la défense soutint l'absence de tout délit et demanda l'acquiescement du prévenu, sous réserve des droits de celui-ci, la plainte devant être déclarée calomnieuse.

EXPOSÉ DES MOTIFS.

1. Considérant ce qui suit :

Les faits reconnus comme démontrés constituent le délit d'atteinte frauduleuse à la propriété intellectuelle, atteinte qui, conformément à l'article 46 de la loi du 10 janvier 1879, lequel définit et détermine ce délit, est passible des peines fixées dans l'article 552 et dans les articles corrélatifs du Code pénal en vigueur, c'est-à-dire les peines prévues dans l'article 550, savoir les arrêts majeurs aux degrés inférieur et moyen et une amende s'élevant au triple

⁽¹⁾ Kohler, *Das litt. und artistische Kunstwerk*, 1892, p. 167.

⁽¹⁾ V. sur cette peine. Lyon-Caen et Delalain, t. 1^{er}, p. 222 et 228, notes.

de la valeur du préjudice causé. En effet, les 7 et 8 mai 1896, il a été utilisé, dans le théâtre *del Duque* de Séville, pour la représentation de la pièce *El tambor de granaderos*, du *maestro* Chapi, un matériel d'orchestre autre que celui de la maison d'édition Martin, matériel qui avait été obtenu par voie illicite, soit par un extrait partiel fait d'une partition pour chant et piano, soit par des copies faites d'après diverses partitions originales. Aucune autorisation n'ayant été accordée de ce chef, il a été porté préjudice et atteinte aux intérêts légitimes de M. Martin, ayant droit de M. Chapi en vertu d'un titre translatif de la propriété absolue et exclusive du matériel d'orchestre de la partition manuscrite du *Tambor de granaderos*, titre du domaine public, inscrit au registre respectif du Ministère de *Fomento*, et qui autorisait le cessionnaire à faire toutes les reproductions nécessaires de ce matériel en vue de le louer ou de le vendre. Cette propriété lui appartenait dès lors non seulement parce que l'auteur la lui avait cédée, mais aussi conformément au n° 5 de l'article 2 de la loi précitée du 10 janvier 1879⁽¹⁾; celle-ci prescrit, dans l'article 7, d'une façon péremptoire que personne ne pourra reproduire l'œuvre d'autrui sans la permission de son propriétaire et que si l'œuvre est musicale, l'interdiction comprendra également la publication totale ou partielle des mélodies sous toute forme autre que celle de la publication faite par l'auteur; l'article 21 défend de faire ni vendre ni louer, sans la permission du propriétaire, une copie des œuvres dramatiques ou musicales qui, après avoir été représentées en public (comme la pièce en cause) n'auraient pas été imprimées; l'article 23 déclare que l'auteur d'un livret ou de toute autre production littéraire, mise en musique et exécutée en public, a le droit exclusif de faire imprimer et de vendre séparément la partie littéraire, et le compositeur pourra procéder de même en ce qui concerne la partie musicale, en sorte que, en dehors des droits de représentation à l'égard d'une œuvre dramatique ou lyrique, l'auteur du texte peut percevoir, comme de juste, un autre bénéfice en vendant le livret, de même que le compositeur obtiendra un second bénéfice en louant ou en vendant le matériel d'orchestre. Ces dispositions sont complétées, entre autres, par l'article 70 du Règlement d'exécution du 3 septembre 1880, qui dispose qu'aucune œuvre littéraire ou musicale ne pourra être exécutée, en tout ou en partie dans un endroit public où les assistants paient une entrée ou sont

admis gratuitement, sous une forme autre que celle publiée par l'auteur ou le propriétaire. Toutes ces dispositions ont pour but de protéger et de sauvegarder les œuvres de l'intelligence et de l'art, soit la propriété intellectuelle, aussi digne d'être respectée que les autres propriétés, ou sans doute plus digne encore de l'être, parce que dans ces œuvres brille parfois le génie; ces prescriptions légales ne seraient pas assez efficaces si elles n'étaient entourées de la sanction pénale correspondante, les tribunaux doivent les appliquer et chacun doit les observer, sans que l'exercice, dans les limites légales, des droits reconnus ne puisse porter préjudice à personne.

2. M. Martin a, en exercice de son droit, fixé à un mois au minimum la location du matériel d'orchestre des œuvres musicales qui, comme le *Tambor de granaderos*, font partie du fonds de son agence, et cela moyennant un équivalent de 15 *pesetas* par jour effectif du mois, quel que soit le nombre des pièces représentées ou le nombre des représentations; étant donnée l'étendue du préjudice causé, qui se règle d'après le montant du prix du loyer dudit matériel pour un mois, l'atteinte frauduleuse se réduit à une seule, ce qui représente un seul délit, comme l'admet le Ministère public, et non pas deux, comme le prétend la partie civile, surtout quand on tient compte de la circonstance que le matériel précité qui ne provenait pas de la maison d'édition Martin, a été utilisé pendant deux soirées consécutives dans le même but de lucre, ce qui a causé le même préjudice délictueux et amené la même atteinte frauduleuse que si la pièce avait été représentée trente fois sous cette forme, l'acte et la personne lésée étant les mêmes.

3. M. Barrilaro est l'auteur du délit à la perpétration duquel il a pris une part volontaire et directe, car bien qu'il eût appris, par la circulaire de M. Martin, que celui-ci était le propriétaire exclusif du matériel d'orchestre de la pièce précitée, il ne s'en servit pas, mais utilisa pour les représentations de cette pièce, un matériel illicite qu'il avait formé, d'une part, de la partition déjà mentionnée pour chant et piano, d'autre part, de copies faites d'après d'autres partitions originales.

4. Le *Tambor de granaderos* a été représenté pour la première fois en novembre 1894 au théâtre *Eslava*, à Madrid, et malgré une représentation organisée par M. Barrilaro, impresario du théâtre *Colon*, à Huelva, en 1895, dans ce théâtre, la pièce représentée bien avant et fréquemment ne pouvait être considérée comme *nouvelle* aux termes des articles 79 et 80 du Règlement

d'exécution.⁽¹⁾ Or, sauf le cas où l'entreprise reçoit une œuvre *nouvelle*, personne ne pourra, sans l'autorisation du propriétaire, faire des reproductions ni des copies d'une œuvre dramatique ou musicale, ni la vendre ni la louer, d'après l'article 79, 2° alinéa, dudit Règlement, ainsi que cela est prévu par les articles 2, 7 et 21 de la loi concernant la propriété intellectuelle.

5. Contrairement aux conclusions de la partie civile et de la défense, il n'y a pas lieu de tenir compte, en ce qui concerne la perpétration du délit, de circonstances particulières, ni atténuantes ni aggravantes, en sorte qu'il s'agit de prononcer la peine légale à son degré moyen, selon la règle n° 1 de l'article 82 du code pénal.

6. La responsabilité pénale implique la responsabilité civile; par conséquent, M. Barrilaro aura à réparer le dommage qu'il a causé à M. Martin; enfin, d'après la loi, les dépens sont imposés à celui qui est criminellement responsable du délit.

Vu, outre les articles cités, les articles 1^{er}, 11, 13, n° 1, 18, 28, § 2, 49, 50, 62, 64, 82, règle 7^{me}, 83, 91, 97, 121 et 124 du code pénal, et les articles 142, 239, 240, 741 et 742 de la loi de procédure pénale et l'article 46 de la loi sur la propriété intellectuelle,

Condamnons

Manuel Barrilaro Morilla, pour un seul délit d'atteinte frauduleuse, à deux mois et un jour d'arrêts majeurs et à une amende de 500 *pesetas*, à la suppression de toute

(1) L'article 79, 1^{er} alinéa — le second alinéa est transcrit ci-dessus — dispose ce qui suit pour le cas où l'entreprise reçoit une œuvre *nouvelle*:

«L'entreprise qui reçoit une œuvre doit faire faire à ses frais les copies manuscrites nécessaires pour l'étude et la représentation; elle rendra l'original à l'auteur avant de commencer les répétitions. L'auteur ou le propriétaire revisera et paraphera à son tour, pour la garantie de l'entreprise, une des copies qui sera complète et paginée. Cette copie fera foi en justice.»

ART. 80. — Le compositeur ou le propriétaire d'une œuvre musicale nouvelle doit procurer à l'entreprise du théâtre une partition complètement instrumentée qui lui sera rendue à la fin de chaque saison théâtrale, sauf convention contraire.»

Le prévenu a invoqué ces deux articles en sa faveur en faisant valoir qu'il avait représenté la pièce pour la première fois à Huelva, en sorte qu'elle avait été nouvelle pour cette localité: qu'il avait payé le tarif fixé pour les œuvres nouvelles, c'est-à-dire des droits d'auteur doubles pour les trois premières représentations, que les auteurs espagnols appliquaient eux-mêmes ce tarif chaque fois qu'une de leurs œuvres était jouée pour la première fois dans une localité différente: qu'il avait copié en manuscrit les partitions et les rôles nécessaires pour l'étude et la représentation d'après une partition originale reçue de l'auteur, et qu'il avait cru pouvoir se servir de ce matériel manuscrit comme de sa propriété pour la représentation à Séville, à moins de ne pas le publier, ce que la loi défend: enfin qu'il avait payé le tantième au fondé de pouvoir de M. Chapi, à Séville, pour la représentation organisée dans cette ville. La Cour n'a pas admis ces thèses, et le Procureur a spécialement insisté sur la différence, établie par la loi, entre le droit de représentation et le droit de reproduction. M. Chapi avait fait déclarer à la première audience, qu'ayant transféré à M. Martin le droit exclusif de louer le matériel d'orchestre, il considérait comme abusif et frauduleux l'acte de se servir d'un matériel différent.

(1) ART. 2. «La propriété intellectuelle appartient... 5° aux ayants droit des personnes ci-devant désignées, qu'ils le soient par droit d'héritage ou en vertu de tout autre titre translatif de propriété.»

charge, à la privation du droit de suffrage pendant la durée de la condamnation, et aux frais; en outre, à une indemnité de 475 pesetas à payer à P. Martin, et, en cas d'insolvabilité, à un emprisonnement d'un jour pour 5 pesetas, mais ne pouvant dépasser le tiers du temps que dure la condamnation principale. Le matériel instrumenté pour orchestre de la pièce *Tambor de granaderos*, qui a été saisi ou séquestré, sera remis à M. Martin.

NOTE DE LA RÉDACTION. — Cet arrêt dont nous empruntons le texte au journal *El correo de teatros*, de Séville, n° 24, du 12 décembre 1898, a été vivement critiqué, surtout par M. Juan Perez Géronès, éditeur de ce journal. Par principe, nous ne pouvons nous faire ici l'écho de ces critiques. La presse locale de Séville s'est longuement occupée de cette cause, ce qui s'explique en partie par la gravité de la peine légale qui frappe le contrefacteur en Espagne. « Il faut remarquer — disent MM. Lyon-Caen et Delalain dans leur code, p. 222, note — que toutes les autres législations n'infligent au contrefacteur qu'une simple amende, à moins qu'il ne soit en état de récidive ou d'insolvabilité. »

ÉTATS-UNIS

REPRODUCTION D'UNE PHOTOGRAPHIE. — ENREGISTREMENT D'UNE IMAGE MODIFIÉE APRÈS LA PUBLICATION DE LA PHOTOGRAPHIE ORIGINALE. — DÉFAUT DE PROTECTION. — REJET DE L'ACTION.

(Cour fédérale de circuit à Chicago. Audience du 29 novembre 1898. — Snow c. Laird & Lee.)⁽¹⁾

Pendant l'Exposition universelle de Chicago, M^{lle} Blanche-L. Snow avait pris au pare de plaisance de Midway plusieurs vues photographiques; une de ces photographies qui portait le titre *Javanese Bride and Groom* représentait deux fiancés javanais. M^{lle} Snow avait fait, le 20 janvier 1894, les démarches nécessaires pour obtenir le *copyright* à l'égard de cette œuvre. Les défendeurs l'ayant reproduite plus tard dans un album de vues de l'Exposition, M^{lle} Snow leur intenta une action en contrefaçon et demanda une somme de 30,000 dollars à titre de dommages-intérêts.

Au cours du procès, les défendeurs firent valoir les faits suivants: La photographie, telle qu'elle a été prise pour la première fois, fut exposée en vente par M^{lle} Snow dans les mois de décembre 1893 et janvier 1894; plus tard, elle fit modifier le cliché en y faisant graver un bâton tenu par le fiancé; c'est de l'épreuve négative ainsi modifiée qu'elle tira quelques exemplaires qui furent

déclarés à l'enregistrement à Washington. A la même époque, le 20 janvier 1894, elle vendit l'image protégée dans ces conditions à la *Werner Company*, qui l'envoya à un graveur pour en faire faire une planche. Quelques jours plus tard, les défendeurs achetèrent un exemplaire de la photographie originale pour laquelle le *copyright* n'avait pas été obtenu, qui ne contenait aucune mention y relative et ne se distinguait de l'image protégée que par le fait que le fiancé n'avait pas de canne; ils l'envoyèrent au même graveur chargé de faire la planche pour la *Werner Company*, et comme celui-ci croyait qu'il s'agissait de la même image, il confectionna pour les défendeurs, à l'aide du cliché fait pour ladite *Company*, une nouvelle planche sur laquelle il enleva par un instrument la mention du *copyright*. Les défendeurs ne découvrirent pas que cette planche différait de celle qu'ils avaient remise au graveur, et s'en servirent pour en tirer des exemplaires pour leur album.

M. le juge Seaman devant lequel le procès fut porté, estima que la demanderesse était tenue de prouver non seulement que les défendeurs avaient reproduit, sans son consentement, une image protégée, mais aussi qu'ils savaient, avant de la reproduire, qu'elle était au bénéfice du *copyright*; le juge suivit en cela les décisions d'une cour fédérale de circuit de New-York et d'une cour fédérale de Pensylvanie. La demanderesse ne put établir cette preuve.

Le juge admit également l'impossibilité, pour M^{lle} Snow, d'obtenir la protection en due forme pour la seconde image modifiée, la photographie originale ayant été publiée sans qu'elle eût fait l'objet d'un *copyright*; en d'autres termes, l'adjonction faite à la seconde image ne lui semblait pas constituer un changement suffisant pour donner à la demanderesse le droit d'obtenir la protection légale.

Les défendeurs prouvèrent également que M^{lle} Snow avait procédé de la même manière par rapport à environ une trentaine d'images prises à l'Exposition universelle; qu'elle les avait d'abord vendues sans les avoir fait protéger, qu'ensuite elle avait fait apporter certaines modifications aux clichés et qu'elle avait alors demandé le *copyright* pour les images tirées des clichés changés; plusieurs éditeurs avaient été ainsi amenés par erreur à publier les œuvres « protégées » de la demanderesse et avaient dû lui payer certaines sommes à la suite d'actions qu'elle leur avait intentées. La Cour exposa que cette façon de faire des affaires était de nature à tromper les gens effectivement, sinon intentionnellement.

La décision prise par la Cour de Chicago, est la première intervenue en cette matière

aux États-Unis; elle est ce qu'on y appelle *a pioneer case*; elle fixe ce point important qu'aucune œuvre, publiée sans avoir été admise à jouir de la protection légale, ne pourra être protégée ultérieurement au moyen d'un léger changement qu'on y apporterait dans le but d'induire le public en erreur.

FRANCE

PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE. — DÉCORS D'UNE PIÈCE DE THÉÂTRE. — REPRODUCTION PAR LA PHOTOGRAPHIE. — LOI DU 24 JUILLET 1793. — DÉFENSE.

Les décors d'une pièce de théâtre constituent une œuvre artistique analogue à un tableau, dont la propriété appartient à l'auteur ou au directeur de théâtre son cessionnaire, dans les termes de la loi du 24 juillet 1793.

Il en est de même de la mise en scène comprenant les costumes et le groupement des personnages, dont le plan général et la conception sont une œuvre de l'esprit, susceptible d'être protégée par la loi.

En conséquence, la reproduction soit des décors, soit de la mise en scène ne peut être faite sans le consentement du propriétaire.

(Cour d'appel de Paris. Audience du 30 décembre 1898. — Société du théâtre de la Porte-Saint-Martin c. directeur du Photo-Programme.)

Le journal le *Photo-Programme* ayant reproduit, en même temps que la distribution des rôles de *Cyranus de Bergerac*, quelques-uns des principaux tableaux de cette pièce, la Société du théâtre de la Porte-Saint-Martin a assigné le directeur du *Photo-Programme* devant le Tribunal de commerce de la Seine pour lui voir faire défense de reproduire à l'avenir les tableaux et décors des pièces qu'elle représente et lui a réclamé, en outre, 1,000 francs à titre de dommages-intérêts.

La Société du théâtre de la Porte-Saint-Martin a été déboutée de ses demandes, fins et conclusions par un jugement du Tribunal de commerce de la Seine du 11 mars 1898 (Voir *Droit d'Auteur* 1898, p. 106).

La demanderesse a interjeté appel de ce jugement.

« LA COUR,

« Considérant que le directeur du *Photo-Programme* a publié, dans un de ses numéros spéciaux, la reproduction des décors et de la mise en scène de la pièce *Cyranus de Bergerac*, jouée sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin;

« Considérant que les décors d'une pièce constituent une œuvre artistique analogue à un tableau dont la propriété appartient à l'auteur ou au directeur de théâtre son cessionnaire, dans les termes de la loi du 24 juillet 1793 et des conventions inter-

(1) *V. Publishers' Weekly*, n° 1402, du 10 décembre 1898.

venues entre les auteurs, les décorateurs et les directeurs de théâtre; qu'il en est de même de la mise en scène, comprenant les costumes et le groupement des personnages, dont le plan général et la conception, le plus souvent réglés par un livret manuscrit ou imprimé, sont une œuvre de l'esprit susceptible d'être protégée par la loi;

« Qu'il suit de là que la reproduction, soit des décors, soit de la mise en scène, ne peut être faite sans le consentement du propriétaire;

« Que la représentation d'une pièce de théâtre devant des spectateurs payants et en nombre limité ne saurait être assimilée à une cérémonie, à un cortège ou à tout autre événement se produisant dans des conditions publiques, par suite non susceptible de propriété privée, et pouvant être reproduit à titre d'actualité, sous forme d'illustration, par la voie du dessin, de la photographie ou toute autre;

« Que vainement le *Photo-Programme* objecte que la reproduction par lui faite ne cause et ne peut causer aucun préjudice au théâtre de la Porte-Saint-Martin;

« Qu'il importe peu que la reproduction indue soit exacte ou inexacte et faite ou non dans des conditions artistiques suffisantes; que l'entreprise du *Photo-Programme* est une entreprise commerciale ayant pour objet un bénéfice pécuniaire; que la vente pour le compte de la Société est une atteinte aux droits que la Porte-Saint-Martin peut exercer directement ou concéder dans des conditions qu'elle seule a qualité pour déterminer;

« Qu'il est constant que la vente du *Photo-Programme* dans la salle ou aux abords de la salle peut empêcher ou diminuer la vente de tout autre programme publié ou autorisé par l'administration.

« Que défense de continuer sa publication a été faite au *Photo-Programme* par acte d'huissier du 9 février 1898, sans qu'il ait tenu compte de cette prohibition;

« Que la Cour a les éléments nécessaires pour apprécier le préjudice causé;

« Que, dans les circonstances de la cause, l'allocation des dépens à titre de dommages-intérêts, constitue une réparation suffisante;

« Par ces motifs,

« Infirme le jugement dont est appel; et, statuant à nouveau;

« Dit que les décors et la mise en scène de la pièce *Cyrano de Bergerac* sont une œuvre artistique, propriété des directeurs du théâtre de la Porte-Saint-Martin, sans le consentement desquels ils ne peuvent être reproduits et mis en vente;

« Fait défense au directeur du *Photo-Programme* de reproduire à l'avenir les décors et la mise en scène de la pièce *Cyrano de*

Bergerac, représentée sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, sous une astreinte de 20 francs par chaque contravention, et ce, à compter de ce jour;

« Déboute les parties de toutes autres demandes, fins et conclusions;

« Condamne le directeur du *Photo-Programme*, à titre de dommages-intérêts, en tous les dépens de l'instance et d'appel; ordonne la restitution de l'amende.»

(*Gazette des Tribunaux du 11 janvier 1899.*)

ITALIE

CONTREFAÇON DE CHROMOLITHOGRAPHIES ALLEMANDES. — CONDITIONS IMPOSÉES A L'ÉDITEUR UNIONISTE POUR ÉTABLIR SA QUALITÉ. — INTERPRÉTATION DES ARTICLES 2 ET 11 DE LA CONVENTION DE BERNE.

(Cour de cassation de Turin. Audience du 25 août 1897. May frères c. Istituto Italiano d'Arti grafiche.)

Les phases antérieures de l'action en contrefaçon intentée par la maison E. G. May fils, à Francfort, à l'Institut italien des arts graphiques, à Bergame, ont été exposées par M. Moïse Amar dans la *Lettre d'Italie*, publiée le 15 juillet 1897 (*Droit d'Auteur* 1897, p. 83). Rappelons brièvement que la demanderesse avait acquis du peintre allemand Fridolin Leiber le droit d'auteur sur quelques-uns de ses tableaux et en avait fait faire des chromolithographies qui portaient la lettre M entourée d'ornements. Ces chromos, que la maison avait, au surplus, fait enregistrer et déposer en Italie, furent reproduits par le défendeur, sans autorisation. La Cour de Brescia débouta toutefois la demanderesse des fins de sa plainte en faisant valoir que les œuvres originales ne portaient pas le nom de l'auteur, comme cela était exigé par l'article 11 de la Convention de Berne, et qu'ainsi tout signe indiquant l'existence de la protection faisait défaut.

La Cour de cassation de Turin a infirmé cet arrêt et a renvoyé la cause à la Cour d'appel de Milan.

EXPOSÉ DES MOTIFS.

La Convention de Berne, du 9 septembre 1886, mise à exécution en Italie en vertu du décret royal du 6 novembre 1887, consacre, dans l'article 2, le principe du traitement national; la jouissance des droits est subordonnée à l'accomplissement des conditions et formalités prévues dans le pays d'origine de l'œuvre. L'article 11 prescrit ensuite ce qui suit:

« Pour que les auteurs des ouvrages protégés par la présente Convention soient, jusqu'à preuve contraire, considérés comme tels et admis, en conséquence, devant les tribunaux des divers pays de l'Union à exercer des poursuites contre les contrefaçons, il suffit que leur

nom soit indiqué sur l'ouvrage en la manière usitée.»

Puis, il est dit dans le même article que pour les œuvres anonymes et pseudonymes, l'éditeur dont le nom est indiqué sur l'ouvrage est fondé à sauvegarder les droits appartenant à l'auteur et réputé, sans autres preuves, ayant cause de l'auteur anonyme ou pseudonyme.

Ces dispositions se retrouvent, du reste, déjà dans l'article 7 de la convention littéraire italo-allemande du 23 octobre 1884, mais avec la différence que les mots « en la manière usitée » manquent dans cette dernière convention. Par contre, la convention conclue antérieurement, le 4 juillet 1869, entre l'Italie et la Confédération Germanique du Nord, après avoir stipulé la protection réciproque des œuvres littéraires et artistiques, de même que l'obligation de l'observation des formalités prescrites dans le pays d'origine, contenait encore la disposition suivante: « Pour les livres, cartes, estampes, gravures, lithographies, etc., publiés pour la première fois dans l'un des deux pays, l'exercice du droit de propriété dans l'autre pays sera, en outre, subordonné à l'accomplissement préalable, dans ce dernier, de la formalité de l'enregistrement, etc. »

Or, il résulte clairement de ces textes et de leur rapprochement que la condition requise pour exercer le droit d'auteur dans les États formant partie de l'Union internationale consiste effectivement et uniquement, d'après la Convention de Berne, dans l'observation des formalités prescrites par la législation du pays d'origine; que l'article 2 précité n'impose aucune autre obligation et que l'auteur qui s'y est conformé peut faire valoir son droit dans chaque État signataire. Il n'est pas non plus nécessaire d'établir avant tout l'existence dudit droit, puisque, aux termes mêmes de l'article 11 de la Convention, *il suffit*, pour être considéré comme tel, c'est-à-dire comme auteur, que le nom soit indiqué sur l'ouvrage en la manière usitée, sous réserve de la faculté accordée aux tribunaux d'exiger, le cas échéant, la production d'un certificat délivré par l'autorité compétente et constatant que les formalités prescrites dans le pays d'origine ont été remplies.

L'indication du nom constitue, dès lors, une présomption en faveur de l'existence du droit, présomption *juris* qui doit disparaître devant la preuve du contraire; mais on interpréterait l'article 11 précité bien mal et en violant les règles herméneutiques les plus élémentaires, si l'on voulait admettre, comme on l'a fait dans l'arrêt contesté, que cette indication du nom est nécessaire, qu'elle forme une condition

sine qua non pour sauvegarder le droit, et si l'on entendait ainsi changer en obligation ce qui a été prescrit en vue de faciliter davantage l'exercice du droit même.

En effet, si telle avait été l'intention des autres parties contractantes, si elles avaient voulu affirmer une obligation semblable, établir une condition nécessaire, ce n'est à coup sûr pas avec les termes *il suffit* qu'elles auraient pu exprimer leur pensée; c'est certainement d'autres mots qu'elles auraient choisis, par exemple ceux employés dans la convention précédente de 1869 qui, outre l'accomplissement des formalités prescrites dans le pays d'origine, entendait imposer encore l'enregistrement obligatoire.

En conséquence, on ne saurait prétendre que l'indication du nom de l'auteur soit une formalité nécessaire, puisque cela ne se concilierait ni avec le but que les parties se sont proposé, ni avec le sens littéral des termes dans lesquels elles devaient exprimer leur volonté ni, conséquemment, avec les principes qui régissent l'interprétation des lois et des contrats. L'arrêt de la Cour de Brescia n'observe pas ces principes; il y a donc lieu d'admettre le premier des moyens qui lui ont été opposés, ce qui dispense la Cour de cassation de s'occuper des deux autres moyens.

Nouvelles diverses

Allemagne

Les auteurs d'illustrations et leurs éditeurs

Après avoir étudié, dans plusieurs séances, l'étendue du droit de reproduction par rapport aux illustrations (v. *Droit d'Auteur* 1898, p. 146), l'Union allemande des auteurs d'illustrations a adressé, au mois de janvier, aux éditeurs allemands une lettre-circulaire dans laquelle elle leur communique les résolutions suivantes prises en conformité du but poursuivi par la société d'après l'article 1^{er} de ses statuts :

« 1) Il y a lieu de rédiger toujours par écrit la cession du droit de reproduction à l'égard d'une illustration et de déterminer, dans la convention écrite, de la façon la plus minutieuse aussi bien l'étendue du droit transféré que la rétribution assurée à l'auteur ;

2) Lorsqu'une convention spéciale relative à l'étendue du droit de reproduction à transmettre à l'éditeur ou à la maison d'édition fait défaut, l'autorisation de reproduire l'œuvre ne s'étend qu'à une seule utilisation par rapport à la revue, à l'édition et au nombre des exemplaires. »

En conséquence, l'Union prie les éditeurs de consigner par écrit les arrangements relatifs à l'acquisition des droits en cause, et cela dans l'intérêt réciproque et afin d'établir les relations d'affaires sur une

base solide. L'Union se propose, par ces démarches, de lutter contre une certaine catégorie d'éditeurs qui, non contents d'utiliser une illustration, font ensuite un commerce très lucratif de clichés, sans que l'artiste participe aux bénéfices réalisés de ce chef. En outre, les auteurs demandent la révision de la législation qui ne tient pas assez compte des changements profonds qu'a amenés dans leur situation l'application des procédés modernes de reproduction.

Autriche-Hongrie

Rapports réciproques en matière de droit d'auteur.

Sur la base d'une loi du 16 février 1887, les deux parties de l'Empire avaient conclu, le 10 mai de la même année, un traité concernant la protection réciproque des auteurs d'œuvres de littérature et d'art; par un accord intervenu entre les deux Ministères de Justice d'Autriche et de Hongrie⁽¹⁾, ce traité avait été déclaré également applicable aux photographies. Déjà avant l'année 1897, l'article suivant (XIX) avait été inséré dans le Compromis par lequel la partie autrichienne et la partie hongroise règlent leurs rapports en matière de douane, de commerce, de contribution, etc. : « La protection réciproque de la propriété littéraire et artistique dans les deux territoires sera établie par la voie des deux législations. » Cet article avait passé depuis lors sans modification dans les nouveaux arrangements.

Mais au cours des négociations entamées actuellement sur ce sujet, M. le député de Schwegel proposa, le 16 décembre 1898, de rédiger ledit article, en harmonie avec l'état légal créé depuis 1887, comme suit : « La protection de la propriété intellectuelle et artistique est garantie aux ressortissants des deux Parties conformément aux lois existantes dans les deux territoires et aux termes des arrangements conclus pour la protection des œuvres de littérature et d'art. »

Le représentant du Gouvernement autrichien, M. le baron de Call, objecta, toutefois, que le texte proposé ferait de la convention littéraire entre l'Autriche et la Hongrie une partie intégrante du Compromis, ce qui pourrait présenter de sérieux inconvénients, surtout en ce qui concerne la durée de la stipulation; ensuite il fit valoir qu'on avait abandonné en Autriche depuis un certain temps la terminologie « propriété intellectuelle et artistique », pour ne parler que du droit d'auteur à l'égard des œuvres de littérature, d'art et de photographie; il serait donc indiqué d'employer les mêmes termes dans le nouvel arrangement et de consacrer

ainsi, par une interprétation authentique, que les œuvres photographiques jouissent réellement des bénéfices de la convention.

M. de Schwegel se rangea à ces idées et rédigea alors l'article XIX de la manière suivante :

« La protection réciproque des auteurs d'œuvres de littérature, d'art et de photographie dans les deux territoires se régle d'après les arrangements particuliers conclus à cet effet. »

C'est sous cette forme que la commission austro-hongroise chargée d'examiner le Compromis a adopté l'article à l'unanimité.

Ceylan

Projet de loi pour la protection des dépêches de presse

Le 2 décembre 1898, le Conseil législatif de Ceylan a été nanti par M. Layard d'un projet de loi intitulé « Ordonnance destinée à assurer dans certains cas le droit de propriété sur les dépêches télégraphiques de presse », ou, d'après un titre abrégé, *The Telegram Copyright Ordinance*; ce projet ayant trouvé l'appui de Sir E. Noel Walker, il passa en première lecture et fut mis à l'ordre du jour de la prochaine session du conseil pour la seconde lecture. Voici en quoi se résume le projet : Toute information (*message*) reçue par une ligne télégraphique submarine et publiée dans un journal de Ceylan constitue la propriété exclusive de ce journal pendant un délai de 48 heures à partir de la première publication, soit de 60 heures au maximum à partir de la remise de la dépêche — les dimanches et jours de fêtes n'étant pas comptés à cet effet, — pourvu que l'information paraisse sous la rubrique *By submarine Telegraph* et contienne l'indication du jour et de l'heure de la remise. Sans le consentement écrit du propriétaire de l'information il est dès lors interdit de la reproduire en totalité ou en partie ou de la télégraphier au dehors pendant le délai indiqué, à moins de l'avoir reçue indépendamment par la même voie; il est également interdit d'en donner la substance, l'extrait ou le commentaire ou de publier le renseignement fourni ou le renvoi à ce renseignement, toute infraction étant passible d'une amende de 100 roupies et, en cas de récidive, de 200 roupies au minimum.

Si le projet est adopté définitivement, il sera intéressant d'en suivre les conséquences dans la pratique, et cela sur une scène limitée, vis-à-vis d'une presse encore peu développée et d'un service télégraphique restreint. Les abus ont dû être, même dans ces conditions modestes, très réels pour amener le législateur à leur déclarer la guerre d'une manière aussi résolue.

(1) V. *Droit d'Auteur* 1897, p. 40.

Italie

La Convention de Berne et les traités particuliers

L'Association italienne des typographes et des libraires, consultée par le Ministère de l'Agriculture, de l'Industrie et du Commerce au sujet de la dénonciation faite par le Conseil fédéral suisse, de la convention littéraire conclue avec l'Italie le 22 juillet 1868⁽¹⁾, a conseillé au Gouvernement italien de prendre, sans autre, acte de cette dénonciation; elle envisage, en effet, que la Convention de Berne, «laquelle constitue dès maintenant le code international de la propriété littéraire», assure aux auteurs, surtout depuis qu'elle a été révisée à Paris, une protection plus ample que la convention italo-suisse; la suppression de cette dernière comporte donc une simplification sinon nécessaire, du moins utile, du régime international.

En ce qui concerne l'opportunité de faire disparaître les autres conventions littéraires particulières conclues par l'Italie avec des pays unionistes — question qui fut également posée par ledit Ministère à l'association, — celle-ci émet en principe la même opinion; toutefois, elle désirerait faire au préalable une étude approfondie du texte de ces conventions, avant de se prononcer définitivement.

Pétition en faveur de l'adhésion à la Convention de Montevideo.

L'Association mentionnée ci-dessus ne poursuit pas seulement la simplification, mais aussi l'extension territoriale de la protection. Par une pétition adressée le 23 janvier 1899 au Ministère de l'Agriculture, de

l'Industrie et du Commerce, elle se base sur le fait que la France a adhéré à la Convention de Montevideo de 1889 et que cette adhésion a été acceptée par la République Argentine et par le Paraguay⁽¹⁾, pour réclamer que l'Italie envoie aussi, sans retard, son adhésion à cette convention et en sollicite l'acceptation auprès des divers États signataires, surtout auprès des deux républiques précitées. La pétition déclare que s'il existe un pays ayant le plus vif et le plus urgent intérêt à faire toute démarche possible pour obtenir la protection de ses auteurs dans l'Amérique du Sud, c'est l'Italie. A Buenos-Aires aussi bien qu'à Montevideo on contrefait ouvertement les œuvres italiennes. L'Association croit aussi avoir ses raisons pour admettre que, dans une ville italienne, on fabrique des contrefaçons pour les exporter en ballots dans l'Amérique méridionale⁽²⁾. Parmi les actes les plus audacieux de piraterie, la pétition en cite deux: la contrefaçon de l'édition milanaise du livre de M. F. Martini, intitulé *Africa Italiana*, contrefaçon s'étendant aux gravures et même à la signature de l'éditeur, et la publication d'un volume de G. Ferrero sous le titre *Studi e Ricordi*, volume contenant une série de ses articles réunis sans son autorisation et malgré ses protestations formelles. La pétition ajoute qu'il ne s'agit pas même, dans ce cas, de défendre le droit de traduction, souvent contesté dans les rapports internationaux, mais de combattre le vol pur et simple d'œuvres intellectuelles.

⁽¹⁾ V. *Droit d'Auteur* 1897, p. 3 à 5.

⁽²⁾ Nous avons rapporté, déjà il y a neuf ans, des plaintes semblables, v. *Droit d'Auteur* 1890, p. 91.

⁽¹⁾ V. *Droit d'Auteur* 1898, p. 147.

Statistique

LIVRES PUBLIÉS EN RUSSIE DE 1890 A 1895.

Notre collaborateur, M. Al. Pilenco, nous communique des tableaux statistiques en pruntés à une série d'articles de M. Pawlenkow, qui ont été publiés dans le *Messenger de l'Histoire* (*Istorichesky Westnik*). Nous compléterons ces données par les tableaux correspondant aux dernières années, à l'occasion de la publication de la statistique internationale dans le numéro du mois d'août prochain.

Cependant, nous devons faire noter que cette statistique ne comprend pas la production de la Finlande; ensuite les chiffres fournis sont, par endroit, incomplets et diffèrent notablement entre eux, surtout pour les premières années, dans les divers tableaux. Le premier de ceux-ci, le plus détaillé, indique le nombre des livres parus dans chaque mois des années 1890 à 1895; faute de place, nous ne reproduirons ici que les sommes totales, d'après lesquelles on se rendra plus facilement compte des fluctuations qui existent dans les rubriques respectives des autres tableaux.

I.

Production totale

ANNÉES	Publications en russe	Publications en langues étrangères	TOTAL
1890	8,452	2,371	10,823
1891	8,830	2,433	11,263
1892	9,215	2,366	11,581
1893	7,567	2,397	9,964
1894	8,082	2,519	10,601
TOTAL	42,146	12,086	54,232

II.

Classification des livres par langues.

	1890		1891		1892		1893		1894	
	Ouvrages	Exempl. (millions)	Ouvrages	Exempl. (millions)	Ouvrages	Exempl. (millions)	Ouvrages	Exempl. (millions)	Ouvrages	Exempl. (millions)
Russe	6,262	18,4	6,588	23,0	7,188	24,8	7,782	27,2	8,082	25,0
Polonais	791	2,1	840	2,2	765	1,7	772	2,1	894	2,5
Hébreu	451	1,1	380	1,0	376	1,0	443	1,0	519	1,4
Allemand	341	0,6	393	0,5	390	0,6	327	0,5	315	0,5
Letton	215	0,7	219	0,7	202	0,7	255	0,9	219	0,7
Esthonien	159	0,7	188	0,8	198	0,9	172	0,7	172	0,7
Arménien	102	0,2	139	0,2	113	0,2	115	0,2	124	0,2
Français	76	0,04	65	0,07	48	0,06	62	0,06	61	0,04
Géorgien	68	0,1	79	0,1	114	0,2	83	0,1	74	0,1
Turc	53	0,2	33	0,2	32	0,09	35	0,1	70	0,3
Latin	27	0,01	37	0,04	31	0,02	32	0,02	14	0,01
Arabe	23	0,3	17	0,1	17	0,2	29	0,5	27	0,5
Divers	70	—	75	—	114	—	133	—	80	—
TOTAL DES LIVRES	8,638		9,053		9,588		10,240		10,651	
Publications en langues étrangères .	2,376		2,463		2,400		2,458		2,569	

III.

Classification des livres russes d'après leur objet.

	1890		1891		1892		1893		1894	
	Ouvrages	Exempl. (millions)	Ouvrages	Exempl. (millions)	Ouvrages	Exempl. (millions)	Ouvrages	Exempl. (millions)	Ouvrages	Exempl. (millions)
Théologie	881	3,5	789	3,9	910	4,8	1,058	5,6	1,058	8,5
Belles-lettres	508	1,7	590	2,6	644	2,0	629	2,0	719	2,9
Enseignement	460	3,2	574	4,1	621	3,7	675	5,2	695	5,7
Almanachs	600	2,9	624	4,2	707	5,3	701	4,6	644	4,8
Médecine	474	0,6	476	0,5	635	1,3	618	1,0	544	0,8
Rapports divers	382	0,4	291	0,1	370	0,2	346	0,1	342	0,2
Histoire	288	0,2	254	0,2	340	0,3	307	0,2	333	0,4
Éditions à bas prix	158	0,9	221	1,7	229	1,4	233	1,6	396	2,7
Livres pour la jeunesse	193	1,4	181	1,3	195	1,4	241	1,3	325	2,6
Statistique	?	—	176	0,08	174	0,1	209	0,1	282	0,1
Droit	259	0,3	224	0,3	219	0,3	254	0,3	278	0,4
Agriculture	182	0,3	188	0,4	173	0,3	238	0,5	262	0,5
Théâtre	297	0,08	272	0,2	243	0,3	229	0,2	245	0,3
Sciences naturelles	152	0,2	194	0,2	205	0,3	189	0,3	234	0,4
Livres populaires	89	0,7	99	1,0	124	1,1	202	1,9	194	2,1
Technique	190	0,2	157	0,2	193	0,2	197	0,2	181	0,3
Biographie	98	0,3	142	0,5	168	0,7	157	0,4	172	0,6
Guerre	188	0,3	139	0,2	127	0,2	158	0,3	138	0,2
Pédagogie	131	0,1	171	0,2	91	0,1	104	0,1	132	0,2
Géographie	97	0,09	79	0,1	97	0,1	95	0,1	117	0,2
Critique et bibliographie	?	—	54	0,06	67	0,05	69	0,06	113	0,2
Astronomie	41	0,01	59	0,03	59	0,03	87	0,05	70	0,07
Philosophie	43	0,04	24	0,04	38	0,05	57	0,07	65	0,09
Musique avec texte	?	—	?	—	?	—	93	0,1	56	0,04
Commerce et industrie	37	0,2	50	0,04	45	0,02	48	0,05	54	0,05
Albums avec texte	?	—	35	0,06	36	0,1	38	0,2	54	0,1
Mathématiques	34	0,03	45	0,02	43	0,02	36	0,02	53	0,05
Politique	15	0,07	38	0,05	61	0,07	70	0,06	47	0,07
Littérature	100	0,1	71	0,06	50	0,04	51	0,05	44	0,09
Divers	238	—	361	—	325	—	393	—	347	—
	6,135		6,578		7,189		7,782		8,194	

Faits divers

Congrès international des Associations de la presse. Programme. Le sixième Congrès international de la presse aura lieu à partir du 6 avril, à Rome. Parmi les questions inscrites à l'ordre du jour, nous relevons les suivantes :

Étude comparative des diverses législations de la presse (rapporteurs MM. Alonso de Beraza, Albert Bataille et Osterrieth);

La propriété artistique en matière de presse. Droits des journalistes dessinateurs sur leurs dessins et leurs légendes (rapporteur M. Morel-Retz);

Situation légale des journalistes vis-à-vis des journaux, d'après la législation des divers pays (rapporteur M. A. Gallès).

Le congrès s'occupera encore de la réduction des tarifs postaux pour le transport des journaux à l'étranger — question qui a été spécialement étudiée par M. Henry Berger,

à Milan, désigné comme rapporteur avec M. Torelli-Viollier — de la réduction des tarifs pour les dépêches de presse et des conventions y relatives, ainsi que de l'adoption d'un Code abrégatif international pour ces dépêches, de la création d'une carte internationale d'identité pour les journalistes et de la fondation d'un bulletin périodique. Des communications seront adressées aux congressistes sur le fonctionnement du tribunal international d'arbitres et du bureau international des correspondants.

ALLEMAGNE. — *Les honoraires de Schiller et de Goethe.* Au mois d'août dernier, M. F. Sandvoss fit paraître dans les « *Preussische Jahrbücher* » une étude sur les nouvelles publications concernant Schiller; il y était aussi question de la situation économique du poète, situation des plus précaires au début de sa carrière d'écrivain, meilleure vers la fin de sa vie. Cette publication a fait naître une polémique dans laquelle l'éditeur des

deux poètes, Cotta, fut pris à partie; on lui reprochait de leur avoir payé des honoraires fort médiocres et d'avoir laissé Schiller dans la gêne. Des éditeurs ont pris la défense de leur collègue défunt et ils ont prouvé par des chiffres, extraits des livres de compte de Cotta, et par des citations des lettres échangées entre celui-ci et ses auteurs que le grand libraire s'est toujours montré vis-à-vis d'eux, en matière financière, d'une sûreté éprouvée et d'une aimable serviabilité. Ainsi que le célèbre économiste A. Schäffle l'a d'ailleurs exposé dans sa biographie de Cotta (Berlin, 1895), la librairie de Cotta a payé en tout une somme d'environ 275,000 mares à Schiller, à ses descendants et héritiers, et une somme d'environ 450,000 mares à Goethe.

Schiller et la représentation de Wallenstein. Après la mort de Schiller en 1805, Goethe se plaint, dans une lettre adressée à son ami Zelter, des « gens de Francfort »

qui n'ont jamais rétribué aucune œuvre manuscrite de Schiller; «ils attendaient toujours qu'ils pussent se procurer l'œuvre imprimée pour 12 gros (*Groschen*) et la représentaient ensuite sans rien payer à Schiller.» Dans ces conditions, on comprend que le poète se soit montré d'une grande prudence pour conserver ses pièces dramatiques à l'état inédit, et d'une certaine sollicitude pour s'assurer des tantièmes là où il pouvait exercer un contrôle. La lettre suivante que Schiller a adressée de Iéna le 7 juillet 1799 au conseiller aulique Kirms à Weimar, jette une vive lumière sur le «droit pécuniaire et le droit moral» des dramaturges d'alors; en voici le texte:

«M. le conseiller intime Gœthe m'écrit que vous voulez faire représenter mes trois pièces — il s'agit de la trilogie de *Wallenstein* — à Leuchtstädt, et que je devais vous en envoyer à cet effet les deux premières (*Camp de Wallenstein* et *Piccolomini*), qui sont en ma possession. Quelle que soit la garantie que le théâtre me promet de donner pour ne pas laisser tomber le manuscrit en d'autres mains, j'ai pourtant différentes raisons pour être peu enthousiaste d'une représentation de ces pièces dans cette région; je ne puis donc l'autoriser que conditionnellement.

Cette condition est qu'on m'accorde la seconde recette perçue lors de la représentation de *Piccolomini* et de *Wallenstein*, car bien que je me fasse un honneur, dans le passé comme dans l'avenir, de faire jouer mes pièces devant les seigneurs de Weimar, je n'ai pas les mêmes ménagements à garder à l'égard d'un autre public, et en leur place il faut qu'il y ait un bénéfice.

Dans le cas où vous seriez encore disposé à représenter ces pièces même sous la condition indiquée, je vous prierais non seulement de prendre les mesures de précaution nécessaires pour la conservation du manuscrit, mais aussi de tenir compte des observations suivantes concernant la distribution des rôles: Le rôle nouveau de Thecla ne doit être donné qu'à *Madame Voss*, le rôle de la demoiselle Neubrunn à *Mlle Maticzeck*. »

Deux jours plus tard, le 9 juillet 1799, M. Kirms s'empresse d'annoncer au poète, au nom de la commission du théâtre, que les conditions sous lesquelles il veut permettre les représentations de la trilogie de *Wallenstein* par la troupe de Weimar en dehors de cette ville, sont acceptées.

BELGIQUE. — *Fabrique de faux tableaux*. Sous ce titre, notre confrère *La Fédération artistique* de Bruxelles donne le renseignement suivant: «Nous avons lu dans différents journaux que le Parquet de Bruxelles, aurait découvert aux environs de la capitale, une fabrique de tableaux de maîtres modernes de notre école. Ces peintures étaient destinées pour la vente aux États-Unis.

Notre compatriote M. Albert D'Huyvetter exportant les œuvres de nos artistes depuis

environ trente ans, a toujours prié ceux-ci, de mettre sur les dos de leurs toiles, le certificat suivant:

«Je soussigné, déclare avoir peint le tableau ci-contre d'ordre et pour compte de M. Albert D'Huyvetter (ou de l'acheteur pour compte de qui il achetait).»

Nous conseillons à nos artistes et aux marchands honnêtes de suivre cet exemple. Ce sera un moyen efficace de combattre cette concurrence déloyale.»

En ce qui concerne les moyens de se procurer la protection légale du droit d'auteur aux États-Unis, nous renvoyons les intéressés à l'*Avis et renseignement* que nous avons publié dans le *Droit d'Auteur* 1898, p. 22. Enfin, il ne sera pas inutile d'ajouter que les tableaux ainsi vendus ne doivent en aucune manière porter la mention *Copyright by...*, ou autres mentions analogues, lorsque le *copyright* américain n'a pas été sollicité ni accordé (v. plus haut, p. 6).

GRANDE-BRETAGNE. — *Bibliothèques publiques*. Il existe en Angleterre 350 bibliothèques publiques qui contiennent environ 5 millions de volumes, comptant environ 60,000 lecteurs auxquels sont faites annuellement 27 millions de distributions.

L'Australie n'a pas moins de 844 bibliothèques, mais celles-ci ne contiennent que 1,400,000 volumes. La Nouvelle-Zélande possède 298 bibliothèques, c'est-à-dire un nombre qui n'est pas beaucoup inférieur à celui existant dans la mère-patrie, mais le chiffre des volumes réunis atteint seulement 330,000. Même dans l'Afrique du Sud, il y a déjà 100 bibliothèques publiques avec 300,000 volumes. Pour le Canada, on indique, non le nombre des bibliothèques, mais celui des volumes, un million et demi, mis à la disposition du public.

Ces chiffres (environ 8 $\frac{1}{2}$ millions de volumes) sont de beaucoup dépassés aux États-Unis où, déjà en 1896, 33,051,872 volumes se trouvaient réunis dans 4020 bibliothèques publiques et scolaires.

ITALIE. — *Représentations mutilées*. Le fait que, d'après un journal de Trieste, la *Cavalleria rusticana* a été représentée à Gradisca sans orchestre, a rappelé aux journalistes italiens les exemples suivants d'exécutions scéniques mutilées: Il y a quelques années, la *Lucia* de Donizetti fut jouée dans une petite localité près de Venise sans chœurs. Dans un petit théâtre de Bologne la prima-donna se sentit prise d'une indisposition au milieu du second acte d'un opéra; le chef d'orchestre ne manqua pas de présence d'esprit; il chanta depuis sa place la partie de la cantatrice en fausset... L'année passée, on jouait *Rigoletto* à Sassuolo près Modène;

le public avait déjà donné des marques d'impatience en entendant la voix stridente du ténor. Dans le fameux quatuor celui-ci hurla si fort qu'il dut se retirer dans les coulisses devant les imprécations des auditeurs. Le quatuor se transforma tout simplement en trio et l'opéra fut joué jusqu'à la fin sans le duc de Mantoue. Enfin, un journaliste affirme avoir assisté à la représentation de la pièce *Due Foscari* avec un seul Foscaro.

Bibliographie

OUVRAGES NOUVEAUX

DÉ DIRITTI DI AUTORE sulle opere dell'ingegno né rapporti internazionali. Studio di Legislazione comparata e di Diritto internazionale convenzionale, par P. Esperson. Turin. Unione tipografico-editrice. 1899, 278 p.

ANNUAIRE INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE. 2^e année. 1898. Baudouin-La Londre, directeur. Paris. Le journal musical (11, rue de la Pépinière). 1898. 384 p.

ARTICLES NOUVEAUX

LA ASSOCIATION LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE INTERNATIONALE E LA PROTEZIONE DELLE OPERE DI INGEGNERIA E DI ARCHITETTURA, par F. M. Parodi, ingénieur. *L'Edilizia moderna* (Milan, via Fatebenefratelli, 21), n^o de septembre-octobre 1898, p. 67 à 71.

IL XX CONGRESSO DELLA ASSOCIATION, par le même auteur. *Il Monitore tecnico*, tirage à part, 13 p. Milan, Giovanni Gussoni. 1898.

M. Parodi, ingénieur, à Gênes, lutte depuis quelques années pour une protection plus efficace des œuvres d'architecture et celles de l'art de l'ingénieur (v. *Droit d'Auteur* 1896, p. 104, 8^e congrès des ingénieurs et architectes italiens, à Turin, en 1896). Ces revendications ont été portées aussi par lui devant le dernier Congrès littéraire de Turin (*Droit d'Auteur* 1898, p. 120) où elles ont donné lieu à un débat intéressant qui provoquera de nouvelles études dans le sein de l'Association littéraire et artistique internationale. Le premier des articles que nous signalons ici passe fort bien en revue toutes les phases de cette lutte, les débats des congrès, les théories des rapporteurs, les décisions prises et les résultats obtenus; l'auteur termine par un appel chaleureux adressé à ses collègues de travailler au perfectionnement de la Convention de Berne et de profiter de la revision projetée de la législation italienne pour faire triompher leurs vœux. Le second article s'occupe particulièrement des courants d'idées qui se sont manifestés au Congrès de Turin.